

Entre a história, as mídias e o cânone: os estudos literários e seus desdobramentos



Orgs:

Ana Paula Nunes de Sousa

Henrique Borralho

Marcus Vinícius Sousa Correia

**Entre a história, as mídias e o cânone: os estudos literários e os
seus desdobramentos**

Organização :

Ana Paula Nunes de Sousa

Henrique Borralho

Marcus Vinícius Sousa Correia

CONSELHO EDITORIAL

Prof.a Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

Editor responsável

Conselheiros:

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Emanoel Gomes de Moura

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa



Arte da capa: Marcus Vinícius Sousa Correia e Ana Paula Nunes de Sousa

Formatação e Diagramação : Marcus Vinícius Sousa Correia

E61 Entre a história, as mídias e o cânone: os estudos literários e seus desdobramentos / Ana Paula Nunes de Sousa, Henrique Borralho, Marcus Vinícius Sousa Correia (Org.). Maranhão: Editora UEMA, 2024.

287 p.; PDF

Inclui referências

ISBN: 978-85-8227-505-4 (*e-book*)

1. Literatura - estudo e ensino. I. Título. II. Sousa, Ana Paula Nunes de III. Borralho, Henrique IV. Correia, Marcus Vinícius Sousa V. Universidade Estadual do Maranhão.

CDD: 808.

07Arlete Ferreira da Silva / Bibliotecária - CRB 14º/1493

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
A LEITURA LITERÁRIA DO ROMANCE <i>MAYOMBE</i> POR MEIO DA PRODUÇÃO DE <i>TRAILERS</i>	11
Ana Cristina Pinto Bezerra	
TEÓFILO DIAS E A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM SUA POESIA	36
Ana Paula Nunes de Sousa	
O MANGÁ <i>AKAME GA KILL</i> POR UMA VISÃO MARXISTA	66
Brenda Santos de Carvalho	
CORPOGRAFIA: QUANDO A ESCRITA É CORPO E A IMAGEM É PALAVRA	88
Irma Caputo	
“TUDO QUE NÃO ERA ESGOTO AGORA FEDIA”: A CRÍTICA SOCIAL NA CRÔNICA MUSICAL DE JAY VAQUER.....	107
Jennifer da Silva Gramiani	
A ARQUITETÔNICA DO NEONAZISMO GAÚCHO: SEPARATISMO TERRITORIAL, EUGENISMO E EXTERMÍNIO.....	125
Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues	
AS GLOSAS DO SUL-AMERICANO: RETRATOS DE UMA ÉPOCA EM POEMAS DE JORNAL.....	149
Mariana Dutra Della Gisutina	
<i>SATURNO DEVORANDO A SU HIJO</i>: UM ESTUDO SOBRE O ESTADO DA ARTE E POSSÍVEIS AGENCIAMENTOS	173

Mariana Bernatt Silva e Valdeci Batista de Melo Oliveira

A DIVERSIDADE TEMÁTICA NOS POEMAS DE GONÇALVES DIAS 198

Rauenas Oliveira e Maria do Socorro Carvalho

“DISTRITO 12, ONDE VOCÊ PODE MORRER DE FOME EM SEGURANÇA”: QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS DO DISTRITO 12 EM *JOGOS VORAZES* – COMPARAÇÕES ENTRE O LIVRO DE SUZANNE COLLINS E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA 216

Tatiane Lopes Moreira e Rafael de Souza Timmermann

OS POVOS D’O *HOBBIT*: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS IMAGENS DE TRÊS ILUSTRADORES (TOLKIEN, LEE E CATLIN) 233

Guilherme Cavalcanti Barbosa

A PRIMEIRA EDIÇÃO DE *O SENHOR DOS ANÉIS* NO BRASIL – J.R.R. TOLKIEN PELA EDITORA ARTENOVA 257

Vinícius Veneziani de Souza Oliveira

APRESENTAÇÃO

A literatura, ao longo do tempo, foi objeto de diferentes reflexões e, também, de mudanças quanto à forma de ser produzida, lida e veiculada, tendo em vista as transformações pelas quais passaram as sociedades ao longo do tempo, as relações estabelecidas entre a literatura e outras artes, os gêneros que surgiram a partir daquilo que influencia o fazer literário, entre outros.

Diante disso, é interessante apontar que, com o nascimento da televisão, do cinema e da fotografia, por exemplo, a literatura passa a se relacionar com tais objetos à medida em que os influenciam e por eles é influenciada, a exemplo da adição de imagens ao texto literário e, também, de adaptações literárias para o cinema e para a televisão, além das produções advindas da indústria cultural e que, por vezes, sofrem influência de obras consideradas canônicas.

Sendo assim, é possível afirmar que as pesquisas na área de literatura, na contemporaneidade, não estão alheias ao contexto no qual se inserem. Por conta disso, coexistem nesse campo de estudo diferentes vieses de observação e de análise que refletem sobre a literatura para além de noções excludentes do que se configura como literário, mas que não deixam de ter o necessário rigor analítico em

relação aos objetos de estudo, sendo eles influenciados pelas relações intermídias, pela literatura de séculos anteriores e por aquilo que se reflete no vínculo entre literatura e outras áreas do saber.

É diante de tal contexto que surge o presente livro, intitulado *Entre a história, as mídias e o cânone: os estudos literários e seus desdobramentos*, composto por pesquisas apresentadas no Encontro Nacional de Estudos Linguísticos e Literários – ENAELL – no ano de 2023.

No artigo intitulado *A leitura literária do romance Mayombe por meio da produção de trailers*, Ana Cristina Pinto Bezerra analisa a amostra de um *trailer* em três turmas do Ensino Médio, para trabalhar com os alunos a leitura de forma mais dinâmica ao serem introduzidas outras maneiras de arte relacionadas ao texto, como as adaptações.

No segundo artigo do presente livro, Ana Paula Nunes de Sousa realiza um estudo a respeito do poeta Teófilo Dias e a representação feminina em suas produções, detendo seu foco em um *corpus* formado por poemas do autor presentes no livro *Fanfarras* (1882), especificamente a primeira parte da publicação, intitulada *Flores funestas*.

Seguindo o conteúdo do livro, o artigo seguinte é de autoria de Brenda Santos de Carvalho e, em seu escrito, a autora analisa o anime

Akame Ga Kill por um viés marxista, considerando as relações sociais presentes na narrativa da produção audiovisual japonesa.

O estudo seguinte é escrito por Irma Caputo e versa sobre a relação entre a palavra e a imagem. E, nesse sentido, a autora tem como objeto de análise o livro *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Baptista e do artista plástico Francisco Faria, destacando de que maneira a escrita performativa é influenciada por processos estéticos presentes em outras artes.

No decurso do livro, há o estudo de Jennifer da Silva Gramiani Celeste que analisa as composições musicais de Jay Vaquer, buscando compreender de que forma se organizam as críticas sociais presentes nas composições que são seus objetos de estudo, como *Cotidiano de um casal feliz e Formidável mundo cão*.

Após isso, há o artigo de Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues que analisa manifestações nazistas no estado do Rio Grande do Sul a partir do que foi publicado em um fórum *online* chamado *Stormfront*, tendo como base teórico-reflexiva diferentes esferas de compreensão do fenômeno, como a ancestralidade branco-europeia e o eugenismo compreendido como modo de preservação de traços genéticos.

O artigo seguinte, de Mariana Dutra Della Giustina, apresenta uma análise a respeito das construções poéticas de glosas nos países

sul-americanos, especificamente aqueles publicados em jornais, a partir do que era produzido e publicado por esse meio de comunicação impressa no Nordeste no século XIX.

O próximo artigo, escrito por Marianna Bernatt Silva e por Valdeci Batista de Melo Oliveira, analisa a obra *Saturno devorando a su hijo*, do pintor Francisco de Goya, evidenciando, através de seu objeto de estudo, processos interartísticos e questões intersemióticas relacionadas às manifestações artísticas.

Voltando à poesia, o artigo seguinte aborda a diversidade temática nos poemas de Gonçalves Dias. Escrito por Rauenas Oliveira e por Maria do Socorro Carvalho, o estudo analisa os poemas *Sofrimento* e *A Mendiga*, evidenciando que os dois poemas tratam de assuntos distintos, mas, ainda assim, possuem características do estilo poético do literato maranhense.

O estudo seguinte volta à prosa e faz uma análise comparativa entre a série de livros *Jogos Vorazes*, especificamente o primeiro livro, e sua adaptação para o cinema. Nesse artigo, Tatiane Lopes Moreira e Rafael de Souza Timmermann detêm o seu foco no contexto sociopolítico apresentado nas duas produções, evidenciando as diferenças do livro e da produção filmica.

O artigo posterior também tem como foco a comparação. Nele, Guilherme Cavalcanti Barbosa analisa como os povos de *O Hobbit* são

representados a partir do texto e da sua adaptação para o cinema, considerando as imagens que são feitas desses povos a partir do processo de adaptação e o diálogo entre texto e imagem.

O último estudo do presente livro é de autoria de Vinícius Veneziani de Souza Oliveira. Em seu escrito, o autor realiza uma análise da primeira edição do livro *O senhor dos anéis* no Brasil, organizado pela editora Artenova, a partir dos estudos do livro e da edição, considerando fatores como circulação do livro e mercado editorial.

A LEITURA LITERÁRIA DO ROMANCE *MAYOMBE* POR MEIO DA PRODUÇÃO DE *TRAILERS*

Ana Cristina Pinto Bezerra¹

Resumo: A presença do texto literário em sala de aula compreende uma temática que gera muitas percepções diferentes, principalmente, quando se discute as maneiras como essa presença venha a ser realizada. Pensando o gênero romance, essa reflexão engloba desde a seleção do texto literário até a forma como a experiência com tal prosa será planejada e efetivada no ambiente escolar. Nesse sentido, focaliza-se aqui uma prática pedagógica desenvolvida com três turmas do Ensino Médio, na disciplina de Língua Portuguesa e Literaturas em uma escola pública a partir da leitura do texto literário *Mayombe* (1980), do escritor angolano Pepetela. A obra apresenta os conflitos relacionados à luta pela independência de Angola, de modo que as personagens centrais são combatentes no conflito contra a metrópole portuguesa. Assim, serão analisadas as ações desenvolvidas em sala de aula, envolvendo a produção dos alunos de um *trailer*, o qual seria uma adaptação da obra estudada. Desse modo, serão comentados os elementos focalizados pelos discentes, o papel de protagonismo assumido por estes, as escolhas temáticas feitas para a composição da adaptação do texto. Para subsidiar as leituras e ações realizadas, o paradigma do letramento literário norteará as discussões, bem como outras leituras sobre as singularidades do texto literário na escola. Os resultados a serem apresentados dizem respeito à relevância de produções como os *trailers* em sala de aula, potencializando uma leitura mais criativa, crítica e singular da prosa literária, “apropriada” pelos discentes alvos da prática pedagógica.

¹ Doutora. Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Membro do grupo de pesquisa Núcleo de Linguagens e Códigos (NULIC).

Palavras-chave: *Mayombe* (1980). *Trailer*. Letramento literário.

Introdução

Refletir sobre a presença do texto literário em sala de aula envolve no contexto da educação brasileira, geralmente, um exercício de reivindicação. Isso se dá, porque defender o espaço da literatura na escola não acontece, por vezes, sem que se lute por isso, seja porque aquela é tratada unicamente como pretexto para a discussão de aspectos outros, como questões de ordem gramatical; seja porque a relação com o texto literário é substituída por outras demandas, como a escrita de redações voltadas para seleções como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM); seja, ainda, porque a relação com o texto é adiada, comenta-se sobre a biografia do autor, sobre as correntes literárias da época e as questões históricas e sociais envolvidas no momento de tal publicação, mas sobre a relação com o forma como a obra está elaborada, os arranjos de sentido possíveis de serem analisados, não se é dada a devida atenção. Assim, a maneira como o estudante encara o ensino sobre literatura torna-se o resultado dessa realidade, o que fica mais evidente quando se propõe a leitura de textos literários ao final da Educação Básica, mais especificamente nos anos finais do Ensino Médio, de modo que é comum deparar-se com um quadro, como o que fora descortinado por Silva:

A carência de noções teóricas e a escassez de práticas de leituras literárias fazem com que o estudante encare a literatura como objeto artístico de difícil compreensão. Essa situação é certamente herança das lacunas do ensino fundamental, como também decorre do próprio encaminhamento dado ao estudo de literatura no EM, considerando, por exemplo, a seleção inadequada de obras literárias, sem levar em conta as leituras prévias dos discentes e as expectativas desse público leitor (2022, p. 78).

Nesse sentido, como uma forma de tentar reverter esse quadro, duas questões centrais foram consideradas neste trabalho, em que se pretende discutir a presença do texto literário na sala de aula. A primeira questão diz respeito à seleção do texto que será alvo da leitura dos alunos, de sorte que é necessário ter em vista as experiências prévias de leitura do sujeito a fim de que pontes entre essas vivências possam ser estabelecidas. Tecer essa relação não implica ignorar que a leitura a ser desenvolvida poderia abrir portas ao desafio, à construção de perguntas perante o texto diante de um universo repleto de uma potencialidade significativa, a qual dialogaria com o público parte da experiência de leitura a ser realizada. É importante que o professor selecione o texto enxergando-o como algo plural, rico em possibilidades a serem exploradas em sala de aula, de maneira que tal seleção “deve contemplar obras de diferentes níveis de complexidade,

observando como se constituem em termos de elaboração textual e de relações intertextuais e contextuais” (COSSON, 2020, p. 196).

Por sua vez, a segunda questão abrange a maneira como tal experiência será organizada com os discentes, de maneira que ao primeiro aspecto entrelaça-se o segundo, visto que a potencialidade expressiva do texto só terá espaço em sala de aula a depender da forma como a atividade de leitura foi planejada. Em outras palavras, dificilmente ações que incentivem o aluno a responder questões fixas sobre o texto que irá ler, ou ainda, resumos sobre o que aconteceria na história, por exemplo, suscitarão que o trabalho artístico com a linguagem presente na obra selecionada venha à tona, pois a leitura se torna, nessa sistemática, uma ação secundária e o estudante mero espectador. Este acaba não tratando a materialidade do texto literário como algo diferenciado dos outros gêneros textuais com os quais têm contato, quando, na verdade, “ao experienciar o texto, por meio da leitura literária, o aluno também deveria ser instrumentalizado, a fim de reconhecer a literatura como objeto esteticamente organizado” (SILVA, 2022, p. 79).

Para ser capaz de enxergar a natureza polissêmica do texto artístico inscrito dentro de um cenário social e histórico, vem a ser necessário que sejam planejadas atividades que instiguem a curiosidade do discente frente ao texto, ao mesmo tempo em que se

estimule uma mudança de postura do aluno, o qual passaria a ser mais ativo nesse processo, pois possui papel central na construção da sua leitura sobre o que leu. Assim, o discente elabora sentidos sobre o texto, reconstrói possibilidades de interpretação, dialoga com outros textos nessa ação e compartilha sua compreensão com os demais. É nessa perspectiva que esta análise está inserida, já que a proposta partiu da seleção do romance *Mayombe* (1980), do escritor angolano Pepetela, envolveu a leitura dessa prosa e as atividades relacionadas ao processo interpretativo, culminando com a produção de *trailers* adaptados pelos discentes a partir da leitura feita.

A atividade foi desenvolvida com três turmas do Ensino Médio, na modalidade Integrada², como parte da disciplina de Língua Portuguesa e Literaturas no ano de 2022, mais precisamente no segundo semestre do ano letivo, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, *Campus Apodi*. Neste artigo, serão analisados os resultados alcançados com tal proposta de experiência literária, incluindo desde as escolhas adaptativas realizadas pelos estudantes no processo, os aspectos focalizados por

² Modalidade de ensino na qual o Ensino Médio é integrado ao ensino de natureza técnica, de modo que o aluno, ao finalizar o curso, recebe uma certificação relacionada ao curso realizado, o qual, geralmente, liga-se às demandas econômicas da região.

eles para compor uma versão audiovisual do romance em um gênero específico, no caso do *trailer*, até as singularidades da prosa comentadas em aula. Essa reflexão possui como ponto de partida a abordagem teórica e metodológica do letramento literário, de modo que o processo a ser descortinado aqui tem em vista os polos de leitura, interpretação e compartilhamento sublinhados nesse paradigma (COSSON, 2020).

Para organizar a análise em foco, esta será apresentada a partir de três segmentos distintos, mas que interagem na composição da leitura sobre o que fora experienciado. Em um primeiro momento, *Mayombe* é apresentado, principalmente, no que diz respeito à seleção dessa obra para a atividade didática desenvolvida. Após isso, será dado espaço para a análise das questões que envolveram o processo de produção dos estudantes e, por último, um dos *trailers* elaborados será destacado, como uma forma evidenciar a criação dos alunos e o compartilhamento que fora realizado acerca da leitura do romance. Há, nesse ínterim, a própria justificativa da eleição do *trailer* como um gênero para dialogar com a ação interpretativa instigada em relação aos discentes, a fim de que fosse possível estimular neles uma postura criativa frente ao texto, já que também seriam criadores de uma “nova versão” do romance, por assim dizer. Tudo isso para reivindicar, como fora dito antes, um espaço mais significativo para a literatura na sala

de aula, entendendo que “se a escola pretende promover uma educação literária propiciadora de leitores autônomos e críticos, necessita repensar determinadas posturas extremistas, que têm servido de obstáculo à leitura literária na escola: a análise fixa do texto e o valeduto interpretativo” (SILVA, 2008, p. 44), algo que se inicia pela importância dada às especificidades do próprio texto literário.

Com o foco, o texto literário

A seleção do texto romanesco envolve uma série de aspectos que incluem desde as singularidades da obra até a forma de acesso dos estudantes à leitura. É necessário considerar que atividades serão suscitadas em meio a um cronograma de leitura, já que, diferentemente de outros gêneros narrativos como o conto e a crônica, essa ação não poderia ser feita, integralmente, em sala de aula. Além disso, é importante que o professor tenha em mente que diálogos são possíveis de serem efetivados com outros textos, literários ou não, como uma forma de aprofundar a atividade interpretativa a ser instigada. Nessa senda, o docente ainda tem seu planejamento balizado pelo currículo da instituição na qual trabalha, buscando desenvolver uma relação coerente quando isso é possível.

Diante da quantidade de questões envolvidas, a seleção da obra é um momento delicado no processo, pois é nessa fase que será

planejado o contato primeiro do aluno com o texto, pensando os elementos que poderiam fazer parte da motivação para a leitura, os quais não poderiam estar restritos ao fato de que aquele fará atividades de cunho avaliativo ligadas ao diálogo com o texto literário. Assim, a seleção de *Mayombe* (1980), de Pepetela, foi marcada por um diagnóstico inicial feito com os discentes sobre o que estes conheciam acerca do universo africano e, mais especificamente, sobre o contexto africano de língua portuguesa como língua oficial. Por meio de um questionário eletrônico, disponibilizado via *Google Forms*, os discentes responderam sobre o que consideraram remeter ao universo africano e apresentaram seus conhecimentos prévios sobre a literatura produzida em países africanos de Língua Portuguesa. No diálogo sobre os resultados, foi possível que os alunos verificassem certo desconhecimento, por parte deles, sobre a história de países como Angola, além de não identificarem nenhum texto produzido por autores africanos de Língua Portuguesa.

Essa constatação inicial projetou a porta de entrada para o *Mayombe*, principalmente, porque os alunos foram instigados a comentar sobre o que entendiam que compunham narrativas de guerra e, mais ainda, sobre o solo angolano e um processo de independência diferente do que fora evidenciado no Brasil. Nesse sentido, houve um olhar crítico para a importância de que outras literaturas possam ter

espaço em sala de aula, algo que dialogava tanto com o currículo da disciplina na instituição na qual a proposta didática foi desenvolvida quanto com a própria BNCC, já que nesta, segundo Amorim e Silva, defende-se “a necessidade de a escola trabalhar com as ditas literaturas ‘marginalizadas e de periferia’, de autoria africana, afro-brasileira, indígena e latina” (2019, p. 155). Para os autores, isso poderia ser considerado um avanço, ainda que tímido, proposto no documento. Este ainda apresenta a importância de que “os educandos devem reconhecer na arte formas de crítica cultural e política, enxergando a obra de arte não como um produto autônomo e neutro, mas como ideologicamente constituído, por meio de sua construção estética” (2019, p. 168).

Tal relevância foi considerada no olhar dado sobre o *Mayombe*, já que tal romance apresenta-se como um texto atravessado por várias ideologias sentidas nas posições assumidas pelas personagens que assumem, inclusive, a narração, instaurando a polifonia do texto. Dessa forma, aspectos sobre colonização, capitalismo, socialismo, comunismo, democracia fazem parte do vocabulário ativado na prosa, manifesto por um grupo de guerrilheiros que não possui uma visão única sobre o projeto político de uma Angola independente frente à ofensiva portuguesa e às etnias diversas espalhadas no solo angolano, incluindo, assim, as dificuldades de reunir visões de mundo tão

distintas sob uma mesma bandeira. Além disso, aspectos linguísticos de ordem diversas contribuem para a complexidade do texto, como a própria organização dos fluxos de pensamentos das personagens que se integram à voz de um narrador observador, além do léxico particular de variadas etnias presentes no texto que singularizam a identidade de cada guerrilheiro³.

Mayombe, longe de concentrar o enredo nas ações de guerra, focaliza os dramas vivenciados pelos sujeitos que, motivados por interesses diversos, participam de uma luta armada sem o apoio da população dentro da floresta do Mayombe que intitula o livro. Nesse cenário, foi possível ampliar o repertório de leituras sobre tal contexto, o qual, como foi verificado no formulário direcionado aos alunos, demonstrava uma visão destes balizada por certo olhar preconceituoso e/ou pouco fundamentado sobre o solo africano, tratando-o, inclusive, como um país, ao invés, da sua dimensão continental.

Por último, como forma de facilitar o processo de apropriação do texto literário pelo discente – aspecto caracterizador do letramento literário segundo Cosson (2020, p. 173) -, foi fundamental ter em vista a forma de acesso do estudante à obra, considerando, para tanto, a

³ No romance, há ao final um glossário que apresenta verbetes relacionados a algumas das etnias sinalizadas na prosa, como *Kimundo*, *Umbundo*, *Kikongo*, por exemplo.

realidade social dos alunos de escolas públicas no país, visto que, muitas vezes, não são todos os estudantes que possuem condições financeiras para adquirir a obra. Dessa maneira, a seleção do texto também tomou como parâmetro a disponibilidade do livro na escola na qual a proposta em foco foi realizada, por meio do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), o qual, após consulta e indicação das instituições escolares entre as obras listadas no Programa, distribui materiais de apoio à prática pedagógica literária em um quantitativo adequado para o acompanhamento de atividades de leitura como a proposta aqui.

Portanto, para que a atividade lúdica com o texto seja possível de ser efetivada, algumas ações de reivindicação, já citadas antes, mostraram-se necessárias, entre elas, a defesa do acesso ao texto, como um direito à literatura que se institui não só em termos teóricos, mas que é exercitada na prática quando o discente manuseia o livro, por exemplo. Uma vez realizada a seleção do texto e dada a presença deste em sala de aula, é possível refletir sobre a produção dos alunos a partir da leitura realizada por estes, em que a linguagem do audiovisual é convidada a fazer parte do processo da experiência literária.

A leitura responsiva dos estudantes por meio do audiovisual

Como parte das estações inerentes ao paradigma do letramento literário, há o momento da leitura responsiva, estágio que ocorre após o contato inicial do aluno com o texto e que se caracteriza como a “resposta dada à leitura do texto literário. Mais especificamente, trata-se do registro do encontro entre o leitor e a obra literária em um outro texto” (COSSON, 2020, p. 187). Dessa forma, o estudante é incentivado a refletir sobre o que pensou acerca da obra literária, sobre as relações que estabeleceu com outros textos, literários ou não, e sobre como organizar tais ideias em outro texto, o qual pode figurar em variados gêneros textuais, compondo “respostas que se apropriam de outras linguagens para produzir textos multifacetados, como é o caso de vídeos, que integram a música, imagem e palavra falada, e performances artísticas, que envolvem encenação, figurino e som” (COSSON, 2020, p. 187-188).

Por essa linha, entendendo que a “necessidade de ficção manifesta-se a cada instante, e a literatura funciona como resposta a essa necessidade universal” (SILVA, 2022, p. 97), uniu-se tal demanda a outra forma de contar, de compor as experiências humanas: o vídeo. Esse caminho permitiu não só trabalhar o texto literário em sala a partir de uma abordagem intersemiótica, propiciando uma leitura crítica do discente acerca da obra literária mais integrada às práticas socioculturais contemporâneas, como uma forma de

estabelecer uma ponte entre o romance e as inovações tecnológicas; mas também oportunizou o protagonismo por parte dos alunos que “imprimiram” sua versão da história à luta em solo angolano, dialogando em equipes de produção sobre qual seria a ideia síntese que nortearia o vídeo a ser idealizado, de maneira que ora se permaneceu na floresta angolana, simulada nos vídeos produzidos, ora a luta por liberdade, por independência, dialogou com outras lutas mais “próximas” ao solo brasileiro, como a luta pela democracia, contra a ditadura, por exemplo.

A diversidade de escolhas temáticas alcançada com a proposta foi resultado também da maneira como esta foi pensada. De início, foi necessário debater com os estudantes sobre as especificidades de uma adaptação, partindo dos conhecimentos prévios que aqueles detinham sobre o assunto, inclusive pela apresentação de exemplos, para, após isso, comentar sobre as singularidades do gênero com o qual os alunos iriam trabalhar: o *trailer*. Nesse primeiro momento, houve a discussão sobre a relevância de reconhecer os aspectos de cada linguagem: a literária e a audiovisual. Isso foi importante para que os discentes compreendessem que adaptar não significaria, nesse caso, transferir (como se isso fosse possível) *Mayombe* para uma imagem em tela da maneira como a obra foi escrita por Pepetela. O exposto justifica-se pelo entendimento de que, enquanto a linguagem literária “utiliza as

palavras e a imaginação do leitor, a obra audiovisual apresenta a imagem pronta ao espectador, somada aos recursos de som e efeitos sonoros, trilha sonora musical, diálogos, além de textos em sobreposição, como créditos e legendas” (MOLETTA, 2014, p. 12).

Nesse sentido, cabia aos alunos, por exemplo, saber equilibrar a quantidade de diálogos presente no vídeo, para não recair em um erro natural, segundo Moletta (2009, p. 18), de procurar a resolução das questões presentes no audiovisual “somente” por meio dos diálogos, principalmente, por adaptarem um texto literário. Foi preciso estar atento não só ao que seria focalizado acerca do *Mayombe*, que conflitos e/ou personagens seriam considerados nessa nova leitura, mas também realizar a reflexão em equipe sobre o que seria possível de ser gravado diante das possibilidades existentes, sobre o que seria essencial representar a partir da leitura construída pelo grupo.

Nesse íterim, é importante ressaltar que a proposta se centrou em uma adaptação livre do romance de Pepetela, em que a narrativa seria referência para o vídeo, mantendo um diálogo que não precisaria ser tão fiel à obra, de sorte que se esperava uma maior atuação crítica dos alunos na releitura justamente pela “liberdade” de criação que eles teriam. Em igual medida, era importante ter em vista para qual gênero da linguagem audiovisual o romance seria adaptado, tendo em vista as singularidades de cada um e a compreensão do quanto isso impactaria

o próprio olhar que os alunos lançariam sobre a prosa literária em sua leitura responsiva. Para tanto, fora elaborado um material orientador da atividade, no qual fora organizado o passo a passo da produção, incluindo a explicação da proposta e a proposição da elaboração de um roteiro.

O nascimento da proposta partiu de um questionamento característico do momento vivenciado: como “ensinar literatura se o potencial de ficcionalização está sendo reconfigurado para outras mídias e tecnologias?” (SILVA, 2022, p. 103). Ao invés de preconizar uma separação entre esses universos, refletiu-se sobre a importância de aproximá-los, de modo que uma linguagem com a qual o aluno, por vezes, já interagiu várias vezes torna-se um caminho para manifestar a sua leitura singular sobre o texto literário discutido em sala. Assim, criou-se uma situação fictícia na qual a obra *Mayombe* seria adaptada para uma série, com oito episódios e, para divulgar essa adaptação, seria necessário um *trailer*. Este, em linhas gerais, compreende uma pequena história que remete a outras histórias, apresentando uma forma específica de narrar, de dramatizar por meio de imagens, no caso em foco, dramatizar por imagens o que estava circunscrito às páginas do romance.

Para substanciar o trabalho das equipes, foram exibidos exemplos de *trailers* com durações variadas em sala de aula, de

maneira que fosse realizado tanto um paralelo entre essas produções em períodos históricos diferentes, sendo constatada a fragmentação e a celeridade inerente aos *trailers* mais contemporâneos; quanto houvesse o destaque para as facetas desse tipo de produção audiovisual às quais, por vezes, não tinham sido notadas pelos discentes. Desse modo, focalizou-se a vertente artística do *trailer*, já que se desenvolve uma forma específica de narrar, sendo estabelecido um paralelo, com as devidas ressalvas, com a forma romanesca, por exemplo, no tocante ao tratamento da questão temporal e a maneira de significar a duração de um dado evento. Ademais, não foi esquecido da faceta mercantil que esse gênero audiovisual possui, tendo em vista que se trata de uma “ferramenta” publicitária para atrair o público para o produto final, conforme afirma Cavalcanti, a “forma de se vender narrativas é o trailer e, para que se faça isto, é necessário demonstrar um pouco das mesmas, através de trechos, um contexto primário e/ou de despertar da curiosidade através de pequenos fragmentos” (2015, p. 32).

Para organizar o que comporia os “pequenos fragmentos”, os estudantes foram estimulados a elaborar o planejamento do vídeo em um roteiro, estruturando, assim, o enredo base que daria origem ao vídeo. Nesse sentido, cada equipe, com a orientação do docente, redigiu qual seria a ideia base da história a ser contada, quais seriam os elementos que seriam tomados como base do romance, quais seriam

os espaços de locação e o material a ser utilizado, de modo a compor um proposta factível que guiasse o grupo. Retornando ao aspecto temático citado anteriormente, criar um roteiro permitiu aos alunos não só adentrar mais no universo audiovisual, mas também refletir sobre as potencialidades de contar-se uma história, tendo em vista a compreensão de que, ao focalizar a ideia de independência, por exemplo, para a série fictícia e, assim, pensar o *trailer*, era necessário ter em vista que experiência humana suscitaria tal visão, já que, segundo Moletta, “Ideias e conceitos não dão bons vídeos; experiências humanas, sim” (2009, p. 20).

Captar que experiências humanas fariam parte da releitura de cada grupo acerca do romance oportunizou a reflexão sobre essas experiências na narrativa literária, entendendo a importância de compartilhar isso com um público mais amplo, inclusive como uma via para que a obra literária possa ser conhecida por outras pessoas na comunidade estudantil, além da experiência de sala de aula vivenciada. Por isso, além do gênero roteiro, foi dado enfoque ao cartaz da produção, no caso, da fictícia série, compondo outra instância de compartilhamento de leituras pelos estudantes, fazendo parte do universo publicitário inerente à dinâmica da proposta e, mais uma vez, potencializando um diálogo com outras semioses. Em um jogo de revelar e esconder as informações, o cartaz, entre outros

aspectos, envolveu a discussão sobre a importância da imagem central que dialogaria com o vídeo, o título pensado para a série, bem como a forma de expor informações que, possivelmente, atrairiam o público e a notação de que se tratava de uma adaptação de *Mayombe*. Essa atividade possibilitou mais uma via para que a criatividade do discente fosse instigada em uma manifestação de protagonismo e autoria, ilustrada pela diversidade impressa nas produções dos alunos, conforme pode ser observado nos exemplos apresentados a seguir ⁴:

Fig. 1 e 2. Cartazes apresentados para a produção dos *trailers*



⁴ Faz-se necessário salientar que os alunos autorizaram a utilização dos cartazes para este estudo, bem como do *trailer* em si, o que foi expresso via assinatura de termo específico.

A partir de uma leitura breve das imagens apresentadas, é possível destacar alguns elementos que foram considerados nas produções dos estudantes. A primeira diz respeito à questão da cor e como ela seria simbólica na composição do cartaz, bem como a imagem de fundo selecionada para tal gênero. A segunda compõe a reflexão sobre como o cartaz cumpriria ou não sua função de atrair o público para assistir ao *trailer*, integrando-se à ideia base que faria parte da adaptação do romance. Nesse ínterim, é importante destacar o trabalho inventivo realizado pelos alunos, chegando, até mesmo, à utilização, em alguns exemplares, das imagens dos integrantes da equipe em cena (do protagonista, principalmente) para ser o destaque do cartaz. O último aspecto apontado compreende as questões inerentes ao contexto de uma obra audiovisual, a exemplo da classificação indicativa, presente em algumas produções a partir de um diálogo com os discentes acerca dos aspectos legais que envolvem a exibição de um produto audiovisual. Todos esses elementos fizeram parte de um processo que resultou em um total de 14 *trailers*⁵ em que

⁵ Além de “O narrador Nordeste”, as seguintes produções foram criadas: “Ação e repressão”, “A independência legítima”, “As herdeiras de Obá”, “Caminhos divergentes”, “Comunas cangaceiros”, “Dias de luta”, “Eté babaquara”, “Guerra pelo amanhã”, “Liberdade de Angola”, “Mãe Katana”, “Por trás da guerra”, “Liberdade: sombras da resistência” e “Versões da guerra”.

um destes será focalizado a partir deste momento, como uma forma de finalizar a reflexão sobre a proposta realizada.

Uma versão cômica do *Mayombe*: o trailer e a ponte para o nordeste

Ao realizar a leitura responsiva e elaborar uma releitura do texto literário, é possível considerar que o discente tornou-se sujeito de sua leitura, fazendo uma passagem *sui generis* do “texto a ler ao ‘texto do leitor’, realização singular, resultado de um processo de atualização do texto do autor” (ROUXEL, 2013, p. 19). Isso é possível de ser sentido quando o aluno torna-se capaz de identificar-se com aquilo que leu ao ponto de estabelecer relações, reconstruir sentidos, reconfigurando as questões representadas por aproximá-las de si dentro de um contexto histórico e social específico.

Essa tônica foi perceptível na produção do *trailer* de “O narrador Nordeste”⁶, selecionado nesta escrita por compor uma adaptação cômica do romance *Mayombe*, sendo diferente, portanto, do estilo que a maioria das equipes escolheu ao focalizar essa narrativa de guerra, voltando-se mais para o escopo dos vídeos de ação. Desde

⁶ O *trailer* encontra-se disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4FeAGpLi9wk>.

o roteiro, o grupo em questão destacou dois aspectos centrais sobre o romance que deram origem a uma nova versão da prosa: a importância do narrador na trama e os conflitos humanos entre os guerrilheiros. Na obra literária, a focalização narrativa de primeira pessoa, isto é, quando as personagens assumem a narração, apresenta uma forma de exposição comum: “Eu, o narrador, sou...” (PEPETELA, 2013) e, a partir daí, a personagem expressa sua versão da história. Isso foi captado para a produção em vídeo, de modo que, ao invés da floresta Mayombe com a qual os guerrilheiros acabam interagindo na narrativa de Pepetela, o “espaço personagem”, no *trailer*, trata-se do Nordeste, o qual significa as ações desenvolvidas pelas demais personagens e relaciona-se com estas. Há, até mesmo, lugar para a presença da metalinguagem no audiovisual, de maneira que os discentes puderam, de forma espirituosa, questionar qual o papel do narrador no vídeo.

Em relação ao segundo aspecto, os alunos, enquanto produtores, realçaram os conflitos vividos pelas personagens do romance e adaptaram o drama de guerra ao cenário nordestino sem que se perdesse as questões relevantes inerentes aos problemas enfrentados pelos sujeitos no texto literário. Por essa visão, a dinâmica da hierarquia no comando é salientada, em que a tentativa de desqualificar a figura do comandante é sublinhada, bem como há a problemática da ausência de suprimentos, além do triângulo amoroso

que, em dado momento, se desenvolve no enredo. Os discentes enfatizaram menos a questão mais ampla, no tocante à guerra (apesar da ideia de um partido revolucionário ser destacada), que as características de cada indivíduo inserido na luta, sendo esse aspecto um elemento que seria motivador para que os possíveis espectadores prestigiassem a série fictícia.

A atualização do texto, citada anteriormente, é perceptível, assim, pelo tom cômico empregado, algo que é elaborado, inclusive, pela variante utilizada pelos guerrilheiros no *trailer*, fazendo referência ao universo no qual aqueles estariam inseridos, sem deixar de evidenciar a forma como lidam com as adversidades existentes. Essa, entre os demais aspectos ressaltados, contribuiu para a percepção acerca da leitura criativa desenvolvida pelos estudantes que, longe de ignorarem o romance lido, dialogaram com este todo o momento, mas sem deixar de compor uma nova experiência humana para a narrativa audiovisual, algo que partiu do próprio espaço dos alunos, pois estes, como “narradores”, deram “voz” ao Nordeste.

Conclusão

Por conseguinte, a experiência literária vivenciada possibilitou uma aproximação com o texto literário ao ponto de ressignificá-lo por meio da linguagem do audiovisual. A apropriação dos elementos da

prosa literária, surgindo em uma nova combinação de sentidos na narrativa de fragmentos idealizada pelos discentes, simbolizou as estações do paradigma do letramento literário, momentos desenvolvidos na proposta didática aqui apresentada. Em uma estação final, os discentes puderam compartilhar suas leituras por meio dos *trailers* criados que foram exibidos para toda a comunidade escolar e, assim, ampliar a própria experiência vivenciada, divulgando o próprio romance lido, como sujeitos autores no processo, imbuídos de uma visão crítica acerca do que leram e recriaram, como protagonistas de sua própria experiência de leitura.

O *trailer* oportunizou o desafio, a crítica, o compartilhamento, a reflexão sobre o texto literário em um jogo de revelar e esconder que propiciou a apropriação objetivada acerca do romance lido. A relação estabelecida entre o texto literário e o audiovisual em sala de aula mostrou-se, assim, profícua, fomentando menos a ideia deste como uma ilustração da literatura e mais como uma via simbólica, dando margem ao enigma, à sensibilidade do discente que pôde fazer parte de uma vivência literária, porque atuou, de fato, na composição de sua interpretação do texto.

Referências

AMORIM, Marcel Alvaro de; SILVA, Tiago Cavalcante da. O ensino de literaturas na BNCC: discurso e (re)existências possíveis. In: GERHARDT, Ana Flávia Lopes Magela; AMORIM, Marcel Alvaro de (Orgs.). *A BNCC e o ensino de línguas e literaturas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

CAVALCANTI, Ian Costa. *O anjo da anunciação: a definição do gênero trailer e sua reconfiguração comunicacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 116 p., 2015. Disponível em : <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7900?mode=full>. Acesso em 10 ago. 2022.

COSSON, Rildo. *Paradigmas do ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 2020.

MOLETTA, Alex. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. 3 ed. São Paulo: Summus, 2009.

MOLETTA, Alex. *Fazendo cinema na escola : arte audiovisual dentro e fora de sala de aula*. São Paulo : Summus, 2014.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: LeYa, 2013.

ROUXEL, Anne. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; FALEIROS-JOVER, Rita [orgs.]. *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

SILVA, Maria Valdênia da. Motivações para a leitura literária no ensino médio. In: PINHEIRO, Hélder; ARISTIDES, Jaquelânia;

SILVA, Maria Valdênia da (et all.) (Orgs.). *Literatura e formação de leitores*. Campina Grande: Bagagem, 2008.

SILVA, Ivanda Maria Martins. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia (orgs.). *Português no Ensino Médio e formação do professor*. 2 ed. São Paulo: Parábola, 2022.

TEÓFILO DIAS E A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM SUA POESIA

Ana Paula Nunes de Sousa (PPGLit-UFSC)¹

Resumo: A partir dos decênios de 70 e 80 do século XIX, surge, no Brasil, uma nova consciência literária. Alguns dos poetas que compuseram esse contexto histórico reivindicavam a criação de um novo projeto ideológico e artístico para a literatura nacional, muito em decorrência do que pregavam os escritores portugueses da chamada Geração Coimbrã e da poesia científica e filosófica nascida em Recife, com os poetas Tobias Barreto e Sílvio Romero. Entre essa leva de literatos, encontra-se Teófilo Odorico Dias de Mesquita, ilustre poeta maranhense que se destacou justamente por apresentar uma visão diferenciada para com a literatura e/ou poesia, não só no plano do conteúdo, mas também no plano formal. Teófilo Dias, ao lado de seus companheiros de geração Fontoura Xavier e Carvalho Júnior, deu à poesia uma nova roupagem, sobretudo no que toca ao modo como representava a figura feminina em sua obra. A mulher, apresentada antes pelos românticos como a virgem pura e intocável, passou, então, a ser disposta em sua materialidade carnal. Na poesia realista, a mulher opõe-se “às virgens etéreas que povoavam os sonhos dos nossos românticos” (Amaral, 1996, p. 73). Desse modo, proponho, com este trabalho, demonstrar o modo como Teófilo Dias apresenta a figura feminina em sua poesia, precisamente em poemas que compõem a primeira parte de suas *Fanfarras* (1882), intitulada “Flores funestas”. Para isso, utilizarei como referencial teórico-crítico o que postulam os estudiosos e pesquisadores da literatura brasileira acerca do

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLIT-UFSC). Mestre em Literatura pelo mesmo programa de pós-graduação (PPGLit-UFSC). Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA Campus Caxias - 2020). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL) e do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Arte e Mídias (LAMID). E-mail: anapaulacxs1234@gmail.com

erotismo observado nos poetas realistas, o que inclui Teófilo Dias, quais sejam: Romero (1905), Candido (1960; 1989), Assis (1879; 1882), Amaral (1996), Pergher (2020), Borges, Esteves e Scarabelot (2021). Quanto aos resultados, destaco que é possível perceber, através das leituras dos poemas que compõem “Flores funestas”, que Teófilo possui, diferente do que apresenta em suas obras iniciais, precisamente em *Lira dos verdes anos* (1878), uma visão diferente para com a figura feminina. A mulher passa a ser vista sob outra perspectiva; ela é sedutora, bela, fatal, lasciva, atraente e sensual; vislumbra, provoca e desperta alucinados desejos no eu lírico.

Palavras-Chave: Teófilo Dias. *Fanfarras*. “Flores funestas”. Representação. Figura feminina.

Considerações iniciais

A grande maioria dos manuais de história literária e antologias poéticas brasileiras mostram que, a partir dos anos 70 e 80 do século XIX, o modo de fazer e pensar a poesia sofreu notáveis alterações, tanto no plano formal quanto no conteúdo. Os poetas que fizeram parte desse contexto histórico, entre os quais se encontram Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, buscaram desenvolver um novo projeto político, ideológico e artístico no Brasil. Havendo, portanto, por parte dessa geração nova, uma forte reação ao Romantismo, para a qual já não funcionava mais, era ele uma “escola de lirismos piegas, etéreos, fora de moda; escola de luas, flores, namoradas impalpáveis, pálidas, adormecidas” (Borges; Esteves; Scarabelot, 2021, p. 178). O Romantismo, como argumenta Manuel Bandeira (1951), em seu livro *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, já “era uma coisa

morta”, ou melhor, “um mundo morto”. E é justamente nessa época que os críticos e estudiosos da nossa literatura (Romero, 1905; Candido, 1960; Ramos, 1968; Stegagno-Picchio, 2004; Bosi, 2017) marcam o surgimento do Realismo poético, que se deu, em grande medida, em decorrência do que pregavam os escritores portugueses da chamada Geração Coimbrã² e da poesia científica e filosófica nascida em Recife, com os poetas Tobias Barreto e Sílvio Romero.

Machado de Assis, por exemplo, no seu artigo *A nova geração*, publicado em dezembro de 1879, na *Revista Brasileira*, fala do aparecimento de uma nova geração de poetas, tida por ele como viçosa, galharda, cheia de fervor e convicção. Conforme diz o poeta crítico, tal geração não queria se “dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou” (Assis, 1879, p. 01). Para Machado, esse dia acabado era o malsinado Romantismo, aquele que “teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e de sonolência” (Assis, 1879, p. 01).

² À título de explicação, a Questão Coimbrã consistiu em uma disputa entre os poetas portugueses realistas e românticos. Tudo começou quando, em 1865, Antônio Feliciano de Castilho apresentou, em posfácio, o “Poema da mocidade”, de Pinheiro Chagas, o que culminou numa resposta de Antero de Quental. Nessa sua resposta, Antero apresenta os novos ideais, ou melhor, a poesia dita realista e tudo o que ela representava (Rosa, 1999).

Na poesia dos poetas da nova geração, “o descompassado amor à carne e ao satanismo”, escreve Antonio Candido (1989, p. 25), “representavam atitudes de rebeldia”. Informa o crítico que “os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador” (Candido, 1989, p. 25). Nessa nova conjuntura, a mulher, que um dia “foi virgem, santa, anjo, arcanjo, querubim, serafim, fada, sílfide, musa, donzela, criança, inocente, luz, flor, rosa, lírio, pálida, cor de neve e assim por diante” (Borges; Esteves; Scarabelot, 2021, p. 176), passa a ser representada de outro modo. Diferente da virgem angelical posta pelos românticos, ela é real, disposta em sua materialidade; é carnal, lasciva, luxuriosa, provoca e desperta desejos. Para Borges, Esteves e Scarebelot (2021, p. 185), “do anjo imaculado dos últimos românticos [...], a mulher se transforma no arcanjo funesto do pecado” dos realistas.

Assim, neste trabalho, buscarei demonstrar o modo como o poeta maranhense Teófilo Dias representa a figura feminina em sua poesia, precisamente em poemas que compõem a primeira parte de suas *Fanfarras* (1882), intitulada “Flores funestas”. Além disso, irei mostrar como pensavam e o que buscavam os poetas que compuseram

os decênios de 70 e 80 do século XIX, como é o caso, por exemplo, de Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, poetas esses identificados como os principais representantes dos ideais artísticos de Charles Baudelaire, aqui, no Brasil (Bandeira, 1951; Candido, 1960; Amaral, 1996; etc.).

Os realistas e a querela com os românticos

Em maio de 1878, aparece, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, o que ficou conhecido por a “Batalha do Parnaso” ou “Guerra do Parnaso”, que consistiu em críticas no formato de versos direcionadas aos românticos pelos realistas³. Comenta Bandeira (1951, p. 08) que “a batalha chamou-se do Parnaso porque os golpes se desfechavam em versos (quase sempre incorretos, na gramática e na metrificacão, segundo os cânones parnasianos posteriores)”.

Nesse novo estado de coisas, acreditava-se que os pressupostos românticos já estavam ultrapassados, isto é, que o excessivo sentimentalismo havia se tornado vulgaridade emocional (Rosa, 1999). Além disso, “o predomínio da imaginação, o subjetivismo, o transbordamento do eu cansavam. Os temas se repetiam e a linguagem

³ Ao todo, foram publicados 19 poemas, a maioria assinados sob pseudônimos, algo comum, à época.

se descuidava” (Rosa, 1999, p. 12). A respeito disso, Sílvio Romero (1878), no seu prefácio de *Cantos do fim do século*, comenta:

O romantismo é um cadáver e pouco respeitado; não há futuro que o salve, nem que pretenda ser o Protheu de alguma mitologia de espécie nova!
Existe um outro modo de poetar na literatura dos últimos tempos sem consistência e princípios, uma espécie de idealismo metafísico, incongruente e vazio, como os sonhos de um histérico. É de nenhuma influência sobre a marcha total dos acontecimentos espirituais, e não têm grandes nomes que o personalizem (Romero, 1878, p. 15).

Nessa crítica, Romero se refere à produção literária feita pelos últimos românticos, a qual se caracterizava, segundo ele, como uma “espécie de idealismo metafísico, incongruente e vazio” (Romero, 1878, p. 15). Entretanto, ao contrário dos epígonos do Romantismo, aqueles que se denominavam realistas valorizavam a objetividade, detendo de uma visão real para com a sociedade e seus anseios. Entre essa nova leva de literatos, encontramos Teófilo Dias, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Arnaldo Colombo, Alberto de Oliveira, Múcio Teixeira, Afonso Celso Júnior, Artur de Oliveira, Raimundo Correia e Valentim Magalhães.

No dia 16 de maio de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*, Arnaldo Colombo publicou o poema intitulado “A guerra do parnaso”, em que diz:

A poesia de hoje, a que chamam realista,
Uma causa defende — a causa da justiça,
E no seu combater arvora uma conquista
— É a do direito, sempre impávida na liça.
A poesia de ontem de Abreus e de Varelas,
Coberta com o véu do triste idealismo,
Só fazem-nos do amor as mórbidas querelas
Sem olhar que a nação caminha pr’um abismo
(Colombo, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 02).

Colombo, nesse seu poema, se opõe ao Romantismo, o que chama de “astro sem brilho”, e fala ainda do surgimento de uma poesia nova, que era o Realismo. Uma poesia que buscava a justiça, o direito e que combatia o idealismo. Conforme propõe Rosa, o autor de “A guerra do parnaso” “confronta a poesia antiga com a Realista; enquanto esta defende sempre uma causa, considerando-a engajada em todos os combates, aquela, de Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, representando todos os românticos, caminha para o abismo” (Rosa, 1999, p. 31).

Outrossim, dois dias antes de Arnaldo Colombo publicar “A guerra do parnaso”, precisamente no dia 12 de maio de 1878, o poeta que assinava seus poemas com o pseudônimo Seis Estrelas do

Cruzeiro⁴, publicou, também no *Diário do Rio de Janeiro*, os seguintes versos:

Eu nunca me assinei romântico. Jamais
Fui ao morno luar — estilo da outra escola —,
Aos sons do bandolim da América — a viola —,
Cantar à señorita uns tristes madrigais.
Nunca mandei compor suavíssimo *paquete*,
Nem fiz recitativo e pálidas canções;
Tampouco fui comer pastéis no Castelões,
— Pastéis sentimentais, os líricos pastéis
(Seis Estrelas do Cruzeiro, *Diário do Rio de Janeiro*,
1878, p. 04).

Observamos, nos versos acima, um eu lírico que se mostra extremamente desinteressado naquilo que chama “trago de lirismo”, “langorosa lira” e “mundo romântico”. Sobre isso, é interessante notar que esse desprezo ao sentimentalismo presente na poética romântica pelos realistas ocorria, em parte, graças às suas ideologias políticas e sociais. Tais literatos eram contrários à forma de governo vigente no Brasil, à época, isto é, à Monarquia. Além do mais, repudiavam eles o poder exercido pela Igreja Católica sob o Estado e a escravidão. Como consequência disso, encontramos um número grande de poemas de

⁴ Nas pesquisas que fiz na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, não encontrei nenhuma informação a respeito de quem seria esse pseudônimo.

natureza política, moralista e panfletária. Conforme ressalta Antonio Candido, esses jovens buscaram fazer uma “poesia progressista em política e desmistificadora com relação à vida afetiva” (Candido, 1989, p. 09). Assim sendo, dentre os poemas possíveis de serem citados como exemplo, destaco “Rosa”, de autoria de Alberto de Oliveira, que foi assinado por ele com o pseudônimo Atta-Troll:

Estava sentada à mesa;
Era o almoço. O sol por toda a casa
Miserável, de um teto quase rente,
Um teto de pobreza,
Entrava como um hálito de brasa,
Confortável e quente.
Rosa era alta, morena, triste, esguia,
De uma cor doentia
Como a cor de uma santa;
Trazia um chale manta
Que escondia a magreza de seu peito.
O cabelo desfeito,
Muito liso, corrido,
Lustroso, abandonado,
Com as pontas de um castanho desmaiado,
Punha-lhe um rasto d’óleo no vestido,
Estava muito triste, muito vaga
Pensando nele; via-o sobre a cama,
Na sua dor eterna,
Gemendo noite e dia de uma chaga
Que lhe alastrava quase toda a perna
(Atta-Troll, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 01).

“Rosa” é, sem dúvida, um dos poemas mais representativos do modo como pensavam os realistas, já que trata de questões muito

sensíveis a eles, como a pobreza, a injustiça e a moral. Segundo dizem Borges, Esteves e Scarabelot (2021, p. 183), nele, não temos “a visão da mulher robusta e sadia, da mulher carnal e lasciva, mas da mulher pobre e sofrida, cuja condição é agravada pela morte de seu companheiro”. A Rosa de Atta-Troll é “oposta às mulheres exuberantes e sensuais, Rosa é magra, triste e de uma cor doentia, atributos que tornam ainda mais lúgubre a sua condição social” (Borges; Esteves; Scarabelot, 2021, p. 183).

De mais e mais, outro poema de Atta-Troll que também trata de questões sociais e humanas, é “O caixeiro”. Semelhante à “Rosa”, nesse poema, vemos novamente o lado realista e socialista de Alberto de Oliveira:

Em frente à venda, suja e gordurosa,
Erguia-se a arrogância do sobrado;
Era a casa elegante e caprichosa,
O lar romantizado
De um doce mimo histérico e doentio;
Era acolá que, em horas de abandono,
Quase mística, aérea,
Como as visões do sono
Dos desditosos líricos cantores,
Toda de branco, ao ar solto o cabelo,
Erguia-se uma pálida Consuelo,
Uma adorada Egéria!
D’ali, d’uma d’aquelas
Alta, Aristocrática janelas,
Um brando olhar macio,
Meigo como os amores,

Descendo, como um'alma iluminada.
Enchia toda a *toca* aguardentada,
A casa do Francisco taverneiro.
Como o povo dizia,
A senhora, que olhava da sacada,
Era o amor do estúpido caixeiro
(Atta-Troll, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 01).

“O caixeiro” é um poema narrativo longo, ele conta a história de amor de Anselmo (moço pobre que trabalha como caixeiro) e Consuelo (moça rica pertencente a aristocracia). Percebemos a diferença social existente entre os jovens na descrição dos espaços de ambos: enquanto Anselmo passa seus dias enfiado na venda do Francisco taverneiro, obrigado a sepultar seus anseios amorosos sobre o balcão “gorduroso e ensebado”, Consuelo vive em uma casa elegante e caprichosa. De um lado vemos a aristocracia, representada por Consuelo (erguida sobre a alta janela aristocrática), e do outro, Anselmo, que representa os sujeitos sociais que vivem nas classes menos abastadas da sociedade. Para Esteves, Scarabelot e Santos (2022), a “Quase mística, aérea” Consuelo, “De um doce mimo histérico e doentio”, “é a encarnação do ideal romântico — Anselmo o aspira de perto, do outro lado da rua (seu lado ‘realista’), mas embalde: é tragado pelo realismo” (Esteves; Scarabelot; Santos, 2022, p. 20).

Assim como a política e os problemas sociais e morais da época, a representação da figura feminina também é uma das características da poética realista. Como informei em outro momento, a mulher, antes posta sob um aspecto idealista, passa a ser percebida de outro modo na poesia realista. De acordo com o que pontua Glória Carneiro do Amaral, uma das principais estudiosas de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier, essa poesia “produz um lirismo sem idealizações românticas. O amor sexualiza-se de forma exacerbada; o detalhe insignificante ou cru, antipoético, no prisma romântico, adquire lugar central” (Amaral, 1996, p. 53).

Um poema muito simbólico desse modo de representação da figura feminina na poética realista, é o soneto “Profissão de fé”, do carioca Francisco Carvalho Júnior, um dos jovens poetas realistas que é considerado por Machado de Assis como “o representante genuíno de uma poesia sensual” (Assis, 1879, p. 05). Nesse seu poema, o eu lírico expressa-se da seguinte maneira:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos do lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,

Desfazem-se perante o realismo

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim
(Carvalho Júnior, 2007, p. 07).

Ao empregar os verbos “odiar” e “preferir”, Carvalho Júnior deixa muito claro o seu posicionamento a respeito do Romantismo e do Realismo. De maneira geral, a imagética da virgem pálida e clorótica, bem como da mulher de contornos exuberantes, funciona, nesse poema, como uma espécie de alegoria do modo como os poetas da geração nova percebiam o Romantismo e o Realismo. No Romantismo, temos uma figura feminina representada a partir de um idealismo, o que o eu lírico chama de “vagos ideais” e “abortos de lirismos”. Nele, a mulher é posta sob um aspecto doentio, ela é pálida e clorótica, possui “alma de santa e corpo de alfenim”. Entretanto, no dizer do eu lírico, esses ideais vagos (“ilusões óticas” e/ou “sofismas de mulher”) colocados pelos românticos em suas poesias muito facilmente se desfaziam diante do Realismo, já que eles preferiam uma mulher real, disposta em sua materialidade carnal.

Fontoura Xavier é outro poeta que também apresenta poemas com tom sensual e erótico. De acordo com Antonio Candido (1989), o ideal sensual realista é alcançado justamente por esse literato. Informa Candido que Fontoura Xavier explora, no seu soneto “Roast-beef”, “a ambiguidade contida em português no verbo ‘comer’ — ao mesmo tempo alimentação e ato sexual” (Candido, 1989, p. 13). À vista disso, vejamos o que fala o eu lírico de Fontoura:

Ela tem a beleza, a flácida estrutura,
Os contornos viris, geométricos, altivos,
A branca carnação dos bons modelos vivos
Do mágico buril dos Phidias da escultura.

Resumbra-lhe a epiderme — alvíssima textura —
Os filtros sensuais, os tóxicos lascivos,
Que aos mártires da Fé, aos crentes primitivos,
Serviram de adoçar o cálix da amargura.

Ao vê-la, não cobiço os ócios d'um nababo,
Nem penso n'um cavalo elástico do Cabo
Para furtá-la às mãos de um Jonathas patife,

Ouço um coro ideal e harmônico de beijos!
E sinto fervilhar-me o pego dos desejos
De um Tântalo faminto em face de um *roast-beef!*
(Xavier, 1905, p. 116).

Como notamos, a mulher descrita por Fontoura Xavier também é diferente da mulher romântica. Ela é bela, tem os contornos viris, geométricos e altivos. Além disso, possui uma textura suave, coberta

com o que o eu lírico chama de “filtros sensuais” e “tóxicos lascivos”. E são justamente esses filtros que a tornam indecente aos olhos dos “crentes primitivos”, isto é, da Igreja Católica. Para além de qualquer interesse material, posto que não pretende ele se beneficiar com as vantagens de uma possível relação conjugal, vemos que o interesse do eu lírico está direcionado aos desejos carnis e sexuais nele provocados por esse corpo feminino.

Contudo, antes de concluir esta parte, é interessante dizer, também, que esse ideal dos realistas de representação pura e fiel da vida e das questões políticas, sociais e morais não era algo aprovado por todos os leitores e críticos daquele período, como é caso de Machado de Assis (1879) e Sílvio Romero (1879), ainda que eles fossem contrários ao lirismo e ao sentimentalismo exagerado presente na poética romântica. Sílvio Romero, por exemplo, informa que se “se acredita que com retratos, mais ou menos descarnados, das podridões sociais, achou a última palavra da perfectibilidade, engana-se” (Romero, 1879, p. 17).

Discutir e apresentar os dilemas sociais e humanos de uma sociedade nunca foi um problema, ressalta o crítico sergipano, a questão, portanto, era a maneira como os realistas abordavam essas questões em suas poesias, pois “sempre que um lado exclusivo dos fatos pretende impor-se pela verdade toda, temos aí um fenômeno de

pouca duração. A natureza reage e o sistema cede. É o que se deu com o romantismo: entendeu que devia chorar demais, e acabou por *ensandecer*” (Romero, 1879, p. 17, itálico do autor). Essa crítica de Romero também vai em direção ao erotismo na poesia realista, que é justamente o que tratarei no próximo tópico, precisamente no que toca à representação da figura feminina na poesia de Teófilo Dias.

Teófilo Dias e a *femme fatale*

Do mesmo jeito que os poetas Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, o maranhense Teófilo Dias também possui poemas com teor extremamente sensual e erótico. Na verdade, alguns estudiosos e pesquisadores da literatura brasileira, como Machado de Assis (1879), Antonio Candido (1960; 1989) e Glória Carneiro do Amaral (1996), informam que esses três literatos podem ser considerados os principais representantes da poética do francês Charles Baudelaire, embora apresentem algumas diferenças, é claro. E essas diferenças estão justamente associadas ao modo como esses homens de letras representaram a figura feminina em suas poéticas. Conforme argumenta Antonio Candido (1989), em seu ensaio *Os primeiros baudelairianos*:

Em Carvalho Júnior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou esta escolha, serviu como arma de polêmica anti-romântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire. Do mesmo modo, não havia neste o curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros, que por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela ideia de um amor que passa de carnal a metaforicamente carnívoro, manifestaram ao seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens (Candido, 1989, p. 12).

Informa Candido (1989) que, diferente de Charles Baudelaire, os jovens realistas produziam poesias eróticas e sensuais, as quais eram, muitas vezes, marcadas por imagens associadas ao mundo animal. *Grosso modo*, a tópica central da produção de poetas como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier é a nota crua e violenta com que eles elaboravam seus poemas. Ao invés das “transparentes e etéreas mulheres românticas, preferem eles a matéria e a saúde. Ao Romantismo doente, frágil em seus estertores, preferem o vigor do Realismo, em cujas veias corre sangue” (Amaral, 1996, p. 68). No caso específico de Teófilo Dias, Machado de Assis (1879) afirma que essa tendência nova é percebida nele desde a publicação de seus *Cantos tropicais*. Segundo pontua o poeta crítico, ainda que o título dessa obra remeta, de algum modo, ao Romantismo, ela já apresentava as ideias e pressupostos da nova geração. Teófilo demonstrava certos atrevimentos poéticos, o que não se percebia em

Lira dos verdes anos, possuindo o maranhense, nesse seu livro, um estilo mais semelhante à poética romântica, tanto na forma quanto no conteúdo. Em *Lira dos verdes anos*, encontramos poemas como “O Sono”:

Quando nas horas plácidas da noite
Tranquila dormes no macio leito,
E o hálito subtil de leve agita
As rosas orvalhadas de teu peito;
[...]
És tão bela a dormir! Deixa que eu vele ...,
Ouves? — Murmura ao longe, morno e quedo.
Isa praia o mar; — o vento rumoreja
Suavíssimo e doce no arvoredos...
[...]
Anjo dos sonhos meus, si no teu sono
De joelho a teus pés me vês sorrindo,
Não despertes! que o sonho dos amores
Meu nome esfloresce no teu lábio lindo.
(Dias, 1878, p. 29).

A imagética da mulher em “O Sono”, de Teófilo Dias, se difere da que é apresentada por Carvalho Júnior e Fontoura Xavier em seus respectivamente poemas: “Profissão de fé” e “Roast-beef”. Essa mulher de que trata o eu lírico de “O Sono” é posta de uma maneira mais idealizada; ela é bela, anjo, meiga, serena e inocente, tem o dormir suave igual o “brando ofegar de uma criança” (Dias, 1878, p. 25). Logo, tais descrições consistem no que Bandeira (1951, p. 17)

chama de “sentimentalismo amoroso e piegas”. Aqui, é interessante dizer o que os críticos Machado de Assis (1879) e Antonio Candido (1960) comentam a respeito da influência de poetas românticos como Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Gonçalves Dias sobre a produção literária de Teófilo Dias. Conforme ressaltam eles, tais influências começam pelo título de *Lira dos verdes anos*, o qual remete à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo.

Outrossim, diferente de *Lira dos verdes anos*, em *Cantos tropicais* (ainda que também haja poemas com traços da poética romântica, sobretudo no plano formal), notamos um ou dois poemas em que a figura feminina é posta de outro modo, como é o caso de “Olhos azuis”:

Na luz que o teu olhar azul transpira
Há sons espirituais, inebriantes,
Orvalhados de lágrimas — vibrantes
Como as notas da gusla que suspira

A harpa, o bandolim, a flauta, a lira,
As vibrações suaves, cintilantes,
Facetadas, floridas, provocantes,
Do piano que ri, chora e delira,

Não traduzem o ritmo silencioso,
O perfume prismático, a magia
Do teu olhar inquieto, voluptuoso,

Que me levanta em ondas de harmonia,
Como suspenso manto vaporoso

A flor dos mares ao romper do dia!
(Dias, 1878, p. 16).

As expressões “olhar azul que transpira”, “olhar inquieto e voluptuoso”, “sons inebriantes”, “vibrações suaves e cintilantes” e “facetadas, floridas, provocantes”, as quais são usadas em “Olhos azuis”, mostram, de algum modo, a mudança ocorrida na maneira como Teófilo passa a representar a mulher em sua poesia. Segundo Candido (1960), nesse soneto, o poeta funde “emoções e sensações normalmente dissociadas, ou associadas de outro modo: há som na luz, consistência na vibração, ritmo associado ao perfume” (Candido, 1960, p. 21).

Entretanto, essa tendência erótica em Teófilo Dias passa a ser ainda mais expressiva em suas *Fanfarras*, obra que é dividida em duas partes: “Flores funestas” e “Revolta”. Na primeira parte, que é composta por um total de 27 poemas, encontramos seis traduções de poemas que compõem *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, como: “O veneno”, “O espectro”, “A música”, “A fonte de sangue”, “Manhã de inverno” e “D. Juan nos infernos”. A grande maioria dos poemas que compõem essa primeira parte de *Fanfarras* apresentam a mulher de maneira sensual e erótica, chegando, às vezes, a ser um modo de representação que “beira ao animalismo e ao amor carnal metaforicamente carnívoro”, como diz Antonio Candido (1989, p. 12).

E, de acordo com Paulo Pergher (2020, p. 07), “é através do contágio da percepção, provocada pela atratividade conflituosa à *femme fatale*, que os poemas de *Flores funestas* delineiam imagens sensuais e eróticas”. Diz Fábio Casemiro (2008, p. 145) que esse erotismo é “filtrado pela lente do eu-lírico, por suas sensações, pelo estado de letargia, de dominação, que foi nele impresso”.

Para verificarmos essa informação, olhemos o que diz o eu lírico de “A matilha”, poema que é considerado por Sílvio Romero (1905, p. 297) como “uma das páginas superiores do lirismo universal”:

Pendente a língua rubra, os sentidos atentos,
Inquieta, rastejando os vestígios sangrentos,
A matilha feroz persegue enfurecida,
Alucinadamente, a presa mal ferida.
[...]
Não de outro modo, assim meus sôfregos desejos,
Em mantilha voraz de alucinados beijos,
Percorrem-te o primor às langorosas linhas,
As curvas juvenis, onde a volúpia aninhas,
Frescas ondulações de formas florescentes
Que o teu contorno imprime às roupas eloquentes:
O dorso aveludado, elétrico, felino,
Que poreja um vapor aromático e fino;
O cabelo revoltado em anéis perfumados,
Em fofos turbilhões, elásticos, pesados;
[...]
As fibrilas sutis dos lindos braços brancos,
Feitos para apertar em nervosos arrancos;
A exata correção das azuladas veias,

Que palpitam, de fogo entumecidas, cheias,
— Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
Até que, finalmente, embriagada, louca,
Vai encontrar a presa, — o gozo — em tua boca
(Dias, 1882, p. 07-09).

A nota crua e violenta presente nesse poema de Teófilo Dias está na comparação que o poeta faz entre os desejos sexuais masculinos e os instintos de animais ferozes. Informa Antonio Candido que esse poema consiste numa “caçada simbólica onde os cães do desejo, lançados numa carreira desenfreada, alcançam afinal a presa, isto é, a posse, numa imagem que deixa expostas as componentes de violência do amor” (Candido, 1989, p. 13). Logo, essa caçada simbólica de que trata Candido (1989) evidencia o modo como a mulher é representada na literatura brasileira produzida durante os anos finais do século XIX, seja na poesia ou na prosa.

Em “Os seios”, poema que também compõe as *Fanfarras*, verificamos, do mesmo modo que em “A matilha”, essa comparação entre os desejos sexuais do eu lírico e os instintos de animais ferozes, a saber:

Como serpente arquejante
Se enrosca em fervida areia,
Meu ávido olhar se enleia
No teu colo deslumbrante

[...]
Se ao corpo te enrosco os braços,
A terra e os céus estremeçam,
E os mundos febris pareçam
Derreter-se nos espaços!
(Dias, 1882, p. 06).

O animalismo, no poema em questão, está na comparação feita pelo eu lírico entre seus desejos carnaís e os instintos selvagens de uma serpente peçonhenta. Conforme coloca, de maneira semelhante à víbora, ele aspira, ansioso, o perfume deslumbrante do colo de sua amada. Aqui, é interessante dizer o que Pergher comenta a respeito desse poema de Teófilo Dias, segundo ressalta o pesquisador, “é nesse entre-lugar, contagiado pela substância fatal, que o eu-poético delira e fantasia, que sua lascívia se torna excesso” (Pergher, 2020, p. 10)⁵.

Além do animalismo presente na poética de Teófilo Dias, é possível percebermos, ainda, o paradoxo da mulher terna que exala perfume sufocante, visto em poemas como “Esfinge”:

Tuas pupilas alaga

⁵ Carvalho Júnior, do mesmo jeito, possui poemas em que o eu lírico compara os seus desejos sexuais com os instintos de animais ferozes, como vemos, por exemplo, em “Antropofagia”: “Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas/ Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,/ Como um bando voraz de lúbricas jumentas,/ Instintos canibais refervem-me no peito.// Como a besta feroz a dilatar as ventas/ Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,/ De meu fúlgido olhar às chispas odientas/ Envolve-te, e, convulso, ao seio meu t’estreito” (Carvalho Júnior, 2007, p. 07).

Não sei que acerba ternura,
Cuja luz cruel me afaga,
Cujo afago me tortura.

Unge-te o seio moreno
Um perfume sufocante,
Suave como um calmante,
Pérfido como um veneno
(Dias, 1882, p. 13).

Diz o eu lírico de “Esfinge” que, dos seios morenos de sua amada, exala um perfume sufocante, que é suave como um calmante e, ao mesmo tempo, pérfido como um veneno. Essa mulher (*femme fatale*) de quem ele fala é a razão de sua loucura. A respeito disso, Pergher (2020) argumenta que “a relação entre perfumes exalados por mulheres [...] e o efeito de um desejo sombrio do eu-poético, por vezes absorto em vias de delírio, isto é, *funesto*, é uma das características centrais dos poemas da primeira parte de *Fanfarras*” (Pergher, 2020, p. 04).

De maneira igual, temos “A voz”, o qual também compõe as “Flores funestas”. Nele, o eu lírico expressa-se da seguinte forma:

Vibra na tua voz, de um pérfido atrativo,
Um ritmo fatal, dissolvente, impressivo,
Que me acelera o impulso ao sangue impetuoso,
E dócil ao seu timbre elétrico, expressivo,

Meu ouvido o reflete, um frêmito nervoso.
[...]
No som dominador, na imperiosa ternura,
Exala sensações funestas; — a loucura,
A vertigem, a febre; e — estranha fantasia!
A embriaguez cruel, que afaga, e que tortura,
Um filtro musical, um vinho de harmonia.
(Dias, 1882, p. 20-21).

A mulher apresentada pelo eu lírico desse poema possui uma voz de som dominador, com “um ritmo fatal, dissolvente, impressionante” e que “exala sensações funestas”, como a loucura, a vertigem, a febre, a fantasia, a embriaguez e a tortura. Todavia, essa mesma mulher, paradoxalmente, também possui uma voz na qual impera a ternura, voz essa que é suave como a neve. Contudo, esse fato nos faz pensar no comentário feito por Machado de Assis a respeito das “Flores funestas” de Teófilo. Em artigo publicado no dia 17 de junho de 1882, no periódico *Gazetinha*, informa o crítico que “as flores ali postas não são funestas; podem ter às vezes um aroma acre, podem inebriar também, mas não matam” (Assis, *Gazetinha*, 1882, p. 03).

Considerações finais

A partir das discussões, concluímos, portanto, que o maranhense Teófilo Dias e seus companheiros de geração buscaram

criar um novo modo de fazer poesia, detendo de uma visão mais impessoal e objetiva. Era interesse de Teófilo e dos outros, a exemplo de Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, fugirem do sentimentalismo exagerado da poética romântica. Esses homens de letras repudiavam, sobretudo, a maneira como os últimos românticos produziam seus poemas, isto é, com uma visão idealista da vida e da sociedade como um todo. Assim, uma das maneiras encontradas por esses literatos para fugirem do sentimentalismo piegas e fora de moda dos românticos, foi justamente a representação da figura feminina em suas poéticas.

Como observamos em alguns poemas de Teófilo e de seus companheiros Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, a mulher é posta de outro modo. Para além da figura doentia e angelical dos românticos, ela é sensual e provocante, desperta intensos desejos no eu poético, desejos esses que, às vezes, beiram ao animalismo. No caso especial de Teófilo, notamos que há uma espécie de mudança no modo como ele representa essa mulher. Em *Lira dos verdes anos*, por exemplo, a mulher apresenta as mesmas características da mocinha romântica, ao passo que em *Cantos tropicais* e, precisamente em *Fanfarras*, vemos uma figura feminina totalmente diferente. Em resumo, verificamos o paradoxo da mulher terna e bela que é capaz de provocar a morte; uma mulher que é descrita a partir de sua materialidade e que se opõe “às

virgens etéreas que povoavam os sonhos dos nossos românticos” (Amaral, 1996, p. 73).

Referências

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ASSIS, Machado de. A nova geração. *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, vol. II, dez. 1879. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8247>. Acessado em: 24 jun. 2023.

ASSIS, Machado. Bibliografia. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 17 Jun. 1882, ed. 136. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=865>. Acessado em: 09 jun. 2023.

ATTA-TROLL. O caixeiro. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 01, 27 ago. 1878a, Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37644. Acessado em: 12 jun. 2023.

ATTA-TROLL. Rosa. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 01, 06 set. 1878b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37684. Acessado em: 12 jun. 2023.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

BORGES, Isabela Melim; ESTEVES, Gabriel; SCARABELOT, Leandro. A representação da figura feminina em alguns poemas da batalha do parnaso. *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, set.-dez., p. 175-190, 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18582/112561434>

5. Acessado em: 17 jun. 2023.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Teófilo Dias: poesias escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio (Org). *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2023.

CARVALHO JÚNIOR, F. *Hespérides* [Parisina]: *escritos póstumos*. Artur Barreiros (Org.). Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879.

CASEMIRO, Fábio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. 2008. 751 f. Dissertação (Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2008. Disponível em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=114855>. Acessado em: 15 jun. 2023.

COLOMBO, Arnaldo. A guerra do parnaso. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed. 38, 16 mai. 1878, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=%22parnaso%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37237. Acessado em: 10 jun. 2023.

DIAS, Teófilo. *Lira dos verdes anos*. Rio de Janeiro: Editor Evaristo Rodrigues da Costa, 1878.

DIAS, Teófilo. *Cantos tropicais*, Rio de Janeiro: Livraria de Augustinho Gonçalves Guimarães & Cia, 1878.

DIAS, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

ESTEVES, Gabriel; SCARABELOT, Leandro; SANTOS, Alckmar. Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 35-59, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35455/30487>. Acessado em: 20 jun. 2023.

PERGHER, Paulo Henrique. De perfumes acres e sombria volúpia: as flores funestas de Teófilo Dias. *Revista de Letras Juçara*, Caxias Maranhão, v. 04, n. 01, p. 43-58, jul. 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2195/1646>. Acessado em: 09 jun. 2023.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século: (1869-1873)*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878.

ROMERO, Sílvio. *Evolução do lirismo brasileiro*. Recife: Tipografia de J. B. Edelbrock, 1905.

ROSA, Florêncio Pinto da. *A "Batalha do Parnaso": textos comentados*. 104 pág. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1999.

SANTOS, Wellington de Almeida. *Teófilo Dias: série essencial*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SEIS ESTRELAS DO CRUZEIRO. *A Guerra do Parnaso. Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 12 mai. 1878, ed. p. 04. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&Pesq=%22Guerra%20do%20Parnaso%20em%20Portugal%22&pagfis=37219. Acessado em: 11 jun. 2023.

XAVIER, Antônio Vicente da Fontoura. *Opalas*. Pelotas (RS): Carlos Pinto e Companhia, 1884.

O MANGÁ *AKAME GA KILL* POR UMA VISÃO MARXISTA

Brenda Santos de Carvalho¹

Resumo: O artigo tem como objetivo investigar as relações entre burguesia, proletariado e a luta entre as duas classes presentes no mangá *Akame ga kill* (2010-2016), sob as lentes da corrente literária marxista. Este mangá ambientado em um mundo fictício parecido com a era medieval acompanha Tatsumi, um jovem que deixa sua vila e vai a caminho da capital buscando condições de vida melhor, mas que encontrando apenas pobreza, desigualdade social e exploração, decide se juntar a um grupo de “bandidos revolucionários” para derrubar aqueles que estão no poder e tornar seu país mais igualitário. Com base nessa breve descrição, este artigo objetiva responder a seguinte questão orientadora: como se dão as relações entre as classes burguesia e proletariado presentes no mangá *Akame ga kill*? Para responder essa pergunta, estabelecemos o seguinte objetivo geral: investigar como se dão as relações entre a classe burguesia e proletariado presentes no mangá *Akame ga kill*, com ênfase na luta de classes, sob as lentes da corrente marxista. Metodologicamente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, com abordagem qualitativa, contando com as contribuições teóricas de Karl Marx e Friedrich Engels (1969), Lois Tyson (2015) e Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (2009). Os achados da pesquisa apontam que, embora o mangá apresente um mundo fictício, suas relações sociais são construídas partindo do pressuposto da teoria marxista de que, a burguesia e o proletariado são classes antagônicas que estarão sempre em conflito.

¹ Acadêmica do quinto período de Licenciatura Plena em Letras Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira (Parnaíba). E-mail: brendasdec@aluno.uespi.br.

Palavras-chave: Corrente Marxista. Burguesia e Proletariado. Luta de classes. Akame ga kill (2010 - 2016).

Introdução

*Akame Ga Kill*² é um mangá³ escrito por Takahiro e ilustrado por Tetsuya Tashiro, que traz uma trama madura e bem amarrada contendo discussões sociais de extrema relevância tais como, diferenças entre classes sociais e a luta entre elas. Em seu enredo apresenta Tatsumi, um jovem pobre e forte do interior que, cansado de tanta pobreza e descaso social, vai à Capital em busca de riqueza e fama, mas que ao chegar lá, se depara com pobreza, corrupção e desigualdades sociais. Ao se encontrar nessa terrível realidade ele resolve lutar por um mundo melhor e mais justo. A primeira vista o mangá parece apresentar apenas mais uma clássica dicotomia de bem e mal, mas ao longo de seu desenrolar percebemos que o conflito vai além, tratando-se na verdade, não só de uma revolução social e política, mas de um conflito contrário entre classes.

² アカメが斬る! Literalmente. "Assassina de Olhos Vermelhos" ou "Assassina Akame".

³ Optei por uma análise do mangá, originalmente publicado na língua Japonesa, mas que foi traduzido para o Inglês, por ser uma obra mais completa e conter detalhes que não estão presentes no anime.

A partir dessa breve descrição, pretendemos responder, a seguinte questão orientadora: como se dão as relações entre as classes burguesia e proletariado presentes no mangá *Akame ga kill*? Para responder essa pergunta, determinamos o seguinte objetivo geral: investigar como se dão as relações entre a classe burguesia e proletariado presentes no mangá *Akame ga kill*, com ênfase na luta de classes, sob as lentes da corrente marxista. Metodologicamente, realizamos uma pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, com abordagem qualitativa, contando com as contribuições teóricas de Karl Marx e Friedrich Engels (1969), Lois Tyson (2015) e Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (2009).

Em relação à estrutura, este artigo científico está dividido em seis seções. A primeira refere-se às considerações iniciais, contendo a questão orientadora e a metodologia utilizada no estudo. Em seguida, uma breve explicação sobre a crítica literária, a terceira, por sua vez, pautando a teoria Marxista, na quarta, apresentamos o conceito de Proletariado, na quinta, explicamos o conceito de Burguesia; e finalmente na sexta descrevemos a luta de classes junto a uma análise interpretativa da relação antagônica apresentada no mangá.

1. Uma breve discussão sobre a crítica literária

A literatura sempre esteve presente no cotidiano das pessoas. Seja por meio de livros, poemas, músicas e até pinturas. Atualmente novos veículos literários têm surgido no âmbito da literatura, como obras cinematográficas, séries, animações, mangás e jogos. É importante ressaltar que estas obras estão cada vez mais preocupadas em abordar questões que estão presentes na realidade do leitor e do telespectador. Questões sociais e históricas que fazem com que quem está assistindo ou lendo se identifiquem com o tema abordado tornando a produção mais intimista e relevante. Ademais Bonnici e Zolin (2009, p.29) argumentam que:

[...] as diversas possibilidades de leituras de um texto literário é a forte relação entre a literatura e as outras artes, como a pintura e o cinema, além da televisão e da música, Um texto literário serve de argumento para a criação de outros textos literários, dialogando entre si, bem como para a criação de textos visuais ou musicais, por exemplo, Narrativas épicas viram quadros, romances viram filmes e desenhos animados, poemas viram canções populares, A linguagem literária é traduzida em outras linguagens, atizando o senso crítico e a criatividade de leitores, espectadores e ouvintes [...].

Assim, a crítica literária nos oferece um grande leque de possibilidades, críticas e interpretativas. Para que um telespectador ou leitor de uma produção artística literária, seja capaz de compreender as nuances presentes na obra, e que possa analisar seu enredo e seus

personagens, por um contexto histórico, social ou psicológico, buscando entender a mensagem que está sendo transmitida e associando com seu impacto na sociedade atual. “Parece senso comum que o texto literário seja plurissignificativo, possibilitando várias leituras, Prova disso é o grande número de correntes críticas contemporâneas, procurando iluminar aspectos diferentes de um mesmo texto”, defendem Bonnici e Zolin (2009, p.29). Desta forma, a crítica literária nos permite perceber detalhes que vão além do que está escrito, detalhes presentes na obra e que também estão presentes nas correntes literárias e do contexto atual. Para isso, a crítica literária tem em conta algumas correntes literárias, como as correntes pós-colonial, afro-americana, *queer*, marxista e feminista, que tem como objetivo orientador/a leitor/a sobre questões específicas das relações sociais e históricas. Vale lembrar que trataremos da corrente marxista neste artigo, por estar presente de modo intrínseco na obra a ser analisada.

2. A corrente Marxista

Antes de partirmos para a discussão dos conceitos marxistas é preciso contextualizar esta corrente literária. O Marxismo é uma teoria ideológica que crítica de forma extrema o capitalismo e defende a emancipação da humanidade de forma que não existam classes e a

sociedade seja igualitária. As linhas de pensamento do Marxismo foram delineadas entre 1840 e 1850 pelo sociólogo e filósofo alemão Karl Marx e o revolucionário, também alemão, Friedrich Engels.

No ano de 1848, Marx e Friedrich Engels publicaram o “Manifest of the Communist”. Obra que contém uma análise de sua própria realidade, apresentando suas conclusões acerca de seu trabalho, das relações produtivas e sobre a violência da exploração da mão de obra do proletariado. Sobre isso Tyson (2015, p.52) argumenta que: “A análise marxista dos eventos e produções humanas concentra-se nas relações entre as classes socioeconômicas, tanto dentro de uma sociedade quanto entre sociedades, e explica todas as atividades humanas em termos de distribuição e dinâmica do poder econômico” (TYSON, 2015, p.52). Considerando este contexto Marx e Engels, sugestionam uma luta pelo fim do capitalismo com a efetivação imediata do socialismo, em que a classe trabalhadora assumiria o poder dos meios de produção, do poder político e do poder econômico.

A corrente teórica marxista possui vários conceitos pautados nas relações sociais e seus desfechos, mas nos ateremos apenas a três conceitos, sendo eles o proletariado a burguesia e a luta de classes. Sobre esses conceitos Tyson (2015, p.52) pontua que:

Pois as verdadeiras linhas de batalha são traçadas, para simplificar, entre os “que têm” e os “que não têm”, entre a burguesia – aqueles que controlam os recursos

naturais, econômicos e humanos do mundo – e o proletariado, a maioria da população mundial que vive em condições precárias e que sempre realizou o trabalho braçal – a mineração, o trabalho fabril, a abertura de valas, a construção de ferrovias – que enche os cofres dos ricos. (TYSON, 2015, p.52).⁴

Na perspectiva marxista, essas classes sempre serão antagônicas entre si, por conta de suas diferentes posições sociais, posições essas, em que sempre serão opressores e oprimidos, sempre estando em disputa uma contra a outra.

2.1 O proletariado

De acordo com o Marxismo, a classe trabalhadora faz parte de categorias que são históricas e espelham as relações sociais de seu tempo, portanto, permanecem em movimento de acordo com as relações sociais em que se integram. A despeito dessa classe social, Tyson (2015, p.52) afirma que: “o proletariado, a maioria da população mundial que vive em condições precárias e que sempre realizou o trabalho braçal – a mineração, o trabalho fabril, a abertura

⁴ “For the real battle lines are drawn, to put the matter simply, between the “haves” and the “have-nots,” between the bourgeoisie – those who control the world’s natural, economic, and human resources – and the proletariat, the majority of the global population who live in substandard conditions and who have always performed the manual labor – the mining, the factory work, the ditch digging, the railroad building – that fills the coffers of the rich.” (TYSON, 2015, p.52).

de valas, a construção de ferrovias – que enche os cofres dos ricos”.⁵ Ou seja, os ricos sempre aumentarão seu poder econômico à custa dessa classe, que recebe apenas uma pequena parcela dos lucros conseguidos com sua mão de obra.

Por possuir uma dimensão histórica, as classes vão alterando sua composição ao longo do tempo, inclusive o capitalismo não está isento dessas mudanças. Tyson (2015, p.52) defende que:

“De uma perspectiva marxista, as diferenças de classe socioeconômica dividem as pessoas de maneiras muito mais significativas do que as diferenças de religião, raça, etnia ou gênero”. Pois as verdadeiras linhas de batalha são traçadas, para simplificar, entre os “que têm” e os “que não têm”.⁶

Por isso, essa diversidade não anula o motivo pelo qual essa classe é composta, isto é, o que todos têm em comum que é a exploração da sua força de trabalho. Assim as diferentes maneiras como as pessoas vivenciam a exploração e a exclusão, suas identidades particulares vão sendo moldadas não só pelas diferenças,

⁵ “the proletariat, the majority of the global population who live in substandard conditions and who have always performed the manual labor – the mining, the factory work, the ditch digging, the railroad building – that fills the coffers of the rich.” (TYSON, 2015, p.52).

⁶ “From a Marxist perspective, differences in socioeconomic class divide people in ways that are much more significant than differences in religion, race, ethnicity, or gender. For the real battle lines are drawn, to put the matter simply, between the “haves” and the “have-nots” (TYSON, 2015, p. 52).

mas pela posição social em que ocupam no mundo laboral, a classe a que pertencem.

Burguesia

A burguesia é descrita como a classe dominante, superior aos servos que está abaixo apenas da nobreza, ou seja, proprietária dos meios de produção, classe dos capitalistas modernos e empregadores do trabalho assalariado. Também é a classe social que domina o capital financeiro e que, por consequência, detém controle sobre o estado e a produção cultural, controlando vários aspectos da vida social. Segundo Marx e Engels (1969, p. 14) “A moderna sociedade burguesa que brotou das ruínas da sociedade feudal não acabou com os antagonismos de classe. Ele apenas estabeleceu novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta no lugar das antigas.”⁷ A ascensão dessa classe estava atrelada a mudanças nos meios de produção e no poder econômico, que assumia um papel central na definição do que era produzido e valorizado na sociedade. Assim, o

⁷ “The modern bourgeois society that has sprouted from the ruins of feudal society has not done away with class antagonisms. It has but established new classes, new conditions of oppression, new forms of struggle in place of the old ones” (MARX & ENGELS, 1969, p. 14).

acúmulo de capital se torna mais importante, assumindo o lugar da hereditariedade para definir quem detinha o controle da sociedade.

O cenário histórico atual no mundo é amplamente influenciado pelo surgimento e sucesso da classe burguesa ao longo dos séculos. O que reflete na organização da sociedade e nas relações comerciais, sociais e produtivas que perduram até os dias atuais. Ao sobreviver e fazer parte das mudanças sociopolíticas no mundo, essa classe elevou seu status para classe dominante, em uma sociedade onde as propriedades e os aspectos financeiros ainda são muito valorizados.

Luta de classes

Na obra “Manifesto of the Communist Party” Marx e Engels (1969, p.14) destacam que “A história de todas as sociedades até então existentes é a história das lutas de classes.”⁸ Para os sociólogos, as classes surgem na base econômica, quando ela segue modos de produção antagônicos, organizadas em diferentes instâncias de exploração de trabalho. A exploração tem uma estrutura objetiva, assim como a oposição antagônica aos proprietários das condições de trabalho e dos

⁸ “The history of all hitherto existing society is the history of class struggles” (MARX & ENGELS, 1969, p.14).

meios de produção, tornando a luta entre elas inevitável e imediata.

Nesse sentido, Marx e Engels (1969, p.14) pontuam que:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e jornaleiro, em uma palavra, opressor e oprimido, permaneceram em constante oposição um ao outro, travaram uma luta ininterrupta, ora oculta, ora aberta, uma luta que cada um o tempo terminou, ou em uma reconstituição revolucionária da sociedade em geral, ou na ruína comum das classes em luta.⁹

As duas classes antagônicas estarão sempre em conflito, seja ele aberto ou oculto. E essa briga sempre existirá enquanto uma classe estiver acima da outra e enquanto houver desigualdade, a classe oprimida sempre vai lutar por seus direitos, assim como a classe dominante vai sempre lutar para continuar no poder.

3. Luta de classes presentes em Akame Ga Kill.

Logo no primeiro capítulo o protagonista, por coincidência, encontra com alguns soldados da capital, que estavam tendo

⁹ “Freeman and slave, patrician and plebeian, lord and serf, guild-master and journeyman, in a word, oppressor and oppressed, stood in constant opposition to one another, carried on an uninterrupted, now hidden, now open fight, a fight that each time ended, either in a revolutionary reconstitution of society at large, or in the common ruin of the contending classes.” (MARX & ENGELS, 1969, p.14). (Tradução própria).

dificuldades para combater uma besta que os atacava, e Tatsumi decide ajudá-los. Durante seus agradecimentos Tatsumi diz a eles que está a caminho da capital, como vemos no recorte a seguir:

Figura 1: Tatsumi a caminho da capital.



Fonte: Takahiro. (2010). *Akame ga kill*, cap 1. Pag. 13.

-Soldado: A capital... Não é tão maravilhosa quanto você pensa. É animado, claro, mas está cheio de monstros ainda mais cruéis do que aquele dragão da terra.

-Tatsumi: O que...? Então feras perigosas aparecem na cidade também?

-Soldado: São pessoas... pessoas com corações de monstros... é só isso que você vai encontrar lá.

-Tatsumi: Agradeço o aviso, mas não tem como eu me virar agora

10

¹⁰ **-Soldado:** The capital... isn't as dreamy as you think it is. It's lively, sure, but it's full of monsters even more vicious than that earth dragon.

-Tatsumi: What...? So danger beasts come out in the city too?

Percebe-se nesse recorte do mangá que Tatsumi está confiante de que ir a capital é a melhor escolha, e que só assim ele poderá ajudar sua vila. Tanto que apesar dos avisos, ele afirma que não pode recuar, pois já havia feito sua escolha. No entanto ao chegar à capital, Tatsumi se depara com mais desgraça, pobreza e injustiça do que havia em sua vila, mas com uma significativa diferença: lá há a fonte dos males. É de lá que brota a podridão que assola a sua realidade.

Arrasado e com suas expectativas frustradas, ele se vê "obrigado" a se juntar aos "Bandidos Revolucionários" para poder alcançar seus ideais. Sobre isso Marx & Engels (2008, p. 39) pontuam que: Os estados médios [Mittelstände] o pequeno industrial, o pequeno comerciante, o artesão, o camponês, todos eles combatem a burguesia para assegurar, face ao declínio, a sua existência como estados médios. Assim a existência desses grupos de trabalhadores se torna cada vez mais presente e organizada, “O proletariado passa por diversos estádios de desenvolvimento. A sua luta contra a burguesia começa com a sua existência.” (MARX & ENGELS, 2008, p.37) O que justifica o surgimento do Nithe Read.

-**Soldado**: They're people... people with the hearts of monsters...that's all you'll find there.

-**Tatsumi** – I appreciate the warning, but there's no way I'm turning around now. (TAKAHIRO, cap. 01, p.13).

Grupo esse, que logo de início é apresentado pela mídia como um grupo de bandidos perigosos que mata gente poderosa por puro prazer e desdém, mas, que aos poucos ele vai, com a convivência entre eles, percebendo o quão humanos ambos são, o quão nobres são os seus ideais e o quanto o mundo precisa ser salvo e revolucionado por eles. Como apresentado na seguinte imagem:

Figura 2: Tatsumi se junta ao grupo Nithe Read.



Fonte: Takahiro. (2010). *Akame ga kill*, cap 2, pag. 16.

-Bulat: A podridão no centro é porque o campo é tão pobre. Você não quer arrancar a podridão de sua fonte? Como um homem!

-Boss: Bulat costumava ser um soldado imperial habilidoso. Mas quando soube da corrupção da capital juntou-se a nós.

-Bulat: Nosso trabalho é acabar com os bandidos da capital. É mais fácil de fazer quando você não está no meio da corrupção.¹¹

Bulat relata a Tatsumi que a “podridão” do centro explica a pobreza no campo, no sentido de que o grande controle da burguesia sobre as fontes de produção, a desigualdade nas distribuições de renda e a corrupção, são a grande causa do empobrecimento das classes que tem menos poder aquisitivo e só podem oferecer sua mão de obra em troca de algum ganho. Assim Marx e Engels (2008, p. 33) afirmam que: “A burguesia suprime cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou a população, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos.” O que reforça essa diferença de ganhos e poder aquisitivos entre as duas classes.

Assim, Tatsumi e o grupo de rebeldes sociais, representam essa classe que tem sua força de trabalho explorada e não recebe um pagamento justo pela quantidade de horas trabalhada nem por suas

¹¹ **-Bulat:** The rot in the center is why the countryside’s so poor. Don’t you want to rip out the rot from it source? Like a man!

-Boss: Bulat used to be a skilled imperial soldier. But when he learned about the capital’s corruption, he joined us.

-Bulat: Our job is to dispose of the capital’s bad guys. It’s easier to do when you’re not in the midst of the corruption.
(TAKAHIRO, cap. 2, p. 16).

contribuições. Por isso, afirmam Marx e Engels (2008, p. 38) que, “Os operários começam por formar coalisões contra os burgueses; juntam-se para a manutenção do seu salário. Fundam eles mesmos associações duradouras para se premunirem para as insurreições ocasionais. Aqui e além a luta irrompe em motins.”.

Cansados de serem explorados e verem o povo de seu país padecer na pobreza extrema, enquanto os ricos tinham uma vida de luxos e desperdício, eles resolveram se unir e lutar por seus direitos e por um país mais igualitário, onde a classe do proletariado não tivesse que se render ao capitalismo, e não tivesse que vender sua força de trabalho para os que detêm os meios de produção, em meio a condições degradantes apenas para garantir sua sobrevivência. Já com a burguesia é diferente, como podemos observar na figura 3:

Figura 3: Anya, membro da burguesia.



Fonte: Takahiro. (2010). *Akame ga kill*, cap 11, pag. 63.

- **Anya:** Vamos para a próxima loja!!
- **Seguranças:** Por favor, aguarde senhorita!!¹²

Anya é filha de um dos comerciantes mais ricos da capital, e como vemos no recorte do mangá, ela passa seu tempo gastando o dinheiro do pai, pois não precisa se preocupar com meios de garantir sua sobrevivência, visto que, ele e os outros comerciantes controlam tais meios. “A burguesia, naturalmente, representa-se o mundo em que domina como o melhor dos mundos.” (MARX E ENGELS, 2008, p.59).

A burguesia está à cima de todos, exceto a realeza, e está preocupada apenas em manter seu poder econômico em ascensão, seu controle sob os meios de produção é marcado pelo aumento da corrupção, pobreza cada vez mais crescente e insatisfação entre os cidadãos. Como consequência houve muitas revoltas dentro e fora do império vindas principalmente das classes trabalhadoras. Assim, os conflitos entre essas classes passaram a ser cada vez mais frequentes, pois enquanto o proletariado, representado pelo Nithe Read, luta por uma distribuição de riquezas e por condições de trabalho mais justas,

¹² - **Anya:** Let’s go to that shop’ next!!
-**Security guards:** Please wait miss!!
(TAKAHIRO, cap. 11, p. 63).

a burguesia e os Jaegers, luta para manter seu poder econômico e seu acúmulo de riquezas. Como representado na figura 4:

Figura 4: Nithe Read e Jaegers.



Fonte: Takahiro. (2010). *Akame ga kill*, cap 42, pag. 20.

-Aqueles que buscam o nascimento de um novo país.
-E aqueles defendem seu país.¹³

Os Jaegers são oficiais do império que foram criados pela burguesia para que pudessem cuidar de seus interesses, ocupando

¹³ -**Narrador:** Those who seek the birth of a new country.

-**Narrador:** And who defend their country.
(TAKAHIRO, cap. 42, p.20). (tradução própria).

assim o lugar dessa força antagônica que detêm os meios de produção e explora a classe do proletariado. Ao analisar não só esse fragmento do mangá, mas em toda a obra, vemos claramente que essa luta entre as classes citadas existe desde que a burguesia passou a possuir mais poder de decisão, assim como foi destacado na teoria marxista.

É interessante ressaltar que embora ambos os grupos tenham as chamadas armas imperiais, as dos Jaegers são mais fortes, já que estão na classe dominante eles tem um poder maior, tanto em seu armamento quanto em sua influência, “A burguesia, na sua dominação de classe de um escasso século, criou forças de produção mais massivas e mais colossais do que todas as gerações passadas juntas.” (MARX E ENGELS 2008, p. 34).

Enquanto os Nithe Read, em sua maioria possuem armas com um poder menor, além de, não possuírem quase nenhuma influência oficialmente. E ao longo da trama durante seus diversos conflitos percebemos o quanto essas classes diferem uma da outra não só em questão de ideais ou de poder, mas, em como são vistos perante a sociedade, que vê os Jaegers como superiores enquanto enxerga o Nithe Read como bandidos inferiores. Segundo Marx & Engels (2008, p. 43): “O objetivo mais próximo dos comunistas é o mesmo do que o de todos os restantes partidos proletários: formação do proletariado em

classe, derrubamento da dominação da burguesia, conquista do poder político pelo proletariado.”.

O que se relaciona diretamente com as diferenças de classes presentes no Marxismo, enquanto a burguesia possui mais poder político e econômico e social, o proletariado possui a seu favor apenas sua quantidade e mão de obra. Ou, nas palavras de Marx e Engels (2008, p. 37): “Todo o movimento histórico está, assim, concentrado nas mãos da burguesia; cada vitória assim alcançada é uma vitória da burguesia”.

Considerações finais

As produções literárias em seus diferentes veículos nos possibilitam fazer uma análise a partir de questões sociais presentes em nossas realidades a partir de diferentes perspectivas. Assim, o mangá *Akame ga kill* nos traz uma perspectiva sobre as relações sociais, em seu universo, com as lentes da corrente literária marxista. Como já foi ilustrada, a história representada na obra está conectada de maneira direta aos conflitos entre duas classes, a que detêm os meios de produção e a dos que vendem sua força de trabalho.

É importante ressaltar que os conceitos de Marx e Engels referem-se às relações entre as classes sociais, e que julgamos

interessante trazer tais conceitos para explicar os conflitos presentes no império. Partindo do princípio que as relações de poder estão atreladas a desigualdades, já que uma classe exerce poder sobre a outra, utilizando fragmentos da obra e relacionando aos conceitos do marxismo, captamos algumas similaridades.

Diante dos conflitos e dos diferentes ideais demonstrados pelos grupos antagônicos no mangá, chegamos à conclusão de que, no do império havia uma clara divisão não só de classes, mas de ganhos, pois a burguesia e seus oficiais utilizavam dos recursos ao seu alcance para manter seu status social e econômico, inclusive fazendo uso de tortura e assassinato. Enquanto Tatsumi e seu grupo utilizavam de todos os recursos disponíveis para tirar essas pessoas do poder e tornar sua sociedade mais justa, mas que também, não diferente de seus inimigos chegavam ao extremo para alcançarem seus objetivos. Assim, podemos concluir que os conflitos apresentados no mangá estão diretamente relacionados os ideais marxistas, de que sempre haverá opressor e oprimido, assim como essas duas classes sempre estarão em conflito.

Referências

Takahiro, Tetsuya Tashiro. *Akame ga Kill* ; Disponível em : <https://blogbbm.com/manga/akame/> acesso em 20 jan. 2023.

PORFÍRIO, Francisco. "*Marxismo*"; *Brasil Escola*. Disponível em : <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/conceitos-marxismo.htm>. acesso em 20 jan. 2023.

MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto of the Communist Party*. Moscou: Progress Publishers 1969. Tradução de Samuel Moore, p. 98-137.

MILIBAND, R. *Análise de classes*. In: GIDDENS, A. e TURNER, J. *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
TYSON, L. *critical theory today: A User-Friendly Guide*. New York, London: Routledge, 2015.

ZAPPONE, M. H. Y; WIELEWICKI, V. H. G. *Afinal o que é literatura?* In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) *Teoria literária: Abordagens históricas e Tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. Cap. 1, p. 19-30.

CORPOGRAFIA: QUANDO A ESCRITA É CORPO E A IMAGEM É PALAVRA¹

Irma Caputo

Resumo: A partir de um estudo de caso, o livro *Corpografia* (1992) da escritora e tradutora Josely Vianna Baptista e do artista plástico Francisco Faria, serão apresentadas algumas elaborações acerca de escritas performativas que se contaminam com procedimentos estéticos advindos de outras artes. Será analisada a forma como a linguagem verbal se despoja da sua linearidade e semioticidade intrínseca, criando impasses de processamento do código, e instituindo uma relação perceptiva para com o fruidor, baseada em novos estímulos, resultado da forma sensível da escrita. Uma das discussões centrais é que tipo de critérios podem ser mais adequados para uma abordagem crítica deste tipo de obra, questionando os paradigmas clássicos de análise literária. Além disso, investigar-se-á, no caso específico, as novas possibilidades de leituras do verbal para além da linearidade, renegociadas a partir da relação das palavras com outras linguagens expressivas. Essas últimas, quando não são englobadas na escrita (como as foto-imagens que constituem o livro), inspiram o *modus operandi* da linguagem verbal, isto é, as técnicas de criação de outras artes são aplicadas ao verbal. A tal propósito, será particularmente investigada e problematizada a relação entre a escrita e as imagens presentes no livro, debatendo por meio de quais recursos a escrita se configura no seu estado icônico como quase imagem e de que maneira as imagens, numa tentativa de inserção dialógica dentro da escrita, acabam simulando um certo grau de linearidade.

¹ Essa apresentação é um recorte de um artigo/estudo mais amplo que analisa três estudos de casos brasileiros, entre os quais *Corpografia* (1992), o título do estudo é *Escritas performativas: três estudos de casos brasileiros*. O presente recorte apresenta modificações e implementações.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Diálogo inter-artes. Literatura e Imagem. Imagem e Palavra. Corpografia.

Corpografia (1992), livro que nasce da colaboração entre a poeta e tradutora Josely Vianna Baptista (1957) e o artista plástico Francisco Faria (1956), é um livro-corpo onde texto e imagem juntos, a partir da recopilação de novas regras, uma gramática e uma sintaxe própria, recriam uma nova linguagem poliforme. Uma nova forma de dizer em que o verbal tenta constantemente, à maneira da performance, como lembra Jorge Glusberg (2013), sobressair à semioticidade do signo, e a imagem tenta despir-se do seu dizer puramente retiniano, colocando-se em relação íntima com o texto. O âmago da performance reside em abrir fissuras perceptivas no público a partir de um emaranhamento de linguagens e códigos, isso porque a construção da obra está sempre acontecendo, impedindo o alcance definitivo de uma mensagem fechada e a criação definitiva de uma percepção unívoca por parte de quem participa. O princípio-base que atravessa a performance é a ruptura do semiótico; na performance, as coisas não dizem o que são e podem ser percebidas simultaneamente, não há uma linearidade obrigatória. Também é central na performance a ideia de presença física, da criação de um espaço de troca e simultaneidade de ação no seio do ato criativo. A partir dessa pequena premissa, é

interessante pensar no poder performativo da linguagem verbal para além da função austiniana, ou seja, uma performatividade que supera a função comunicativa da linguagem, recolocando-a na esfera estética do fazer arte e do fazer literatura.

Depois do poema *Um lance de dados* de Mallarmé (1897), afirma Haroldo de Campos, introduz-se “a organização do espaço gráfico como campo de força natural do poema” (2006, p. 81). Essa lição de linguagem, muito cara aos poetas concretos brasileiros do grupo *noigandres*, estabelece novas tendências na poesia brasileira que, inspiradas pelo círculo de Praga (CAMPOS, 2006, p. 78), consideram a obra “com todos os seus elementos formando parte integral de uma estrutura unificada”:

(...) o poema assume o aspecto de um complexo de partes equilibradas, nenhuma das quais é mais importante do que as restantes. A distinção tradicional entre conteúdo e forma é substituída por outra, mais acurada, entre a forma e o material empregado. Por material, entendemos tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista, a saber: os elementos linguísticos, ideias, sentimentos e eventos etc. enquanto forma para nós é a maneira pela qual o escritor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado (MURAKOVSKY apud CAMPOS, p. 78).

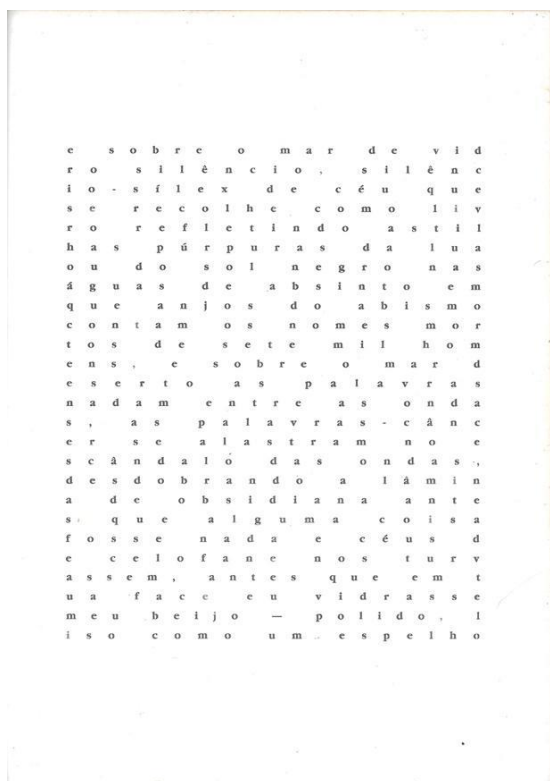
Haroldo de Campos ressalta que com a palavra forma indicam-se os procedimentos, ou seja, às técnicas estéticas de organização do material verbal junto com os demais elementos concorrentes, que, particularmente para a poesia concreta, se identificam com o suporte e a iconicidade do signo, isto é, a capacidade das palavras de serem também imagem e desenho no espaço branco da página. Haroldo de Campos, na tentativa de definir elementos centrais na prática de escrita concreta, lembra as teorias de Sartre em *Situations II* (1948), as quais enfocam no gesto poético que entende as palavras como coisas e não como signos, agrupando-as por associações mágicas de conveniência e inconveniência, como as cores e os sons, se atraindo e repelindo, se inflamando e restituindo na unidade da frase-objeto a unidade poética (SARTRE apud CAMPOS, 2006, p. 78). Essa premissa se faz necessária entendendo que *Corpografia* (1992) engloba aspectos da poesia concreta, trabalhando a linguagem como sistema onde intervêm diferentes fatores e dentro do qual se considera o aspecto icônico dos signos verbais, formas-desenhos na página branca.

No livro *Corpografia* (1992), sintetizam-se diversos aspectos de uma escrita performática e por razões diversas. Antes de tudo, o layout da página engloba uma outra forma expressiva — a imagem trabalhada a partir da base fotográfica, isso com referência à

hibridização dos códigos, típico da performance. Em segunda instância, a organização espacial da linguagem verbal na folha, recuperando a ideia concretista de um verbal cuja funcionalidade não se reduz à convergência das esferas de significantes e significados, precisa ser colocada em relação solidária com a iconicidade dos signos (o signo como imagem) e dos demais elementos (espaço da página e imagens englobadas), isso com referência à exigência da performance de processar simultaneamente linguagens diversas.

Além disso, a relação, também clássica, entre significante e significado é renegociada a partir de figuras de som e de linguagem.

Figura 1 – Página 69 do livro *Corpografia*



Fonte: BAPTISTA; FARIA, 1992, p. 69.

Pode-se notar na imagem que reproduz uma página do livro (figura 1) que entre uma letra e outra há um espaçamento inusual que

se torna um pouco maior, talvez duplo, entre uma palavra e outra. Percebe-se uma suspensão de sentido, tanto no nível da palavra, como unidade autônoma de significado, já que as letras se encontram espaçadas, quanto na cadeia da frase, considerando que visualmente não é possível identificar e contornar a oração. A maneira pela qual se configura o espaçamento dificulta uma leitura sintática e semanticamente prática e rápida; a folha do livro em formato quase quadrangular, fora do padrão, permite ter uma visão total da página enredando, porém, visualmente, a percepção de dois núcleos de sentidos, as palavras e as frases. Essa exploração do espaço da página possibilita um certo nível de arbitrariedade para o leitor criar seu fatiamento sintático reinventando, dentro de um texto dado, graças aos dispositivos de liberdade inseridos, elementos de autonomia na recepção da leitura.

Uma leitura progressivo-linear, no esforço de superar lacunas espaciais — que abrem lacunas de sentido —, permite vivenciar uma outra operação de linguagem, parecida com as esculturas verbais sonoras identificadas em outras produções literárias contemporâneas.

Por esculturas verbais sonoras entendem-se aquelas criações que, brincando com o elemento constitutivo da linguagem verbal, isto é, a projeção vocalizada, concentram o processo criativo na parte sonora da linguagem, ou fazem um uso bastante frequente desta. Esse

procedimento permite, em níveis diversos, trabalhar no sentido, podendo ampliar as possibilidades de significação a partir de remissões sonoras, por semelhança ou por contraste. Às vezes são acopladas palavras com relações tanto semânticas quanto sonoras, outras vezes palavras sem conexão semântica direta, mas com a mesma reiteração de células sonoras. Para pensarmos em alguns exemplos para além da análise de *Corpografia*, poderia ser mencionado *Eles eram muito cavalos* (2013 [2001])² de Luiz Ruffato, em que no micro-capítulo/fotograma 4 intitulado “A caminho” o autor escreve:

o neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel com- prado na Portobello road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte (RUFFATO, 2013, p. 14).

² O primeiro ano refere-se à edição consultada para a citação e o segundo em colchetes à primeira publicação do livro.

Uma das coisas interessantes é que esses procedimentos de manipulação sonora são utilizados na prosa, onde normalmente é mais difícil encontrar efeitos sonoros exacerbados, o que contribui mais uma vez para uma mistificação do gênero, como acontece nas apropriações de saberes, meios e procedimentos diversos típicos da performance. No caso específico, o autor serve-se das reiteraões sonoras, de palavras com alguma ligação lógica/sequencial, ligadas à percepção do andar e as usa para recriar o ritmo da caminhada, frenético e atravessado por uma pluralidade de elementos, criando no texto um efeito fotogramático, uma instalação itinerante.

No caso de *Corpografia*, segundo o critério adotado, criam-se núcleos de sentido a partir da reiteração de células sonoras em palavras que pela lógica usual não se encontrariam justapostas. Sequências de palavras como *silêncio*, *silêncio*, *sílex*, *céu*, *se*, quando inseridas na cadeia maior “e sobre o mar de vidro silêncio, silêncio – sílex de céu que se recolhe como livro (...)”, atraem a atenção sobre a sibilante *s*, criando uma abstração de sentido e um interesse todo voltado ao gozo do sonoro. Já quando o sentido começa a se compor, condensa-se ao redor das palavras portadoras do som preponderante, as quais juntas formam núcleos semânticos novos. Em linguística, a ideia de campo semântico refere-se a um mosaico de palavras unidas por alguma

situação comunicativa de uso, similaridade conceitual ou de sentido (BUSSMAN, 1999).

Por exemplo, no campo semântico ativado pela palavra “céu” poder-se-iam encontrar as palavras “nuvem, sol, azul” e assim por diante. O uso exacerbado do lado naturalmente performático da linguagem verbal (como *céu de celofane*) derivado do seu desempenho sonoro — a projeção da locução da palavra — determina, em combinação com outras palavras com sonoridades afins, a construção de novos campos semânticos, cujas conexões deveriam ser estabelecidas a partir de um grau zero da linguagem. Um grau a partir do qual reinventar relações, exatamente como acontece com a performance. Um campo semântico construído por palavras “loucamente acopladas” levaria aquela possibilidade de uma linguagem que é torcida a partir de si mesma, do desatendimento e da recopilação de suas próprias regras.

Reinventar campos semânticos equivale a desacreditar na imobilidade e na imanência das palavras, exatamente como recita o manifesto da poesia concreta de 1956 que “(...) recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste a sepultar a ideia”. Afirma-se, à maneira concretista, a ideia de que a linguagem verbal pode “fazer coisas” através de um “sistema de

relações de equilíbrios” entre várias partes do texto e não “pelo encadeamento sucessivo e linear de versos” (CAMPOS, 2006, p. 72).

Ao longo do texto há partes em que metalinguisticamente se coloca com veemência a questão da insuficiência da linguagem verbal “as palavras nadam entre as ondas, as palavras câncer”. A insuficiência dessa ferramenta, que se dá na convencionalidade e que por isso também pode sempre ser renegociada, traz uma faceta positiva, a da maleabilidade que propicia a aplicação do enjambement como na sequência que segue:

As palavras nadam entre as ondas

s, as palavras – canc

er

(BAPTISTA; FARIA, 1992, p. 69 grifos nossos).

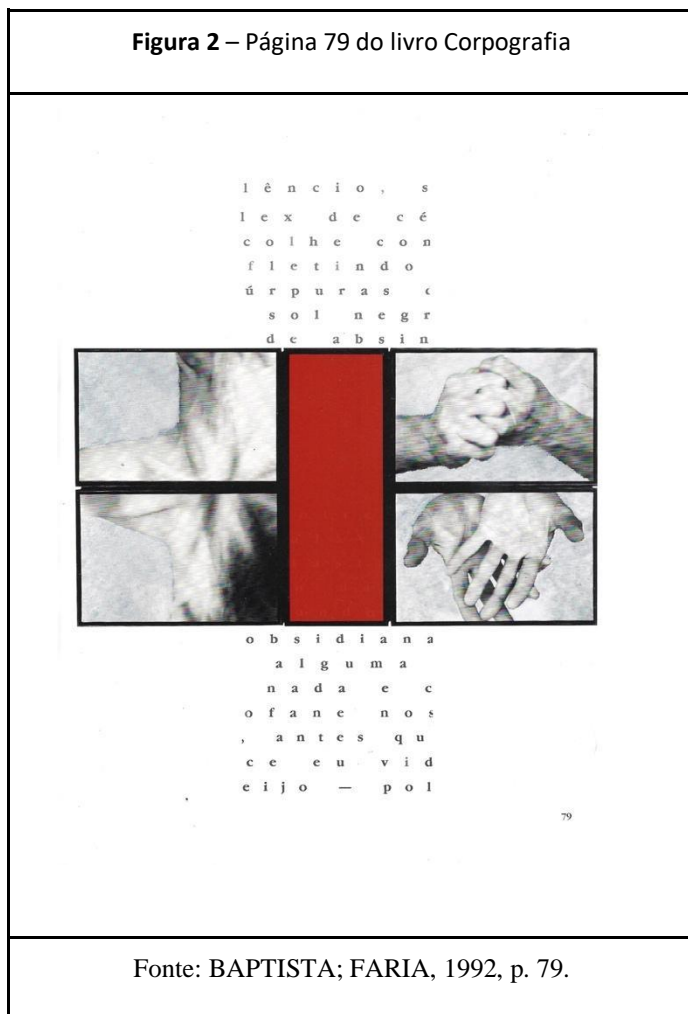
Visual e sonoramente, o final da palavra câncer poderia ser dado pela leitura cruzada do “s” do início da linha anterior e o “er” do início da linha sucessiva (ver **negrito**). Cruzam-se os sentidos, o ver não é simplesmente mimético, é também um ver sonoro, mais uma vez a poesia concreta ajuda a definir: “o olhouvido ouvê” (PIGNATARI, 2006, p. 69), ou olho, feito ouvido, ouve e vê ao mesmo tempo. Nesse caso, o estímulo visual leva a completar a parte sonora que está

faltando. Pode-se ver que, na redefinição de relações perceptivas, Josely Vianna Baptista (responsável pelo verbal) usa o visual no verbal para desconstruir as relações mimético representativas que estariam supostamente depositadas no significante, mas para fazer isso não abre mão do poder do olho. Assim, as imagens englobadas, criadas por Francisco Faria, não são mero suporte visual, elas também dizem além de mostrar. As relações entre visível e dizível desfazem-se, à maneira rancièriana da frase-imagem. Os elementos retinianos, todavia, mantêm uma certa centralidade, diferentemente de outros autores contemporâneos como Nuno Ramos, que desconstrói a hierarquia dos sentidos, tirando o primado da visão e desvencilhando a escrita o mais possível das imagens retinianas. A escrita de Ramos, por exemplo, sensorializa-se a partir de um relato tátil e de uma estética do som enraizada em uma fantasmática sonora e ruidosa. Em *Corpografia* também é possível registrar o gozo pelo som através da intervenção de figuras retóricas tais como as rimas, por exemplo: logo no início entre as palavras *vidro* e *livro*, na metade do texto entre *absinto* e *abismo* e mais no final entre as três palavras de orações encadeadas *turvasse*, *face*, *vidrasse*. Recriam-se, por meio de recursos clássicos da poesia, não só um ritmo interno, mas também pequenos círculos de sentido. O gozo pelo som e a fisicidade, diga-se, uma parte matérica da linguagem verbal, talvez venha da tarefa de tradutora que Josely

Vianna Baptista desenvolve. Lembra-se que na tradução de prosa literária e poesia trabalha-se sempre no limiar do embate entre significante e significado, na tarefa anelada de reproduzir sonoridades junto com a necessidade ética de manter um cordão umbilical com o lado semântico da palavra.

Ao longo do livro há páginas inteiramente de texto, páginas só de imagens e páginas em que o material verbal e as imagens dialogam ou, melhor dito, se interseccionam, recriando novas suspensões de sentidos. O mesmo texto da página que já vimos é reproposto em páginas sucessivas em diálogo com uma imagem fruto da junção de quatro fotos retangulares (duas do lado direito e duas do esquerdo), unidas no meio por uma outra forma geométrica retangular de um vermelho intenso. Em cima e embaixo da geometria composta pelas fotos e o retângulo central, espalha-se o mesmo texto, anteriormente reproduzido isoladamente. Dessa vez, o mesmo texto está sujeito a um novo fatiamento, quiçá casual, quiçá arbitrário por parte da autora (ver figura 2).

Figura 2 – Página 79 do livro *Corpografia*



O olho só consegue enxergar porções de palavras e umas porções de texto. A desconstrução vérbico-visual é completada. Se

anteriormente os espaçamentos sugeriam suspensões de sentidos, conferindo ao leitor uma certa liberdade de leitura, nesse caso, a autora suspende a leitura onde ela quiser. A junção com a imagem e a captação de fragmentos de palavras e discursos propiciam uma nova leitura do mesmo texto, que fragmentado/decegado também se torna outro. A autora sugere leituras *palimpsestas*, ou seja, o mesmo texto pode ser lido em camadas sempre novas e reescrito de formas diversas, entrosando-se com outros elementos.

A relação e o diálogo entre o texto parcialmente apagado e a imagem fazem emergir uma contradição da própria linguagem; ainda quando ela é tratada de forma icônica, e assim coisificada, o apagamento total da sua estrutura lembra que, ao abrir mão por completo de qualquer tipo de regra sintático-semântica (de encadeamento), ela precisa ser necessariamente ressignificada a partir do diálogo com os demais elementos. Ao mesmo tempo que se afirma a insuficiência da linguagem verbal, também se afirma a falência da operação de desconstrução, a não ser que se pratique uma nova forma de ler, isto é, percebendo o verbal para além da ideia fechada de sentido, renegociando seu significado, lá onde mais aparece fragmentado, a partir da sua nova forma.

No prefácio do livro, a autora explicita de forma pouco ensaística, mas profundamente poética, o caráter dos textos

apresentados e uma intenção estética subjacente: “Escrituras de formas esgarçadas na pele da imagem do texto, deslizando lenta a sua estrofação sensível, revivendo a floração da leitura como proximidade, experiência afetiva.” (BAPTISTA; FARIA, 1992, p. 13). O verbal não é mais construção de sentido, a escrita se dá em formas esgarçadas; o fragmento feito linguagem e a linguagem feita fragmento não prezam por associações essencialistas. A performatividade da linguagem que austianamente indicaria o agir expressado na oração proferida não é o mesmo tipo de performatividade dessa escrita, já que é colocado em xeque o poder referencial transparente da linguagem. Ela torna-se performática a partir do momento em que, desconstruindo essa referencialidade convencionalmente aceita, coloca sentidos “sendo feitos”, renegociados à medida que a leitura acontece. Exige-se uma nova postura de leitura, novas epistemologias, diria Josefina Ludmer (2007) no seu ensaio *Literaturas pós-autônomas*, que substituam a expectativa de sentido que o normal processamento sintático daria, pois trata-se de um texto que favorece a experiência afetiva, quer tocar nos afetos do leitor, a partir da forma como afeta o corpo.

Em conclusão, pode-se afirmar que a linearidade intrínseca ao verbal não é um limite à criação de uma escrita performativa ao adotar procedimentos estéticos, que mesmo dentro de um código linear, conseguem inserir elementos de torção, que encaminham a linguagem

para outras linguagens expressivas. Acrescenta-se que para alguns teóricos, como Michel Foucault (2016), a literatura que ele define como “a grande estrangeira” seria um dos poucos campos de liberdade diante da captação do discurso pelas epistemologias dominantes, que o moldam tanto em termos de conteúdo, mas especialmente em termos de formas/organização. A literatura, portanto, não é própria e simplesmente considerada como um espaço de liberdade de conteúdos contracorrentes, mas especialmente um espaço de liberdade da forma por meio da qual o conteúdo é expressado. Em *As palavras e as coisas* (2016), o próprio Foucault, através da sua análise, mostra que a observação e investigação da organização e classificação dos saberes e das linguagens em uma dada época são cabais para tentar decifrar as tendências dos discursos dominantes e as formas de disciplinamento que passam pelo disciplinamento de discursos, códigos de linguagem e classificação.

O fato de *Corpografia* se servir da linguagem verbal, porém segundo uma gramática nova, que a coloca em relação com várias formas expressivas, afirma o grande potencial da arte quando convergem estética e política. Isso não acontece porque o assunto tratado é considerado de interesse político, mas sim porque a forma sensível da obra coloca o receptor diante da necessidade de sair do entorpecimento intelectual fruto da educação senciente com a qual

somos acostumados. A educação senciente leva as pessoas a terem expectativas que se encaixem naquilo que já estão acostumadas a consumir segundo forma padrão de processar; a quebra desse paradigma significa a criação de algo fora dos padrões que permite expandir as epistemologias possíveis, nem sempre coincidentes com as dominantes.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Josely Viana; FARIA, Francisco. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. Teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira*. Sobre literatura. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, [2013].

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1966].

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *SOPRO 20 Desterro*, janeiro de 2010. Panfleto político-cultural. Inicialmente publicado IN: *Ciberletras–Revista de crítica literária y de cultura*, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2023.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [2001].

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível, o olhar da literatura*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

“TUDO QUE NÃO ERA ESGOTO AGORA FEDIA”: A CRÍTICA SOCIAL NA CRÔNICA MUSICAL DE JAY VAQUER

Jennifer da Silva Gramiani Celeste¹

Resumo: Este breve estudo propõe uma incursão temática nas composições musicais do cantor brasileiro, de origem carioca, Jay Vaquer. Jay é formado em Teatro e Publicidade, tendo escolhido seguir os passos de sua mãe, a cantora Jane Duboc. As canções do artista trazem à luz um olhar crítico a respeito de problemáticas cotidianas, revelando percepções majoritariamente dotadas de lirismo e, por vezes, sarcasmo. Para auxiliar imersões almejadas, recorreremos aos aportes teóricos da autoria de pesquisadores vinculados aos campos dos Estudos Culturais e Sociais, como é o específico caso de Mario Vargas Llosa, Milton Santos e Zygmunt Bauman, tentando estabelecer aproximações entre o conteúdo lírico de algumas das canções que assina – *Cotidiano de um casal feliz* (2005), *Formidável mundo cão* (2007) e *Quantos tantos* (2016) são aquelas que compõem nosso *corpus* de análise – e as argumentações conceituais. Logo, verdadeiras crônicas musicais – leiamos também críticas sociais –, os trabalhos artísticos de Jay Vaquer descrevem com maestria os lugares ocupados pelo homem em meio à efemeridade e superficialidade que demarcam sua existência na contemporaneidade vigente.

Palavras-chave: Crônica Musical. Crítica Social. Contemporaneidade. Jay Vaquer.

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2023). *E-mail:* djecelste@gmail.com.

Introdução

Os diálogos entre Literatura e outras formas de manifestação artística figuraram desde sempre presentes no campo de debates relativo aos Estudos Literários. Pensar a relação entre a escrita literária e as mais diversas artes é algo que dinamiza o terreno de discussão inerente à área, bem como instiga especialistas e curiosos a identificarem suas possíveis intersecções.

Dentre algumas das vertentes artísticas, a música certamente corresponde àquela que mais nos alerta a atenção. Sobretudo, é claro, se for considerado o poder de síntese que possui a letra de uma canção qualquer. Por intermédio de algumas linhas, torna-se viável descrever uma dada situação ou expressar sentimentos dos mais inusitados. Ademais, também é possível contar histórias, embora que de modo demasiado simples – ou não. Artista da cena musical independente, Jay Vaquer, carioca, pode ser considerado um bom exemplo no que se refere à escrita criativa no campo musical. Por vezes, utiliza-se do gênero crônica para narrar breves enredos que aludem a acontecimentos cotidianos, comuns a todas as realidades, especialmente ao território brasileiro, tão diverso, plural e divergente. As histórias contadas por Vaquer são embaladas por melodias do Pop Rock, sendo recepcionadas por um público bastante seletivo.

Mediante o cenário anteriormente descrito, este artigo objetiva propor um olhar atento e dotado de criticidade no que tange às músicas compostas e interpretadas por Jay Vaquer, verdadeiras crônicas sociais. Para tanto, selecionaram-se algumas canções específicas, como *Cotidiano de um casal feliz* (2005), *Formidável mundo cão* (2007) e *Quantos tantos* (2016), títulos aptos a demonstrar a potencialidade dos diálogos entre Literatura e Música. Em termos teóricos, recorreremos a estudiosos cujos aportes nos auxiliam a melhor compreender o quadro social esboçado pelas produções musicais de Vaquer, como é o caso de Mario Vargas Llosa, Milton Santos e Zygmunt Bauman, para fins de menção. O texto é organizado de maneira a conduzir o leitor a lançar perspectivas às intersecções sugeridas pelos trabalhos do artista.

Afinal, quem é Jay Vaquer?

Natural da cidade do Rio de Janeiro, nascido em 6 de fevereiro de 1971, Jay Vaquer é multifacetado: ator, cantor, músico e compositor. Filho de pais acostumados aos holofotes musicais, a cantora paraense Jane Duboc e o guitarrista Jay Anthony Vaquer, colega íntimo de Raul Seixas, Jay cursou Publicidade na Fundação Armando Alvares Penteado e Artes Cênicas no Teatro Escola Célia Helena. Um de seus primeiros trabalhos profissionais enquanto ator

foi no musical *Cazas de Cazusa*, dedicado à vida e à obra do falecido vocalista da banda Barão Vermelho. Antes de iniciar sua carreira musical, atuara como cantor de bandas *covers* até que seu primeiro álbum de estúdio, *Nem tão são* (2000), foi lançado pela extinta gravadora JAM Music. As canções *A miragem* e *A ponta de um iceberg* ganharam clipes e foram muito executadas em canais televisivos destinados à música e afinidades, como a MTV Brasil.

Passado algum tempo, Jay lança o álbum *Vendo a mim mesmo* (2004), sob o selo da EMI Music, à época, uma gravadora de grande prestígio em solo nacional. *Pode agradecer (relationshit)* foi a música escolhida para promover o projeto, tendo ganho um clipe inspirado na história de Marshall Applewhite, figura responsável pela seita Heaven's Gate, a qual levou um expressivo número de pessoas a cometer suicídio. Tocante a um relacionamento abusivo, a canção novamente alcançou números consideráveis nas rádios e na televisão. Mais tarde, é chegada a hora de *Você não me conhece* (2005), o primeiro álbum de Jay a ser efetivamente trabalhado pela gravadora. Dessa vez, as músicas *Cotidiano de um casal feliz* e *A falta que a falta faz* foram selecionadas como *singles* promocionais. Ambas também ganharam clipes bem produzidos, sendo indicadas às maiores premiações musicais vigentes na época. Decerto, a promoção do álbum em destaque impulsionou significativamente o nome e a

carreira de Jay, levando-o a aparições em programas televisivos de entretenimento e entrevistas.

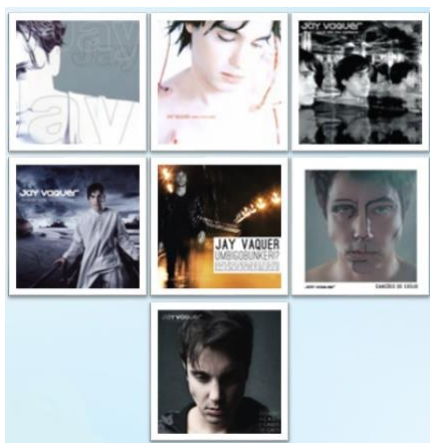
Com o desarranjo estrutural causado por um rombo financeiro, a EMI Music, até então gravadora de Jay, sofrera inúmeros cortes em meados dos anos 2000. Antes que fosse extinto do catálogo de artistas, Jay desfrutou da oportunidade de gravar seu quarto álbum de estúdio, *Formidável mundo cão* (2007). Agora, porém, a agenda de divulgação de seu novo trabalho estava sob sua responsabilidade, tendo enfrentado uma série de impasses no que concerne à realização de eventos e *shows*. Em uma tentativa de catapultar o trabalho, produz a gravação daquele que viria a ser o seu primeiro DVD, *aLive in Brazil* (2008). Seu título faz alusão às problemáticas por ele experienciadas no decorrer de sua carreira na música, demonstrando que embora elas ainda persistissem em se fazer recorrentes, sobrevivia, ao seu próprio modo, em terras brasileiras. O empreendimento fora lançado sob os formatos de áudio e vídeo e distribuído pela gravadora Sony Music. O *show* traz um compilado dos maiores sucessos da trajetória no universo musical. Além disso, conta com a participação da cantora Megh Stock, conhecida por seu trabalho como vocalista da banda Luxúria. Megh havia participado da faixa *Estrela de um céu nublado*, pertencente ao supramencionado álbum, do ano de 2007.

Umbigobunker!? (2011) é lançado em 2011 pelo selo carioca Lab 344, especialmente voltado à música alternativa. O álbum fora produzido por Moogie Canazio, o qual já havia trabalhado com artistas das mais diversas esferas e nacionalidades. Aqui, coloca-se em voga a canção *Do nada, me jogaram aos leões*, com participação da cantora de MPB Maria Gadú. Após uma breve pausa no lançamento de trabalhos autorais – interrompida pelo CD intitulado *Antes da chuva chegar: transversões - volume 1* (2013), contendo releituras das músicas de Guilherme Arantes –, Jay promove o seu sexto álbum, *Canções de exílio* (2016), o qual fora mais uma vez produzido por Canazio. Em razão de sua exímia qualidade lírica, recebeu uma indicação ao Grammy Latino na categoria “Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa”. Nesse trabalho, os fãs foram presenteados com a continuação de *Estrela de um céu nublado*, presente em *Formidável mundo cão* (2007). Intitulada *Legítima defesa*, a música novamente traz a participação especial de Megh Stock, encerrando a narrativa sobre o “Projacland”, um universo utópico que faz referência ao Projac, estúdios de gravação da Rede Globo.

Um ano após *Canções de exílio* (2016) ter sido colocado à apreciação pelo público, é lançada a compilação *La guapa payola* (2017), uma espécie de *greatest hits* que reúne versões acústicas e editadas pelas rádios, ademais, outras canções que Jay performou,

como é o caso de *Será, Pais e filhos* e *Monte castelo*, no Programa Som Brasil dedicado à Renato Russo, e *Boys don't cry*, cover da banda britânica The Cure, o qual integrou a trilha sonora da novela *Tempos modernos*, transmitida pela Rede Globo no ano de 2010. O álbum está disponível apenas em formato digital. Já fortemente envolvido com os bastidores artísticos, Jay passa também a atuar como diretor e produtor de peças e musicais. Dentre eles, merece destaque o espetáculo *Cem miligramas*, por ele escrito e dirigido. O *show* serviu de inspiração para o seu sétimo e até então mais recente álbum de estúdio, *Ecos do acaso e casos de caos* (2018). Assim como ocorrera com *Canções de exílio* (2016), o seu último trabalho também recebeu uma indicação ao Grammy Latino na mesma categoria, não obtendo êxito.

Figura 1 - Capas dos álbuns de estúdio de Jay Vaquer



Fonte: *Google* (montagem elaborada pela autora).

Atualmente, Jay Vaquer atua em diferentes vertentes artísticas, fazendo-se bastante presente nas redes sociais e interagindo com o público de admiradores dos seus trabalhos. Inclusive, antes mesmo do *boom* proporcionado pelo fortalecimento das novas tecnologias digitais, Jay demonstrava adesão às facilidades promovidas pela *Web*: no início da carreira, administrara um *blog* chamado *Fuzarca*, onde realizava postagens diversas e respondia às perguntas dos apreciadores dos feitos de sua autoria. Hoje, a página encontra-se desativada.

Uma breve análise das canções de Jay Vaquer

Tal como pudemos claramente perceber, constitui-se notável a trajetória musical de Jay Vaquer. Detentor de um catálogo extenso de álbuns e trabalhos artísticos, o músico possui muitas composições. Assim sendo, para efeito de análise, selecionamos três músicas de seu repertório a fim de que possamos apresentar nosso olhar analítico sobre elas que não trata dos aspectos formais – ritmo, melodia, harmonia e estrutura.

- ✓ *Cotidiano de um casal feliz*, do álbum *Você não me conhece* (2005);

- ✓ *Formidável mundo cão*, do álbum *Formidável mundo cão* (2007);
- ✓ *Quantos tantos*, do álbum *Canções de exílio* (2016).

Cada análise será seguida de um excerto teórico, o qual cumpre com o propósito de contribuir ao depósito de olhares críticos às crônicas sociais presentes nas músicas de Vaquer.

Cotidiano de um casal feliz

“Ele guarda no HD fotos de crianças nuas pra tirar um lazer /
Curte ver aquilo quando fica só /
Ela conta os passos que dá no trajeto entre a terapia e a boca do pó”.
(VAQUER, 2005)

Terceira faixa do álbum *Você não me conhece* (2005). *Single* de expressivo sucesso, tendo sido reproduzido em muitas rádios e emissoras de televisão à época de seu lançamento. Seu clipe figurou entre os vinte mais pedidos no programa *Top 20*, da MTV Brasil.

A canção nos apresenta ao fidedigno retrato de uma vida superficial e essencialmente fútil vivida por um casal pertencente à classe mais abastada: mulher pouco instruída e de fácil influência, que se inclina aos modismos do tempo corrente, tais como livros de Paulo Coelho e doutrina religiosa Seicho-No-Ie, e homem de negócios que

guarda tenebrosos segredos por detrás de uma figura imponente, adepto à prostituição e ao consumo de pornografia infantil. Aos olhos daqueles que os observa, o casal é exaltado pelo *status* de “normalidade” que sustenta – afinal, “Até pensa em adotar alguma criatura / Pode ser uma criança ou um labrador / Só depende da raça / Depende da cor / O que pintar primeiro” (VAQUER, 2005).

Figura 2 - Cena do clipe de *Cotidiano de um casal feliz*



Fonte: *YouTube*.

A história narrada por Jay Vaquer em *Cotidiano de um casal feliz* parece se enquadrar naquilo o que nos anuncia Milton Santos na

obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001):

De fato, para a grande maior parte da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego crescente torna-se crônico.

A pobreza aumenta e as classes médias perdem em qualidade de vida. O salário médio tende a baixar. A fome e o desabrigo se generalizam em todos os continentes. Novas enfermidades como a SIDA se instalam e velhas doenças, supostamente extirpadas, fazem seu retorno triunfal. A mortalidade infantil permanece, a despeito dos progressos médicos e da informação. A educação de qualidade é cada vez mais inacessível. Alastram-se e aprofundam-se males espirituais e morais, como os egoísmos, os cinismos, a corrupção (SANTOS, 2001, p. 19-20).

Formidável mundo cão

“Agora ele adorava aquele mundo cão /
Podia saciar a sua ambição /
Já que era um bom rapaz /
Pregava o amor e a paz /
A paz de ter o amor na mira do canhão”.
(VAQUER, 2007)

Terceira faixa do álbum *Formidável mundo cão* (2007). A música retrata a saga de um jovem que se cansara de sua vida, digamos, medíocre, levando-o a cometer, por motivo torpe, o assassinato de seus próprios pais e de seu irmão. Diante disso, “Foi

curtir a vida em todo esplendor / Escreveu um livro que ensina a ser um vencedor” (VAQUER, 2007).

Dotado de certa quantia em dinheiro, não lhe sobrou quaisquer dúvidas: comprara uma rede de televisão e, posteriormente, “Foi eleito deputado / Abriu contas no exterior / Virou dono da Igreja Novos Apóstolos do Senhor” (VAQUER, 2007). Percebemos que Jay tece uma crítica eficaz em relação ao caminho perseguido por muitas figuras populares em ascensão.

Aqui, as contribuições da autoria de Zygmunt Bauman, publicadas na obra intitulada *A cultura no mundo líquido moderno* (2013), abrigam a situação descrita na canção:

Pode-se dizer que, em tempos líquido-modernos, a cultura [...] é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha e à responsabilidade, igualmente individual, por essa escolha; e que sua função é garantir que a escolha seja e continue a ser uma necessidade e um dever inevitável da vida, enquanto a responsabilidade pela escolha e suas consequências permaneçam onde foram colocadas pela condição humana líquido-moderna (BAUMAN, 2013, não paginado).

Quantos tantos

“Mais interessante mostrar que esteve do que estar /
Muito mais importante exibir a vida que viver /
Mais interessante mostrar a lágrima do que chorar /
Muito mais importante exibir que sabe que saber”.
(VAQUER, 2016)

Primeira faixa do álbum *Canções de exílio* (2016). Essa tal música nos descreve com maestria o cenário hoje experienciado no que se refere à exposição dos acontecimentos da vida em redes sociais diversas presentes na grande rede. A famosa cultura da *selfie* também é abordada: “Mas que ousadia batuta / Com o leão argentino dopado / Mais um e são tantos / Dentre quantos tontos / Caridade postada ou não terá valido de nada” (VAQUER, 2016).

Aqui, a prática de compartilhamento de mensagens sem o devido conhecimento ou fundamentação é algo apresentado pela canção, citando nomes como Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, escritores de expressivo renome, sempre presentes em postagens aleatórias do ciberespaço – “Copiar, colar até conseguir decorar / Sem pestanejar” (VAQUER, 2016).

No caso desta canção, entendemos ser prudente trazer à luz o aporte outrora ofertado por Mario Vargas Llosa, o qual pode ser encontrado em *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013):

O que quer dizer civilização do espetáculo? É a civilização de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupado pelo entretenimento, onde divertir-se, escapar do tédio, é a paixão universal. Esse ideal de vida é perfeitamente legítimo, sem dúvida. [...] Mas transformar em valor

supremo essa propensão natural a divertir-se tem consequências inesperadas: banalização da cultura, generalização da frivolidade e, no campo da informação, a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo (LLOSA, 2013, p. 29).

O passeio por algumas das composições musicais da autoria de Jay Vaquer evidencia a preocupação do músico no que diz respeito à abordagem de temáticas caras à temporalidade contemporânea. Exemplo disso é a diversidade de tópicos contemplados por seus trabalhos, que vão desde a futilidade das classes sociais mais abastadas, perpassando pela ganância a qualquer custo e alcançando, por fim, as problemáticas que a superficialidade da vida virtual traz à tona. Mas não apenas essas questões se fazem presentes nas canções do artista, pois dentre as suas muitas produções existem aquelas que se dedicam a narrar sobre os impasses da modernidade e suas consequências – *Mundo moderno*, de *Você não me conhece* (2005) –, da vaidade exacerbada – *Breve conto de um velho babão*, de *Formidável mundo novo* (2007) –, ou mesmo do universo sombrio que as relações políticas pode representar – *Tudo que não era esgoto*, de *Canções de exílio* (2016). Portanto, verifica-se uma vasta pluralidade de assuntos.

Não bastasse isso, Jay impõe um olhar demasiado crítico sobre esses fatos cotidianos, o que revela aos ouvintes de suas músicas uma percepção dotada de lirismo e, por vezes, também sarcasmo. Por

apresentarem narrativas sobre a banalidade do cotidiano, suas canções podem ser consideradas verdadeiras crônicas musicais, as quais podem ser interpretadas como críticas sociais. No título *Gêneros literários* (2007), Angélica Soares descreve algumas das principais características que particularizam o gênero crônica:

Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o (SOARES, 2007, p. 64, grifo da autora).

Fundamentando-nos sobre as argumentações da referida estudiosa, poderíamos supor que também a Música, assim como acontece com a Literatura, “[...] capta poeticamente o instante, perenizando-o [...]” (SOARES, 2007, p. 64). De fato, quando Jay coloca em versos musicais aquilo o que é evidenciado nos retratos do cotidiano por ele vivenciado, colabora com a perpetuidade do que facilmente haveria de ser olvidado, em especial nesta conjuntura, onde toda e qualquer novidade é substituída em átimos de segundo, perdendo sua validade.

Figura 3 - Cena do clipe de *Pode agradecer (relationships)*



Fonte: *YouTube*.

E o mais interessante é que as crônicas musicais de Jay Vaquer, em consonância aos apontamentos da pesquisadora, apresentam restritos, mas fortes retratos da cotidianidade, sendo esta a sua verdadeira essência: “[...] conscientemente fragmentária, pois não pretende captar a totalidade dos fatos [...]” (SOARES, 2007, p. 64). Mas não somente de crítica social é imbuído o discurso desse músico. Vaquer também compõe canções românticas e tocantes a temas relativos à existência humana e às inquietações do homem. Todavia, embora os tópicos se diferenciem entre si, carregam, intrinsecamente, sua perspectiva crítica e pessoal, tornando os seus produtos autorais dotados de marcas inerentes a um sujeito contemporâneo qualquer – *Quando fui Fred Astaire*, de *Você não me conhece* (2005), *Presença*

Hecatombe, de *Umbigobunker!?* (2011) e *Hematomas da teima*, de *Canções de exílio* (2016).

Em linhas gerais, conforme pudemos atestar, as reflexões cotidianas e humanas são aquelas que circundam algumas das composições – ou crônicas – musicais de Jay Vaquer.

Considerações finais

As canções do artista trazem à luz um olhar crítico a respeito de problemáticas cotidianas, revelando percepções majoritariamente dotadas de lirismo e, por vezes, sarcasmo.

Os estudiosos aos quais aqui recorremos nos auxiliam a melhor compreender os contextos social e cultural que servem como imbricados cenários às breves histórias narradas por Jay Vaquer, um músico que sobrevive aos percalços da temporalidade em voga.

Logo, verdadeiras crônicas musicais – leiamos também críticas sociais –, os trabalhos artísticos de Jay Vaquer descrevem os lugares ocupados pelo homem em meio à efemeridade e superficialidade que quase sempre demarcam sua existência na contemporaneidade vigente.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CORREDOR 5. *Jay Vaquer / Papo com Clê*. YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=D-3Ybw86ELA>. Acesso em: 30 maio 2023.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

VAQUER, Jay. *Você não me conhece*. Rio de Janeiro: EMI Music, 2005. CD (38 min)

VAQUER, Jay. *Formidável mundo cão*. Rio de Janeiro: EMI Music, 2007. CD (45 min)

VAQUER, Jay. *Canções de exílio*. Rio de Janeiro: Independente, 2016. CD (39 min).

A ARQUITETÔNICA DO NEONAZISMO GAÚCHO: SEPARATISMO TERRITORIAL, EUGENISMO E EXTERMÍNIO

Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues¹

Resumo: Esta pesquisa analisa a arquitetônica do neonazismo gaúcho com base em enunciados postados no fórum *Stormfront*, criado por um ex-líder da *Ku Klux Klan*. O objetivo é compreender as posições ideológicas manifestadas e as relações dialógicas entre elas. A justificativa para este estudo reside na existência alarmante de uma rede global de organizações neonazistas que humilha grupos racializados, recruta membros e coordena atos terroristas. Em contraposição, são evocados os valores da ética bakhtiniana que rejeita o supremacismo racial e promove a alteridade na interação social. A hipótese empreendida é que as posições ideológicas nos enunciados se concentram em três principais centros axiológicos: a ancestralidade branco-europeia, o eugenismo como meio de preservar a genética branca e o extermínio como solução final. O referencial teórico respalda-se na filosofia dialógica da linguagem com especificidade para

¹ Mestre em Letras na área de concentração em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). É pesquisador colaborador no Projeto de Pesquisa “Relações entre Ética, Discurso e Mídias: Pesquisas sob a Perspectiva Dialógica”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Kelli Machado da Rosa (FURG), no Grupo de Pesquisa “Linguagem em Atividades em Contexto Escolar”, coordenado por Maria Cecília Camargo Magalhães (PUCSP) e Fernanda Coelho Liberali (PUCSP) e no Grupo de Estudos “Pensar os Extremos: Rede Internacional de Estudos sobre Nazismo, Memória e Guerra”, coordenado pelo Núcleo Brasileiro de Estudos de Nazismo e Holocausto (UFMG).

Bakhtin (2011, 2015, 2018) e Volóchinov (2019a, 2019b, 2019c), considerando a forma, conteúdo, relações espaciotemporais e campo de atividade do enunciado. O planejamento deste estudo é dividido em cinco etapas: a) caracterização e seleção do fórum; b) observação e registro das interações discursivas; c) formulação das questões de pesquisa; d) análise dialógica dos enunciados; e e) apresentação dos resultados. Desse modo, três enunciados verbais são selecionados em função do impacto social, identificação sociocultural com o Rio Grande do Sul e cronologia de postagem. Os resultados reforçam os centros axiológicos propostos, destacando a exaltação da origem europeia, a defesa do separatismo territorial para evitar a miscigenação e a visão do extermínio como solução final para grupos racializados, valorizando Adolf Hitler como um ideal.

Palavras-chave: Arquitetônica. Neonazismo. Rio Grande do Sul. Separatismo. Eugenismo.

Introdução

Com frequência, neonazistas têm manifestado práticas sociodiscursivas no estado do Rio Grande do Sul, visto que, ao observarem o passado da Alemanha, reivindicam o projeto de holocausto para grupos racializados presentes no Brasil. Nessa perspectiva, ao longo dos anos, foram registrados diversos graves atos de apologia ao nazismo. Recentemente, em 2023, a Polícia Civil deflagrou a “Operação Accelerare” que visava combater crimes de ódio e desarticular uma organização responsável pelo recrutamento de colaboradores neonazistas. Essa operação resultou na prisão de três recrutadores extremistas nas cidades de Porto Alegre, Canoas, Santa

Rita e Novo Hamburgo. Em vista disso, sujeitos utilizavam o campo das mídias digitais (*internet*, redes sociais, aplicativos, jogos), a fim de que pudessem atrair possíveis integrantes.

Procedeu-se, nesse mesmo ano, o caso de um neonazista suspeito de ameaçar a filha de um parlamentar filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), o que suscitou uma operação policial. Com essa finalidade, esse sujeito usava um perfil falso em suas redes sociais, de maneira a propagar ódio e realizar ameaças. Somado a isso, em julgamento ocorrido em 2023, um integrante de um grupo neonazista com o nome Leandro Maurício Patino Braun foi condenado a 12 anos de prisão após ter espancado judeus. Os outros dois réus, como Valmir Dias da Silva Machado Júnior e Israel Andriotti da Silva, foram inocentados.

Em adição, um adolescente foi apreendido e seus pais foram presos no Rio Grande do Sul após a polícia encontrar materiais nazistas em sua residência. Nesse cenário, o jovem foi acusado de ato análogo ao terrorismo, uma vez que foram encontradas igualmente bandeiras e símbolos de Hitler e Mussolini.

Antes desses casos, em 2022, a polícia abriu um inquérito para investigar 15 gaúchos por apologia ao nazismo. A Delegacia de Combate à Intolerância recebeu documentos, imagens e perfis suspeitos de um grupo formado por um parlamentar porto-alegrense.

Além disso, outro incidente alarmante aconteceu, nesse mesmo ano, quando um gaúcho condenado por atacar judeus em Porto Alegre se tornou réu novamente após estar em um encontro de neonazistas em Santa Catarina. Em prosseguimento, adiciona-se o fato de que outros três gaúchos e mais quatro indivíduos também enfrentaram acusações por praticarem, incitarem e cultuarem o preconceito racial, étnico e religioso, associados à idolatria ao nazismo.

Ainda em 2022, um suspeito de integrar um grupo neonazista no Rio Grande do Sul foi investigado por armazenar pornografia infantil. Israel Fraga Soares, de 23 anos, encontra-se preso e é réu por terrorismo em Tramandaí. A defesa alegou que não foi intimada e que um laudo psiquiátrico indica que o jovem é incapaz de compreender a natureza ilícita de suas ações.

Nesse contexto, este artigo analisa a arquitetônica do neonazismo gaúcho a partir de enunciados publicados no fórum *Stormfront*, fundado por um ex-líder da *Ku Klux Klan*. Conseqüentemente, o objetivo é, por intermédio da teoria dialógica do discurso, compreender as posições ideológicas materializadas e as relações dialógicas entre elas.

A justificativa para esta pesquisa reside no fato de existir uma ampla rede de organizações neonazistas, atuando em nível regional, nacional e internacional. Essas redes possibilitam a humilhação de

grupos racializados, o recrutamento de novos membros e a coordenação de atos terroristas Rodrigues (2021, 2022, 2023, 2023), Rodrigues e Rosa (2021, 2023), Rodrigues e Nascimento (2023). À luz disso, como uma resposta a essa realidade, invocam-se os valores da filosofia ética bakhtiniana que representa uma postura de rejeição ao supremacismo racial e promove a valorização da alteridade nas interações sociais.

A hipótese empreendida sugere que as posições ideológicas corporificadas nos enunciados se concentram em três principais centros axiológicos. O primeiro centro é a valorização da ancestralidade branca-europeia, que supostamente estaria ameaçada por grupos racializados. O segundo centro é o eugenismo, visto como uma medida essencial para preservar a genética branca devido à sua alegada ancestralidade racial. O terceiro centro é o de extermínio, que simboliza uma suposta solução final para outrem percebido como uma ameaça à linhagem sanguínea e à memória branca.

O embasamento teórico desta pesquisa é fundamentado nas obras de Bakhtin (2011, 2015, 2018) e Volóchinov (2019a, 2019b, 2019c). Essas obras são relevantes porque, ao estudar a arquitetura do enunciado, é crucial considerar sua forma, conteúdo, relações espaciotemporais e campo de atividade. O enunciado como um todo orgânico é composto por diferentes formas, como expressões verbais,

gráficas, visuais, imagéticas e vocais, cada uma com sua própria importância, que se articula com uma composição temática. De certo, o campo de atividade influencia esse enunciado, que é relativamente estável.

No planejamento desta pesquisa, foram estabelecidos cinco atos procedimentais. O primeiro ato envolveu a caracterização e seleção do fórum a ser analisado, no caso, o *Stormfront*. Em seguida, foi realizado o processo de observação e registro das interações discursivas por meio do programa *OBS Studio*. Posteriormente, foi feito o esboço das questões de pesquisa a serem exploradas. A análise dialógica dos enunciados foi realizada como o quarto ato procedimental. Por fim, os resultados foram escritos.

A seleção dos três enunciados verbais de usuários foi baseada em critérios específicos, considerando impacto social, identificação sociocultural com o Rio Grande do Sul e cronologia de postagem. Essa seleção cuidadosa permite uma análise mais aprofundada e significativa dos dados coletados durante a investigação.

Finalmente, com o propósito de orientar o público-leitor, descrevem-se as seções consecutivas. A primeira delas é intitulada “Reflexões sobre a linguagem e a interação social: o papel do sujeito responsável” em que a discussão recai sobre a concepção de língua(gem) para Bakhtin (2011, 2015, 2018) e Volóchinov (2019a,

2019b, 2019c), incluindo sua importância para combater o autoritarismo. A segunda é denominada “Entre palavras e ideologias: análise dialógica do discurso de gaúchos Neonazistas” na qual o debate tem como respaldo a análise dos enunciados colhidos do fórum *Stormfront* com apoio do referencial teórico apresentado.

Reflexões sobre a linguagem e a interação social: o papel do sujeito responsável

A contribuição teórica de Bakhtin e Volóchinov sobre a língua e a interação social é fundamental não apenas para os estudos da linguagem, mas também para o combate do neonazismo, uma vez que essa concepção teórico-filosófica destaca a importância da alteridade entre Eu e Outro, pluralidade de vozes e responsabilidade ética na interação social. Em síntese, esta seção tem como finalidade o desdobramento dessa discussão teórica, de maneira a respaldar a análise porvindoura.

Segundo Bakhtin (2011, 2015), o enunciado concreto é a unidade básica do discurso e expressa a posição semântica de um sujeito. Por sua vez, ele está em relação dialógica com o outro, porque responde a enunciados pretéritos e antecipa os futuros, o que é possível, tendo em vista que, conforme a filosofia dialógica da

linguagem, o sujeito é responsivo e responsável na existência. Conseqüentemente, a língua(gem) é por natureza social, pois mediada pela interação.

Ressalta-se que todo enunciado é constituído tanto por elementos repetíveis da linguagem quanto por elementos irrepetíveis da situação de interação (Bakhtin, 2018; Volóchinov, 2018). Nesse viés, é formado por uma composição estrutural, estilística e temática, que variam de acordo com o campo de atividade humana (Bakhtin, 2011). Dessa forma, é correto afirmar que essa unidade é relativamente estável, levando em consideração que está passível a (re)estruturações ao estar em relação com diferentes discursos.

Quando analisa o estilo discursivo, Volóchinov (2019a, 2019b, 2019c) permite compreender que todo enunciado possui forma – seleção de palavras e sua disposição, além de entonação – e conteúdo – composição de temas. Em suma, são inseparáveis forma e conteúdo e interagem para construir significado.

Ao refletir acerca da arquitetônica, entende-se que se trata de seu todo orgânico pautado por relações espaciotemporais, forma, conteúdo e campo de atividade. Essa visão filosófica sobreleva a interdependência entre o eu e o outro na constituição do discurso. Ao se comunicar, não ecoa uma única voz pelas palavras, mas sim uma pluralidade de vozes presentes na interação.

Cada sujeito, ao se engajar em um ato de linguagem, carrega consigo uma responsabilidade ética. Dessa maneira, todo mundo é responsável pelo conteúdo e pela forma que enuncia. O tom, a escolha de palavras e sua disposição, o contexto e os efeitos que as palavras têm sobre os outros são elementos que se deve considerar na responsabilidade ética.

Percebe-se que a teoria dialógica do discurso destaca a pluralidade de vozes na sociedade. Cada sujeito é constituído por um repertório cultural, experiências e perspectivas, que contribuem para a diversidade discursiva. Nesse contexto, a responsabilidade ética implica ouvir e considerar essas vozes diversas, respeitando a alteridade e promovendo a inclusão de múltiplos vieses.

No contexto do combate ao neonazismo, a reflexão sobre a responsabilidade ética se torna ainda mais relevante. O discurso neonazista nega a pluralidade de vozes e busca impor uma visão de superioridade racial e ideológica. É essencial resistir a essa forma de discurso de ódio, promovendo uma comunicação ética baseada no respeito, na valorização da diversidade e na defesa dos direitos humanos (Rodrigues, 2023; Rodrigues, Rosa, 2021).

Ao reconhecer a pluralidade de vozes e a responsabilidade ética pelo ato sociodiscursivo, pode-se contribuir para a construção de uma sociedade mais inclusiva, justa e respeitosa, na qual os discursos

de ódio percam espaço e as vozes da diversidade sejam valorizadas e ouvidas. Em contraste, sabe-se que neonazistas, ao se dirigirem ao outro visto como miscigenado, pregam um projeto de expurgo em massa, acusando-o de ser o responsável por isso, haja vista que representaria uma ameaça ao branco-ariano. Assim, extremistas almejam um alibi na existência, relegando a “culpa” de seus atos ao outro.

De todo modo, é por meio da alteridade que se pode desconstruir estereótipos, desafiar preconceitos arraigados e construir pontes de empatia e solidariedade. O sujeito responsável, consciente do impacto de suas palavras e atos, assume a responsabilidade de criar um ambiente inclusivo e respeitoso, onde todas as vozes sejam ouvidas e valorizadas.

Em suma, as reflexões de Bakhtin (2011, 2015, 2018) e Volóchinov (2019a, 2019b, 2019c) sobre a linguagem e a interação social oferecem subsídios para combater o neonazismo. Ao adotar essa posição, promovendo o diálogo, valorizando a diversidade e desconstruindo os discursos de ódio, existe a possibilidade de se construir uma sociedade mais inclusiva, equânime e livre do extremismo.

Por fim, ao se assumir esse viés, é possível afirmar que essa concepção teórico-filosófica reconhece a pluralidade de vozes nos

enunciados, relações dialógicas entre os sujeitos e a valorização da alteridade entre o eu e o outro. Ademais, reconhece-se a responsabilidade ética de cada sujeito na sociedade, o que afasta a ideia de “álibi”.

Entre palavras e ideologias: análise dialógica do discurso de gaúchos neonazistas

Nesta seção, procede-se à análise de três enunciados neonazistas proferidos por locutores que socioculturalmente se identificam com o Rio Grande do Sul com base no referencial teórico proposto. Com efeito, é crucial, nessa empreitada, refletir acerca das relações espaciotemporais, forma, conteúdo, tom expressivo, com a finalidade de verificar as posições ideológicas manifestas e as relações dialógicas entre elas. Assim, veja-se o Quadro 1:

Quadro 1 – A criação de um país branco e o expurgo em massa

1	Sou relativamente novo, então vou me apresentar. Tenho 19 anos,
2	nasci em uma pequena cidade do RS, antigamente povoada
3	principalmente por alemães... mas hoje em dia está sendo destruída
4	por outras raças, principalmente pelos negros. Sou 5/8 alemão e 3/8
5	polonês, como diz minha assinatura... Vou morar na Alemanha daqui
6	3 anos, quando me formar no curso de engenharia elétrica que faço,
7	já tenho cidadania alemã. Mesmo sabendo que ela está se tornando
8	uma escrava dos judeus, ainda é melhor que o Brownzil, que somos
9	vistos como errados, apenas por sermos brancos. Sou um racista
10	moderado, e um racista convicto. Acredito que outras raças são
11	diferentes, e deveriam estar bem afastadas do homem branco! Não os
	odeio, até mesmo respeito e admiro alguns asiáticos, como os
	japoneses. Meu maior sonho é morar num país branco, com costumes
	brancos, e sem as pragas da atualidade, como os homossexuais e
	outras libertinagens. Espero que gostem de mim.

Fonte: Stormfront (2010)

O locutor expressa abertamente seu posicionamento ideológico, uma vez que se define como um “racista moderado” (linha 7) e um “racista convicto” (linha 7), já que está arraigado na ideia de que é “5/8 alemão e 3/8 polonês” (linha 3). Com seu tom expressivo de devoção ao movimento supremacista, afirma acreditar na diferença entre “raças” e, com base nisso, afastar o homem branco, de modo a manter sua suposta pureza e a eliminar a sociedade multiétnica.

Nesse sentido, o locutor menciona que sua cidade natal, anteriormente povoada por alemães, está sendo “destruída” (linha 2) por outras “raças” (linha 3), com destaque para os negros. Ao construir as relações sócio-históricas entre tempo-espço, estabelece uma

tensão entre o passado marcado pela dominação total da branquitude, o presente constituído por conflitos e o futuro pautado pela incerteza. Por isso mesmo, confessa que vai “morar na Alemanha daqui 3 anos” (linha 4), tendo em vista que esse lugar faz dialogar um tempo (presente) e espaço (país germânico) legitimados pelo locutor, “ainda é melhor que o Brownzil” (linha 6). Em vista disso, essa posição negativa e generalizada demonstra uma atitude discriminatória e de exclusão.

Outro aspecto importante é que esse enunciado fomenta um viés homofóbico, na medida em que o locutor concebe os homossexuais como uma “praga” (linha 10) da atualidade, sinalizando para uma posição de rejeição e intolerância quanto à diversidade de orientação sexual. Consequentemente, isso indica que o tom de devoção ao movimento supremacista se restringe aos homens e às mulheres heterossexuais de etnia branca.

Ao enunciar diante de um coro de vozes, o locutor externaliza uma posição de nacionalismo racial, haja vista o ponto de vista que exalta a ancestralidade branco-europeia e expressa uma preocupação injustificada com a suposta ameaça representada por grupos racializados, tais como negros, judeus, imigrantes e LGBTQIAP+. Tal é o motivo pelo qual defende ter, geneticamente, ligações com o povo alemão e polonês.

Ainda mais, a posição eugênica do locutor indica a pureza como uma medida importante para preservar a genética superior branca, relacionando-a com a pretensa ancestralidade racial. Esse ponto de vista sustenta a política de melhorar a população por meio da seleção e controle produtivo em vista de um projeto racial, “Meu maior sonho é morar num país branco, com costumes brancos” (linhas 9 e 10). Logo, é expressa uma solução final para grupos racializados que desafiam a linhagem sanguínea branca.

Em síntese, a análise dialógica desse enunciado permite identificar um tom de devoção ao supremacismo, além de uma posição ideológica favorável ao expurgo em massa para a criação de um país branco e preservação da linhagem branca com o controle produtivo. Essas posições mostram uma concepção hierárquica e excludente no que toca a grupos racializados, perpetuando estereótipos e preconceitos. Mediante essa análise, é possível compreender o discurso de um locutor baseado em uma ideologia prejudicial à construção de uma sociedade justa, equânime e respeitosa com a diversidade. Em adição, perscruta-se o Quadro 2:

Quadro 2 – Separatismo geográfico e racial

1	Nascir no estado de RS e possuo descendencia de Suiços. Sou um
2	separatista racial branco. Assim como o camarada WDD, tenho
3	admiração por Tom Metzger e Bob Matthews entre outros que é
4	favorável a uma guerra racial. Não possuo muitos contatos na região
5	que moro atualmente. Sou fascinado por assuntos que envolva,
6	guerras, política-militar, astronomia e racismo. Acredito que uma das
7	soluções para a causa branca seria a separação geográfica racial. Depois do dialogo e negociação, a melhor forma de ação é no emprego da força, pois o ódio é uma importante arma desde que usada corretamente.

Fonte: Stormfront (2010)

Esse enunciado expressa uma posição neonazista, permeada por pontos de vista de supremacia e separatismo. Assim, identificam-se várias características presentes nesse discurso. O locutor manifesta seu posicionamento racial, frisando sua descendência suíça e sua localização geográfica no estado do Rio Grande do Sul “Nascir no estado de RS e possuo descendencia de Suiços” (linha 1). Essa conexão com a ancestralidade e o território é utilizada para legitimar sua voz de separatista racial.

Além disso, o locutor denota admiração por figuras conhecidas por sua atuação no movimento neonazista, como Tom Metzger e Bob Matthews. Essa referência demonstra a adoção de ideologias extremistas e a busca por credibilizar seus posicionamentos por meio de exemplos de líderes e terroristas que compartilham visões semelhantes.

Outro aspecto relevante é a valorização da guerra racial como uma forma de alcançar seus objetivos. O locutor associa o emprego da força à solução para a causa branca, enfatizando o ódio como uma “importante arma” (linha 6) quando mobilizada corretamente. Essa voz que almeja a violência indica uma postura radicalizada e o desejo de impor sua visão de mundo a partir do confronto e agressão.

A posição de supremacia racial é posta pelo locutor quando afirma ser um “separatista racial branco” (linha 1) e expressa sua crença na superioridade da pretensa raça branca. Essa voz é reforçada pelo tom de admiração por figuras conhecidas no movimento neonazista, que compartilham ideias de hierarquia racial.

Esse separatismo é defendido como uma solução para a causa branca com o locutor acreditando que a separação geográfica entre “raças” é uma forma de preservar a suposta pureza racial e alcançar suas metas. Essa posição está relacionada à ideia de estabelecer territórios exclusivos para determinados grupos raciais, rejeitando a convivência multicultural.

Tanto no Quadro 1 quanto no 2 compartilham uma visão extremista, fundamentada na crença da superioridade e na necessidade de segregação. Essas posições ideológicas são características do neonazismo, que busca promover a supremacia da “raça ariana” e

disseminar o ódio e a violência contra grupos racializados marginalizados. Com efeito, averígue-se o Quadro 3:

Quadro 3 – Racismo, xenofobia e pseudociência

1	Ola a todos,
2	Eu Sou David tenho 13 anos Nasci no RS e atualmente eu estou morando
3	com meus pais no Inferno (BAHIA!). Uma dúvida minha, Eu sou branco
4	mais preciso de alguem que me diga a minha Antropologia Para saber mais

Fonte: Stormfront (2011)

No enunciado, o locutor se apresenta como David, um adolescente de 13 anos, natural do Rio Grande do Sul. O uso da expressão “Eu sou branco” (linha 3) sugere uma preocupação com a sua identidade racial, sendo esta uma característica que ele busca reforçar. Essa preocupação com a própria “raça” está relacionada a uma voz de superioridade racial, típica do discurso supremacista presente em ideologias como o neonazismo.

Nesse cenário, o locutor menciona que está morando com seus pais no estado da Bahia, usando a expressão “Inferno (BAHIA!)” (linhas 2 e 3) como meio de depreciar o local. Essa posição negativa em relação à Bahia reflete preconceitos xenofóbicos e estereótipos, evidenciando uma atitude discriminatória e intolerante.

O enunciado ainda revela uma dúvida atrelada à “antropologia” (linha 3) do locutor, sugerindo que ele busca uma

compreensão mais aprofundada sobre si mesmo e suas origens. No entanto, é necessário considerar a forma como essa dúvida é expressa, já que ele está buscando informações em um fórum neonazista, o *Stormfront*. Isso indica que se quer reforçar uma linhagem supostamente pura para se distinguir do outro miscigenado.

Diante dessas posições ideológicas corporificadas no enunciado, é possível criticar a visão de superioridade racial e o preconceito regional manifestados pelo locutor. Essas posições estão intrinsecamente ligadas ao discurso de ódio e à ideologia neonazista, que promovem a discriminação e a intolerância com base em características raciais e geográficas. É fundamental ressaltar que tais perspectivas são socialmente danosas, prejudicando a coexistência pacífica e a valorização da diversidade presente em uma sociedade democrática.

Por fim, é necessário combater ativamente essas ideologias, promovendo a equidade, a inclusão e o respeito mútuo. A análise crítica e dialógica desses discursos é um passo importante nesse sentido, ajudando a desmistificar preconceitos e a conscientizar sobre as consequências nefastas do racismo e da intolerância.

Conclusão

Este artigo investigou e denunciou a presença do neonazismo a partir da análise de enunciados de gaúchos, utilizando a teoria

dialógica do discurso como referencial teórico. Através desse estudo, foi possível identificar e analisar as posições ideológicas manifestadas, ressaltando a presença de ideias de supremacia racial, separatismo e o apoio à violência como meio de alcançar objetivos racistas.

As hipóteses levantadas no início deste estudo foram confirmadas com base nas análises realizadas. Os enunciados examinados revelaram a presença de posições ideológicas neonazistas, caracterizadas pela crença na superioridade branca, o desejo de separação e a disposição para o uso da violência.

Ao trazer à tona essas manifestações neonazistas na sociedade, este artigo contribui para a conscientização e o combate a essas ideologias discriminatórias e perigosas. É fundamental destacar a importância de promover o respeito à diversidade, à equidade e à valorização da interação social baseada no diálogo e na alteridade.

Diante do exposto, reforça-se a necessidade de ações coletivas e individuais para enfrentar o neonazismo e suas manifestações, incluindo medidas educativas, políticas e sociais. Somente por meio do engajamento contínuo na promoção dos valores da equidade, do respeito mútuo e da solidariedade é possível construir uma sociedade mais justa e livre de ideologias discriminatórias.

É crucial adotar estratégias de combate ao neonazismo que envolvam educação, conscientização e a promoção de valores

democráticos, inclusivos e respeitosos. É nodal promover o diálogo intercultural, o respeito mútuo e a valorização da diversidade como pilares fundamentais de uma sociedade justa e igualitária.

Alfim, necessário fortalecer a legislação e a aplicação das leis de combate à discriminação e ao discurso de ódio, bem como incentivar ações de engajamento comunitário, apoio às vítimas e programas de desconstrução de ideologias extremistas. Com isso, o artigo científico oferece um contributo relevante para a compreensão do fenômeno do neonazismo e para o desenvolvimento de estratégias eficazes de combate a essa ideologia.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BORGES, Caroline. *Neonazistas presos em SC e RS recrutavam jovens de outras células através de 'sistema rigoroso', diz delegado*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/04/03/grupo-de-neonazistas-presos-recrutava->

jovens-de-outras-celulas-atraves-de-sistema-riguroso-diz-delegado-de-sc.shtml. Acesso em: 2 jul. 2023.

CARTA CAPITAL. *Adolescente é apreendido e pais são presos com materiais nazistas no RS.* Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/adolescente-e-apreendido-e-pais-sao-presos-com-materiais-nazistas-no-rs/>. Acesso em: 2 jul. 2023.

FOLHA DE PERNAMBUCO. *Neonazista suspeito de ameaçar filha de deputado petista do RS é alvo de operação policial.* Disponível em: <https://www.folhape.com.br/politica/neonazista-suspeito-de-ameacar-filha-de-deputado-petista-do-rs-e-alvo/275997/>. Acesso em: 2 jul. 2023.

G1. *Júri de skinheads: integrante de grupo neonazista é condenado a 12 anos de prisão por espancar judeus no RS; 2 são inocentados.* Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2023/04/01/juri-de-skinheads-condenado-um-dos-acusados-de-espancar-grupo-de-judeus-no-rs-dois-sao-inocentados.shtml>. Acesso em: 2 jul. 2023.

GZH. *Polícia abre inquérito para investigar 15 gaúchos por apologia ao nazismo.* Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2022/10/policia-abre-inquerito-para-investigar-15-gauchos-por-apologia-ao-nazismo-cl9a1ly8k001w018wcbqbwafg.html>. Acesso em: 2 jul. 2023.

HAESBAERT, Juliano. *RS: Polícia Civil e Abin coordenam operação que desmantela célula neonazista.* Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/rs-policia-civil-e-abin-coordenam-operacao-que-desmantela-celula->

neonazista,dedb4545c512e5b90fe137221ed4c5fd2e1skfyv.html.
Acesso em: 2 jul. 2023.

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes. *O mundo sob a égide da suástica*: relato de uma pesquisa investigativa acerca de partidos, organizações e facções supremacistas brancas e (neo)nazistas. In: LIMA, Bruno Basílio Cardoso; DANTAS, Wallace (org.). *Círculo de Bakhtin*: relatos, experiências e relações dialógicas pessoais com o Círculo. 1. ed. São Paulo: Mentis Abertas, 2021, p. 31-36.

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes. *Em nome da raça, do orgulho e do povo branco*: polêmicas veladas na construção do discurso da organização criptonazista White Lives Matter. In: MACHADO, Gabriella Eldereti; COSTA, Sabrina Copetti da; FOLMER, Ivanio (org.). *Debates contemporâneos*: perspectivas e reflexões atuais. 1. ed. Santa Maria: Arco Editores, 2022, p. 408-426.

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes. *Racismo, segregação e morte*: análise dialógica do discurso das organizações Ku Klux Klan e White Lives Matter em mídias digitais. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2023. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/3d820364b0f22760876025fab7fa0cae.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2023.

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes. *No submundo do terror e da conspiração no Telegram*: a construção estilística do discurso de membros-integrantes da organização Dogolachan. *Revista Heterotópica*, Uberlândia, v. 5, n. 1, p. 199-229, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/6802>

≥0. Acesso em: 2 jul. 2023. DOI: <https://doi.org/10.14393/HTP-v5n1-2023-68020>

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes; ROSA, Kelli Machado da. Signos de ódio, terror e crueldade: o horizonte ideológico de uma organização neocristonazifascista. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 3, p. 610-623, set./dez. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40696>. Acesso em: 5 fev. 2023. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.3.40696>

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes; ROSA, Kelli da. Em nome de uma guerra racial total: o estilo discursivo da organização Ku Klux Klan no campo das mídias digitais. *Revista Saberes*, v. 23, p. 1-23, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/31826/17491>. Acesso em: 19 nov. 2023.

RODRIGUES, Marcos Alexandre Fernandes; NASCIMENTO, Silvana Schwab Do. A saudação de gaúchos para o neonazismo: o projeto de dominação da organização União Nacional Sulista. *Revista do GELNE*, v. 25, p. 1-15, jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/30842/17026>. Acesso em: 19 nov. 2023. DOI: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2023v25n1ID30842>

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA. *Líderes de grupos neonazistas são presos no RS*. Disponível em: <https://www.ssp.rs.gov.br/lideres-de-grupos-extremistas-radicaissao-presos>. Acesso em: 2 jul. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário I: o que é linguagem/língua? (1930). In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019a, p. 234-265.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: a construção do enunciado (1930). In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019b, p. 266-305.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário III: a palavra e sua função social (1930). In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019c, p. 306-336.

AS GLOSAS DO SUL-AMERICANO: RETRATOS DE UMA ÉPOCA EM POEMAS DE JORNAL

Mariana Dutra Della Giustina¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar as construções poéticas de glosas a partir de motes no *Sul-Americano*, periódico semanal publicado em Florianópolis entre 1899 e 1904, por meio de uma metodologia predominantemente histórico-analítica. Com foco editorial científico, literário e artístico (MACHADO, 2020), o *Sul-Americano* trazia artigos sobre história e geografia catarinense, astronomia, assim como romances em folhetim e poemas. A seção intitulada “Parnaso” recebia contribuições de leitores e colaboradores regulares, que enviavam composições inspiradas em temas dados na semana anterior pelo jornal, que variavam entre assuntos em voga na época, datas comemorativas e propostas mais subjetivas. A partir de um ou de dois versos, os participantes criavam outros em redondilha maior. Esse tipo de poema está relacionado à lírica hispano-portuguesa (SPINA, 1971), mas no século XIX volta a aparecer com maior frequência em saraus musicais e literários (SILVA JUNIOR, 2006) e, a partir da Primeira República, ganha espaço em livros e jornais (BROCA, 1971). A diferença do *Sul-Americano* era que essa seção era composta por 4 a 10 glosas de diferentes escritores que, dispostos em sequência, podiam ser lidos com uma unidade de sentido, semelhante a uma construção coletiva, refletindo diferentes formas de pensar. Para compreender como se dava o uso em jornal dos motes e glosas, mais comuns da tradição oral, iremos verificar as

¹ Mestranda em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

semelhanças e diferenças em relação aos poemas a partir de mote produzidos por glosadores da região Nordeste naquele período.

Palavras-chave: Sul-americano (jornal). Glosas. Redondilha maior. Séculos XIX e XX.

Introdução

A porta abriu-se, e apareceu este homem, alto e sério, moreno, metido numa infinita sobrecasaca cor de rapé, que os rapazes chamavam opa.

— Aí vem a opa do Elisiário.

— Entre a opa só.

— Não, a opa não pode; entre só o Elisiário, mas, primeiro há de glosar um mote. Quem dá o mote?

Ninguém dava o mote.

[...]

— Lá vai mote, disse afinal um dos rapazes, e recitou:

Podia embrulhar o mundo

A opa do Elisiário.

Parado à porta, o homem cerrou os olhos por alguns instantes, abriu-os, passou pela testa o lenço que trazia fechado na mão, em forma de bolo, e recitou uma glosa de improviso. Rimo-nos muito; eu, que não tinha ideia do que era improviso, cuidei a princípio que a composição era velha e a cena um logro para mim. (ASSIS, 1994).

A cena do conto *O Erradio*, de Machado de Assis, retrata uma manifestação cultural corriqueira ao longo do século XIX: os poemas de improviso a partir de um tema dado por alguém, ou criado pelo

poeta, que eram declamados nos salões e nas praças. O foco deste trabalho são os motes e glosas, sobretudo os criados em jornais de Desterro no final do século XIX e início do XX. Para tanto, partimos da definição de Spina (1971):

A Glosa: apresentado o mote, tema inicial, o restante da composição reduz-se a uma paráfrase, um comentário do mote. Às vezes o poeta acomoda toda uma história ao mote. [...] A glosa consiste em retomar sucessivamente cada verso do mote, numa composição cuja extensão é variável e dependente da opção técnica do próprio poeta (SPINA, 1971, p. 113).

Os poemas glosados a partir de um mote como os praticados no Brasil nos idos de 1800 estão relacionados à lírica hispano-portuguesa (SPINA, 1971), com influências mais antigas, como os poemas provençais italianos. Se pensarmos no aspecto da recorrência (repetição do mote) como criadora de ritmo, é possível retornar, ainda, à inauguração do discurso poético (ZUMTHOR, 1993).

Os motes e glosas foram comuns nos séculos XV, XVI e XVII (AGUIAR; TETTAMANZY, 2019; SPINA, 1971). Entre os glosadores famosos estão Camões — suas glosas em redondilha maior encontram-se no Tomo III das obras completas² — e Gregório de

²Disponível para leitura na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=222212>.

Matos (de acordo com Aguiar e Tettamanzy (2019), 12,77% do código Asensio-Cunha³ é formado por esse tipo de poema).

A popularização dos motes e glosas no século XIX começou com o retorno à leitura dos cânticos, com influência do romantismo europeu (SILVA JUNIOR, 2006), mas que no Brasil ganhou recortes trovadorescos locais, além de associar poesia com música. No período Colonial, era comum que as figuras do declamador de poesia e do repentista se fundissem em um único intérprete. Brito Broca (1979) considerava que o segundo é um desdobramento do primeiro, mas com o passar dos anos, os dois papéis foram criando características próprias.

Os poetas aproveitavam festas, reuniões, jantares para exibirem os próprios dons, às vezes recitando composições alusivas ao ato, outras improvisando ou produzindo poemas para serem musicados, outras ainda glosando motes cômicos e satíricos, segundo a tradição de jograis. (SILVA JUNIOR, 2006, p. 61).

Moniz Barreto e Laurindo Rabelo são dois poetas que criaram muitas glosas a partir de motes. Geralmente utilizavam a forma

³ Disponível no Tomo I da *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos* (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999): <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=220083>.

estrófica em décimas e a temática girava em torno da sátira e do fescenino (MATTOSO, 2010).

As glosas estão inclusas nas declamações (ou seja, não são acompanhadas de canto ou de instrumento musical). No entanto, sobretudo na tradição da poesia nordestina, ainda abarcam elementos da musicalidade, como padrões entoativos próprios (SAUTCHUK; ARRUDA, 2022). Suas performances costumam ser informais e ocorrem em qualquer lugar a qualquer tempo⁴, com fluidez entre os glosadores e o público, que interage ao dar os motes aos poetas, por exemplo.

Os repentistas envolvem aspectos de maior complexidade, como a melodia do canto (as toadas) e a alternância de cantadores que, em disputa, utilizam estratégias para quebrar a sensação de constância e igualdade, como a escolha de tema que deve ser utilizada pelo próximo repentista (SAUTCHUK; ARRUDA, 2022). Outro fator de diferenciação é a questão social. Os repentistas, ao menos na tradição nordestina, costumam ser indivíduos de prestígio e sua atuação, por vezes, implica troca financeira. Ainda houve indivíduos que exerciam

⁴ Nos últimos anos, tal característica sofreu mudanças, com a criação de eventos de “mesas de glosas”, com local, data e hora para acontecer.

os dois papéis, como Antônio Batista Guedes (1880-1918) e Patativa do Assaré (1909-2002).

As glosas da tradição oral, tanto as dos saraus e tertúlias musicais e literárias, quanto as dos eventos públicos, envolviam a vocalidade, os gestos. Corpo, linguagem, enunciação a compor a mensagem. Algo que se perde nas páginas de jornais. O jogo de alternância permanece, assim como os padrões métricos e os sistemas de rima, mas a voz acaba por perder a sua importância.

Ainda assim, não se perdia de todo, como é possível perceber no caso catarinense. Em romances como *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, é possível perceber que a componente oral da literatura era, ainda, bastante presente. Ana Brancher (2001), ao discorrer sobre a classe letrada de Desterro e a história da literatura, observa no romance acima a presença de uma “leitora-ouvinte” a indígena Micaela, que mesmo sem ser alfabetizada “lê” *A Princesa Magalona*, literatura de cordel que circulou na cidade por volta de 1858, pela voz da outra, a narradora da história. Ao mesmo tempo, é pela voz da indígena que a narradora conhece a lenda da Ilha do Mel (Paraná).

No final do século XVIII, a população letrada de Desterro, capital da província de Santa Catarina, era praticamente zero, cenário

que não muda muito ao menos até os anos 1830, e começa a melhorar nos anos 1850 (CABRAL, 1970).

Desde a Constituição de 1824 o ensino elementar público para meninos e meninas foi garantido por lei no Brasil e, a partir de 1834, com um ato adicional, cada província passa a ser responsável por gerir as escolas públicas elementares e secundárias (que possuíam matérias necessárias para exames de educação superior). A partir da década de 1850, sobretudo a partir de 1854, quando foi publicada uma resolução provincial de 90 artigos com foco na normatização da educação, houve incremento no orçamento público voltado para essa área (SCHAFASCHEK, 1997), impactando positivamente na oferta de vagas, ao menos em Desterro. A província de Santa Catarina do século XIX investiu muito em educação e viu crescer, sobretudo a partir dos anos 1850, as vagas disponíveis ao ensino público (pago e gratuito)⁵. Mas a porcentagem de indivíduos letrados continuava pequena. Vai ser na segunda metade do século XIX, nos jornais, que veremos mais diferença.

⁵ O ensino privado catarinense era considerado público na época, pois os professores eram funcionários públicos e costumavam gozar de cargos vitalícios (Cabral, 1970). As exceções eram raras, dentre elas a demissão de muitos professores, nos anos 1890, por serem acusados de associação com os opositores do Marechal Floriano Peixoto.

Sobre o uso de glosas na província é interessante observar que essas aparecem como primeira manifestação literária noticiada em SC. Em *Nossa Senhora do Desterro – Memória 1* (1971), Oswaldo Rodrigues Cabral descreve um concurso de glosas promovido pelo Juiz de Fora Ovídeo Saraiva de Carvalho e Silva, entre 1816 e 1819, no qual se inscreveram ele e mais três pessoas. A partir de um mote e de muitas regras, o juiz pedia que fizessem sonetos. Formato bastante diferente do adotado por glosadores daquela época, assim como os modos de se fazer mote e glosa do fim do XIX⁶. Talvez só tenha sido preservado o uso do decassílabo que, junto da redondilha maior, era o tipo de verso favorito dos glosadores.

Além do mote, “As ofrendas da morte, os áis, o incenso” (CABRAL, 1971, p. 86), o tema deveria envolver a morte do personagem — provavelmente fictício — Jônio. Silva também determinava todas as palavras que finalizavam os decassílabos: canto, grita, aflita, espanto, encanto, imita, palpita, pranto, gelado, imenso, fado, pertença, brando e incenso. Alguns dos participantes seguiram as regras em relação às rimas, outros não. No entanto, não se deu

⁶ Como veremos adiante.

continuidade a essa tradição, ao menos não ficou preservada em registros impressos.

Mote

As ofrendas da morte, os áis, o incenso

Nestas endeixas, lutuoso canto,
A minha Musa descompassa e grita,
Por entre sombras soluçando aflita
Falecem vozes e recresce o espanto

Tomando à Lira d'harmonia o encanto
D'Eurídice o amador pulsando imita
Eis, já dos Manes da Mansão palpita
Os sons lhe apura, o Dito arranca o pranto

De Jônio o resto, diz, deixei gelado
Sua alma busco neste espaço imenso,
Quero, se posso, unir ao seu, meu Fado.

Que assombro!... é Jônio!... é Jônio... “Aos Céus pertença”,
Ele diz: — “Da amargura cesse o brado,
As ofrendas da morte, os áis, o incenso”...

Diogo Duarte Silva
(CABRAL, 1971, p. 88)

Na segunda metade do século XIX, com o avanço da alfabetização e a expansão da imprensa — no caso catarinense, somados à ausência de editoras na província (JUNKES, 1979) e o alto custo de compra e venda de livros (CABRAL, 1971) — muitos dos poetas utilizavam o jornal como plataforma de divulgação. Assim, as

glosas e os jogos literários, como enigmas, logogrifos e anagramas, que “foram peças importantes na performance literária em salões, foyers e cafés” (MARTINS, 2020, p. 9), passam a ser publicados nos periódicos ou a serem criados para o fim impresso (BROCA, 1971).

Parnaso: as glosas do *Sul-Americano*

O *Sul-Americano* foi fundado em 1º de novembro de 1899 por Firmino Teotônio da Costa, Fernando Machado Vieira e Manoel Roberto Rilla. Seu redator-chefe era José Brasilício de Sousa. Dentre os colaboradores recorrentes estavam: Delminda Silveira, Horácio Nunes Pires, José e Lucas Boiteux, Eduardo Nunes Pires e Maria Carolina Corcoroca de Sousa, que assinava com o pseudônimo Semíramis.

De teor literário, científico e artístico, saía sempre aos domingos ou em datas comemorativas (BOITEUX, Lucas, 1915 In BOITEUX, José et. al., 2011). Nas suas quatro a seis páginas trazia artigos de astronomia, medicina, história de Santa Catarina, notas sobre eventos culturais, notícias e curiosidades internacionais, folhetins traduzidos e originais, peças de teatro e poemas. Dentre os poemas publicados, estavam aqueles de temática mais livre e

ocasional, e os de seções fixas: “Charadística”, que trazia enigmas, charadas e logogrifos em forma de versos, e “Parnaso”, composta de glosas de diferentes poetas.

O padrão utilizado pelo *Sul-Americano* para os poemas glosados a partir de um mote era a redondilha maior, geralmente com mote em dois versos. Quando o mote era monóstico, o autor definia se iria utilizá-lo no quarto ou no décimo verso da glosa⁷. A diferença desse periódico para com outras publicações da época era a disposição em que publicava as estrofes em forma coletiva.

O mais comum nos jornais do século XIX e início do XX era que um mote fosse dado de um indivíduo a outro, que publicava a resposta em edição posterior; ou ainda, o veículo dava um mote e publicava aquele que a redação julgava ser o melhor entre os recebidos. Em livros, era usual publicar glosas em sequência, muitas vezes essas eram reproduções de performances e improvisações que já tinham ocorrido. Um exemplo disso é o *Álbum da rapaziada* (1864), de Moniz Barreto, que reúne poemas diversos dele, glosas a motes recebidos por amigos, e glosas de amigos respondendo a seus motes:

*Lá no quarto do vizinho
Encontrei um violão!*

⁷ Enquanto no *Sul-Americano* os motes monísticos costumavam aparecer no quarto verso do poema, geralmente os glosadores do século XIX e início do XX repetiam esse tipo de mote no décimo verso com maior frequência.

Depois de chupar de vinho,
Um pinga larga e rica,
Fui dar de comer à pica,
Lá no quarto do vizinho.
De Vênus no aberto ninho
Penetrei com viração...
Mas, em vez de — por brasão —
Ali encontrar um corno,
Dependurado de um torno,
Encontrei um violão!

F.C.J. (In BARRETO, 2008 [1864])

Na seção “Parnaso”, glosas de diversos autores eram publicadas em sequência, não de forma isolada em uma página, dividindo espaço com matérias, notas e anúncios — Figura 1. Geralmente eram publicados entre quatro e dez poemas que refletiam a criatividade de cada indivíduo, mas a repetição dos motes, estrofe após estrofe, dava um senso de coletividade, de continuidade — Figura 2.

Figura 1 – Exemplo de mote e glosa usual de jornal, como no *Diário de Notícias* (RJ), 1890, nº 192

quanto nos repugne a freguezia da
travessa, offerce-mol-o para calar-se.
Bem diz o ditado: « quem não chora
não mama. »
Elles tanto têm chorado, que nós
não temos remedio...

MOTE

Sómente os filhos de Marte
Podem trazer alamares.

GLOSAS

Dizer — vac aquella parto...
Deixa de ser importuna.
Podem agora á Tribuna
Sómente os filhos de Marte:
Foram elles que, com arte,
Vendo da patria os pezares,
Da liberdade aos altares,
Sem temor, a conduziram;
Assim, pois, se nos reziram
Podem trazer alamares.

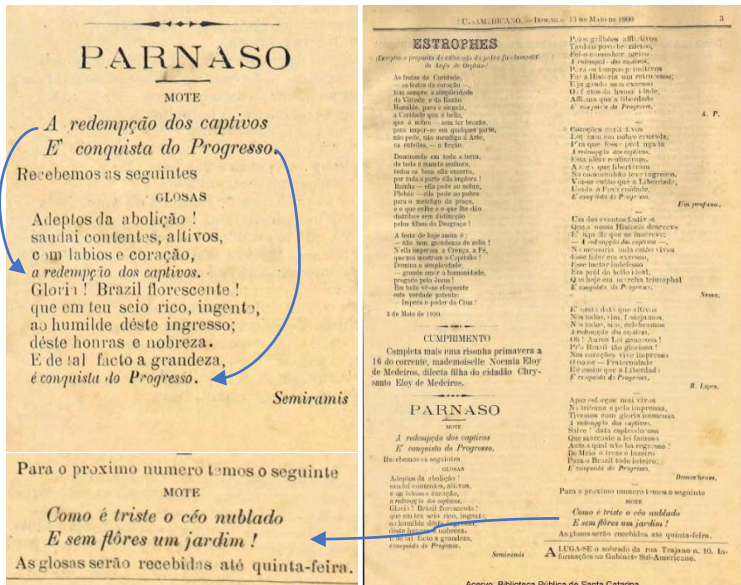
Ao asnatico sr. Epaminondas da Re-
vista dos E. U. do Brazil; ao representa-
nte reles da especie dos Adherentes;
ao rival de Felinto de Oliveira na as-
semblea de pezoaladas no Saizos de vosas...



Fonte: Hemeroteca Nacional
(com edição dos autores)

Fonte: Hemeroteca Nacional
(com edição dos autores)

Figura 2 – Demonstrativo da seção “Parnaso”, do *Sul-Americano*, a partir de 1900, nº 30



(Fonte: Hemeroteca Nacional (com edição dos autores))

Por se tratar de seção coletiva, com mote dado pelo jornal, é interessante comparar as semelhanças e diferenças das contribuições de diferentes participantes. Um exemplo é o esquema rítmico adotado por Semíramis, uma das colaboradoras do jornal, que mudava de uma glosa para outra. A partir do olhar para os temas propostos pelo *Sul-Americano* é possível destacar algumas tendências de motes que:

- 1) lembravam ditados populares, ou que remetiam a ideias universais:

Os amigos se conhecem
Nos dias da desventura
(1900, nº 34)

- 2) possibilitavam a criação de poemas mais idealizados, sobre a natureza, muitas vezes em versos com influência do Romantismo:

No cálix de flor mimosa
vão pousar os passarinhos
(1900, nº 57)

- 3) expressavam a preocupação do periódico com a atualidade:

De Byron a pátria querida
está de luto coberta
(1901, nº 68)⁸

⁸ Mote dado por ocasião da morte da rainha Vitória do Reino Unido, por isso menciona o britânico Lorde Byron, figura de destaque do Romantismo.

- 4) reforçavam um posicionamento de parte da imprensa de Florianópolis na época, tais como progresso e busca por modos “civilizados” (BRANCHER; MATTOS, 2022):

Quem as mulheres maldiz...
(1901, nº 70)

A redenção dos cativos
É conquista do Progresso
(1900, nº 30)

De Gutenberg a invenção
trouxe aos povos o progresso!
(1901, nº 71)

- 5) eram de ocasião, por conta de datas comemorativas, como o aniversário do jornal:

Ler o *Sul-Americano*
É profícua diversão
(1900, nº 27)

Glosas da virada do século XIX para o XX

A partir da época da Primeira República, mesmo com o maior espaço nos impressos, como livros e jornais, as glosas continuam na tradição oral, agora mais localizada no Nordeste. *Cantadores e poetas populares* (1929), de Francisco Chagas Batista, é um dos registros mais antigos que apontam para a origem da poesia popular do sertão nordestino. O autor faz uma antologia com glosadores, repentistas e

poetas de bancada que viveram entre Pernambuco e Paraíba, e traz poemas provenientes de registros impressos e de conversas com os próprios poetas.

Naquele tempo, o formato padrão das estrofes era comum entre a tradição oral e as manifestações impressas nos jornais: em ambos a escolha costumava ser a décima em redondilha maior⁹. Os decassílabos também não eram incomuns. Conforme Glauco Mattoso, em *O Sexo do Verso* (2010):

Na glosa tradicional, aquela que responde a um mote dístico, a redondilha maior é o metro ideal, paralelo ao de outros moldes populares (como a trova e a sextilha), mas a décima decassilábica constitui um gênero à parte entre os cantadores e cordelistas, devido à maior dificuldade na composição: enquanto a redondilha não tem posição fixa para o acento secundário, o martelo exige o ritmo anapéstico, obrigando o cantador a um rigor quase incompatível com o improviso duma peleja entre dois repentistas. (MATTOSO, 2010, p. 130).

Ainda em relação à forma, a diferença costumava aparecer nos parâmetros de repetição do mote. Mattoso (2010) tipifica a disposição

⁹ Sobre a quantidade de versos em uma estrofe, podia variar. Apesar de a décima ser a preferida, as glosas podiam vir em quadras e sextilhas. Em relação a quantidade de sílaba dos poemas, também podia ocorrer em outros formatos além da redondilha maior, como a redondilha menor e o decassílabo, ou ainda, em menor ocorrência, o tetrassílabo (Mattoso, 2010).

dos motes em décimas conforme três classificações principais: quadra-décima, nona-décima e quarta-décima. Nos jornais, quando o mote era dístico (composto por dois versos), a glosa costumava ocorrer em quadra-décima — quando o primeiro verso do mote aparece no quarto verso da glosa, e o segundo verso do mote no décimo —, enquanto entre os glosadores e repentistas modernos geralmente vem em nona-décima — quando o primeiro verso do mote repetia no nono verso do poema e o segundo verso, no décimo. Na quarta-décima, o mote é monóstico (composto de um verso) e aparece no último verso de cada uma das quatro estrofes do poema. Essa aparece muito nos poemas do livro de Batista (1929), ainda que, em alguns casos, a quantidade de estrofes seja maior. Seguem exemplos dos três tipos¹⁰:

Mote

*Até nas flores se encontra
A diferença na sorte!*

Há na vida pró e contra;
há feliz, há desgraçado;
a divergência do fado
até nas flores se encontra:
umas, alegres e vivas,
demonstram que são festivas;
outras só lembram a morte,
funéreas, mesmo mimosas,
mostram tristes e saudosas
a diferença na sorte.

¹⁰ No exemplo do livro de Batista (1929), no entanto, o mote é monóstico.

Semíramis¹¹
(SUL-AMERICANO, 13 jan. 1901)

Mote de Patativa
*Pra quem tem bom pensamento
A glosa sempre aparece*

Nesta vida aperreada
Qualquer poeta se inspira
Porque com a sua lira
Pra ele não falta nada
Via às vezes pela estrada
Lugar que ele não conhece
Cantando não entristece
Porque naquele momento
*Pra quem tem bom pensamento
A glosa sempre aparece.*

Patativa
(ASSARÉ; ALENCAR, 2001, p. 81)

Mote
Tudo são honras da casa

Da casa viva a “furquia,”
Portas, batentes, frechais
E as criações naturais
Que a dona da casa cria;
Lençol, toalha, “rodia,”
Vasilha funda e rasa,
Fogão, lenha, cinza e brasa,
Linha, tijolo e parede,
Cama, travesseiro e rede,
Tudo são honras da casa.

¹¹ Pseudônimo de Maria Carolina Corcoroca de Sousa (1856-1910).

José Martins
(BATISTA, 1929, p. 22-23)

Um dos aspectos que mais diferenciam as glosas feitas para publicação em jornais e as glosas feitas para serem declamadas é a performance. Se entendermos a performance enquanto jogo literário, temos, um “desdobramento do ato e dos atores: além de uma distância gerada por sua própria intenção (muitas vezes marcada por sinais codificados), os participantes veem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais.” (ZUMTHOR, 1993, p. 240).

No “Parnaso” temos atores que intercalam suas glosas e, eles próprios, podem ser receptores da participação dos demais poetas, mas em momentos diferentes. Talvez seja possível afirmar que, assim como os logogrifos, charadas e enigmas, as glosas do *Sul-Americano* podem ser consideradas jogo literário. Mas ainda que exista diálogo, se pensarmos no leitor como receptor, não coincidem a presença e o saber, não há uma voz com transmissão “de boca a ouvido” (ZUMTHOR, 1993, p. 222), que caracterizam parte da performance.

Por outro lado, na poesia oral, “o foco recai sobre a substância encarnada e temporal da performance: seu processo, dinâmica, experiência, presença multimodal”. Nesse caso, “a forma primeira, original, é a performance: *ela* é o que vem primeiro.” (FINNEGAN, 2008, p. 23). Conforme Finnegan (2008), pode-se dizer que as glosas

da tradição oral não se limitam aos padrões textuais que elencamos acima, pois a maneira de explorar o som e o uso da voz pelos glosadores e glosadoras são essenciais.

Considerações finais

De modo geral, é possível perceber que as glosas a partir de um mote criadas para declamação e para meios impressos apresentam diferenças relacionadas à performance. Ainda assim, aproximam-se com o uso de critérios formais pré-estabelecidos e a troca entre quem dá o mote, quem o desenvolve e quem interage com o poema resultante, seja por meio da leitura ou como espectador(a) da apresentação.

Observa-se, também, que as temáticas trabalhadas costumavam ser relevantes para o local e época em que eram propostas, o que contribui para identificação de tendências, sobretudo para estudos que procuram compreender a intelectualidade de diferentes contextos.

Constata-se, também, que os poemas a partir de mote do *Sul-Americano* são indícios na identificação de como a Literatura se desenvolvia em Florianópolis na virada do século XIX para o XX: em

seu caráter coletivo que os aproximavam das tradições orais, com associação a ideais progressistas e ainda forte influência romântica, o que expressa diferenças relevantes relacionadas ao contexto nacional a serem exploradas.

Referências

AGUIAR, Rafael Hofmeister de; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. De Gregório de Matos repentista e outros improvisos na literatura colonial. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 32–68, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/198819>. Acesso em: 12 jun. 2023.

ASSARÉ, Patativa do; ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. *Ao pé da mesa: motes e glosas*. São Paulo; Ceará: Terceira Margem; Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.

ASSIS, Machado de. Páginas recolhidas. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

SEMÍRAMIS. Até nas flores se encontra; a diferença na sorte. *Sul-Americano*, Florianópolis, ano 3, n. 65, 13 jan. 1901. p. 3.

BARRETO, Francisco Moniz. *Álbum da rapaziada*. Salvador, 1864. In: PELLEGRINI, Leônidas. O humor obscuro de Francisco Moniz Barreto. 2008. 279 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em:

<https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=134369>. Acesso em: 15 jun. 2023.

BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. João Pessoa: Tipografia da Popular Editora, 1929. E-book.

Disponível em:

<https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=221844>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BOITEUX, Lucas. A Imprensa em Santa Catarina. In: BOITEUX, José; BOITEUX, Lucas Alexandre; LOPES, José Lupércio. *História dos Jornais de Santa Catarina (1831-1948)*. Florianópolis: IHGSC, 2011.

BRANCHER, Ana. A classe letrada em Desterro: entre a história e a literatura. In: BRANCHER, Ana; AREND, Silvia Maria Fávero. (org.). *História de Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001. p. 269–295.

BRANCHER, Ana Lize; MATTOS, Felipe. Cultura literária e articulação política: intrínsecas interlocuções. In: BRANCHER, Ana Lize; MACHADO, Vanderlei (org.). *História de Santa Catarina na Primeira República (1889-1930)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2022. p. 153–179.

BROCA, Brito. O poeta dos salões e o poeta da praça pública. In: BROCA, Brito. *Românticos, Pré-românticos, Ultrarromânticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo; Brasília: Polis; INL, 1979. p. 69–72. (Obras reunidas 1).

CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. 2. ed. Santa Catarina: Editora Laudes, 1970.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro - Memória*. Florianópolis: UFSC, 1971. v. 1.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2008. p. 15–43.

JUNKES, Lauro. *Presença da poesia em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979. E-book. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=163688>.

MACHADO, Alzemi. *A imprensa catarinense no século XIX: catálogo descritivo e Ilustrado do acervo de jornais raros da Biblioteca Pública de Santa Catarina*. Florianópolis: FCC Edições, 2020.

MARTINS, Bruno Guimarães. Escrita e leitura de jogos literários: migrações, histórias e conceitos principalmente na imprensa francesa (1850-1900). *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, [s. l.], v. 43, 2020.

MATTOSO, Glauco. *O Sexo do Verso Machismo e Feminismo na Regra da Poesia: Um Tratado de Versificação*. São Paulo: [s. n.], 2010.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo; ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. A glosa no Sertão do Pajeú (Pernambuco, Brasil): formas poéticas e interações sociais. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, 2022.

SCHAFASCHEK, Rosicler. *Educar para civilizar e instruir para progredir: Análise de artigos divulgados pelos jornais do Desterro na década de 1850*. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

SILVA, Diogo Duarte. Mote: As ofrendas da morte, os ais, o incenso. In: CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro - Memória*. Florianópolis: UFSC, 1971. v. 1.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. *Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. 2006. 265 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Editora Gernasa, 1971.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SATURNO DEVORANDO A SU HIJO: UM ESTUDO SOBRE O ESTADO DA ARTE E POSSÍVEIS AGENCIAMENTOS

Marianna Bernartt Silva¹

Valdeci Batista de Melo Oliveira²

Resumo: Sob o cenário da guerra peninsular e da crítica aos costumes, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), artista espanhol do fim do século XVIII e início do XIX, produziu um conjunto de 14 afrescos intitulados de *Pinturas Negras*. Dentre estas obras que figuram uma reflexão plástica acerca da sociedade e dos homens (Bozal, 2005), destaca-se *Saturno devorando a su hijo* (1823), objeto de análise deste estudo. Para avançar na compreensão de tal artefato estético, cartografa-se o conjunto de estudos que abordaram a temática da tradução intersemiótica realizada por Goya em *Saturno devorando a su hijo* (1823), por meio da extração e análise de dados disponíveis em repositórios nacionais e internacionais, com o propósito de delinear um estado da arte capaz de possibilitar um mapeamento das conexões já realizadas por investigadores da área e, assim, lançar luzes para outras leituras. Por se relacionar a coleta, tratou-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, com ênfase em um estudo tanto qualitativo quanto quantitativo. Utilizou-se para executar tal processo de busca e mensuração as plataformas SciELO e Google Acadêmico. Fundamenta-se, para isso, em Aristoteles (1984) e Messina (1998), que versam sobre o estado da arte. Também foram tomadas como base as considerações de Deleuze e Guattari

¹ Mestranda em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Artigo vinculado ao Projeto de Pesquisa de Mestrado “O Mito de Crono na Cultura Ocidental”.

² Doutora em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Artigo vinculado ao Grupo de Pesquisa Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização

(1995), a respeito da configuração de saberes rizomáticos, descentralizados e não hierarquizados. Mediante tal análise, constatou-se a identificação de um conjunto considerável, mas limitado de perspectivas teóricas, possibilitando novos caminhos e métodos ainda não explorados por esta pesquisa vinculada aos estudos interartísticos, ainda em processo de formação.

Palavras-chave: Goya. Saturno. Interartes. Estado da arte.

Introdução

“Estado da arte”, ou também denominado de “estado do conhecimento”, trata-se da denominação amplamente utilizada para descrever o grau de desenvolvimento de algum tema de pesquisa determinada. Neste viés, tal nivelamento conceitual, apresenta-se valoroso para identificar lacunas no conhecimento e definir caminhos de investigação, atuando como “[...] um mapa que nos permite continuar caminhando” (MESSINA, 1998, p. 01). De outra maneira, ao conhecer a diversidade de concepções e ideias particulares sobre um conteúdo em específico, pesquisadores e profissionais podem contribuir ainda mais acerca do estudo já existente, buscando novas abordagens e soluções.

A expressão “estado da arte” possivelmente tem sua origem no Livro I da obra *Metafísica* de Aristóteles, no qual o filósofo discorre acerca do conhecimento e apresenta as noções de “empeiria” (experiência) – conhecimento dos eventos particulares – e “téchne”

(arte) – conhecimento dos princípios gerais. Apesar dele considerar que a arte possui um “saber” mais profundo do que a experiência, a sabedoria concebida empiricamente tem sua relevância, uma vez que este é decorrente da memória. Assim, de acordo com ele, “[...] é na memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e arte” (ARISTÓTELES, 1984, p. 11).

Arístóteles sugere que a memória é uma ferramenta essencial para o desenvolvimento da experiência. As recordações repetidas de vivências passadas fornecem uma base sólida para a compreensão de fenômenos, recorrências e princípios ocultos (assim como a reiteração de pesquisas a respeito de um determinado tema). Com base na reunião destas experiências, os sujeitos podem desenvolver um conhecimento mais profundo e avançado, que se assemelha ao obtido pela ciência e pela arte, aproximando-se, desta forma, ao estado da arte, apontado anteriormente.

Isto posto, realiza-se, neste artigo, uma breve análise do estado da arte de uma das pinturas mais perturbadoras do período romântico espanhol: *Saturno devorando a su hijo*, de Francisco de Goya (1746-1828). O artista aragonês produziu tal pintura entre os anos de 1819 a 1823, como parte da série de quatorze obras murais, conhecida como

Pinturas Negras (1819-1823). A obra em questão retrata uma das cenas cosmogônicas da segunda fase cósmica da *Teogonia* ([XIII-XII a.C.] 2017), de Hesíodo, voltada para a criação dos deuses, essencialmente do “nascimento de Zeus”. Saturno (Crono), movido pelo medo da profecia de ser destronado por um de seus filhos, decide devorá-los. A pintura assiona ao leitor/observador diferentes sensações com a figura grotesca de Saturno e suas ações em relação ao seu filho.

Para aprofundar na compreensão de tal obra de arte – *Saturno devorando a su hijo* (GOYA, 1810-1820) –, faz-se necessário empreender uma investigação abrangente do conjunto de estudos que abordaram a temática da tradução intersemiótica presente nessa obra. Propõe-se, portanto, a realização de uma cartografia detalhada desse campo de pesquisa, utilizando dados disponíveis em repositórios nacionais e internacionais. Para isso, tomamos como base, as considerações de Deleuze e Guattari (1995) a respeito da configuração de saberes rizomáticos, descentralizados e não hierarquizados, no intuito de uma mirada aos estudos destes que compõe nosso estado da arte. Objetiva-se, desse modo, mapear e estabelecer agenciamentos/conexões dos estudos feitos por pesquisadores nessa área, oferecendo novas perspectivas para análises futuras.

O presente artigo se divide em três seções: a primeira, intitulada de “Mapas e Agenciamentos: o saber rizomático”, trata-se de uma

breve elucidação acerca da teoria rizomática de Deleuze e Guattari (1995), uma vez que é, a partir dela, que buscamos apresentar os diferentes trabalhos que constituem nosso estado da arte, e como estes podem estabelecer conexões. Na segunda seção, denominada de “Considerações sobre a *Teogonia* (2017), de Hesíodo e *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), de Francisco de Goya”, apresenta-se o mito de Hesíodo e sua releitura plástica pelo pintor espanhol Francisco de Goya, bem como a análise realizada do estado da arte acerca desta temática. Por fim, concluímos este trabalho com as “Considerações Finais”, como última seção.

Mapas e Agênciamentos: o saber rizomático

Escrever nada tem a ver
com significar, mas com
agrimensar, cartografar,
mesmo que sejam
regiões ainda por vir.

(DELEUZE;
GUATTARI, 1995, p.
10-11)

A perspectiva rizomática, desenvolvida na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1980), pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), consiste na proposição de uma visão não hierárquica e não linear da realidade. O termo “rizoma”, na teoria rizomática, refere-se a um empréstimo da botânica, sendo este um tipo de sistema de raízes subterrâneas que se espalham horizontalmente, sem uma hierárquização estrutural centralizada. Os autores utilizam dessa figura de linguagem para descrever a maneira como concebem a organização e o funcionamento de sistemas, tanto sociais, quanto culturais, políticos e até mesmo do conhecimento.

Ao contrário da concepção tradicional de pensamento, que tende a ser estruturado a partir da lógica de uma árvore: um caule/tronco principal e ramificações hierárquicas, formadas por raiz, frutor, folhas e flores, a teoria rizomática enfatiza agenciamentos e princípios opostos à estrutura de árvore descrita anteriormente. Sob essa lógica, declara os autores:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem

somente linhas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

Como nos apresenta Deleuze e Guattari (1995), há, no pensamento rizomático uma subversão do tradicional, que parte de um processo de expansão e conexão, resultante em sua multiplicidade. Sendo assim, os rizomas são formados por linhas de fuga, que podem se cruzar e se entrelaçar diversamente. Ao ser concebido como uma estrutura contrária à hierarquizada, a teoria rizomática parte de uma mirada horizontal que pode ser cartografada, ou seja, ela pode ser entendida/vista como um mapa sem entradas ou términos fixados.

Considerações sobre a *Teogonia* (2017), de Hesíodo e *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), de Francisco de Goya

A *Teogonia* (2017), poema épico associado à Hesíodo, foi supostamente escrito entre o século XIII e XII e descreve o nascimento e a genealogia dos deuses da mitologia grega. Além disso, de acordo com Torrano, a obra é dividida em três fases cósmicas principais além dos demais mitos presentes em sua tessitura textual, sendo elas: “História do Céu e de Crono”, “O nascimento de Zeus” e a “O Reinado de Zeus”.

Enquanto a primeira fase cósmica se debruça sobre a fecundação entre Céu (Urano) e Terra (Gaia) – e o resultado desta como a criação de alguns dos principais seres mitológicos –, e a terceira fase condiz mais especificamente à titanomaquia (guerra entre titãs e Zeus), este artigo se ampara na segunda fase cósmica. Intitulada de “o nascimento de Zeus”, conta-se o episódio em que Crono (Saturno para os romanos), temendo perder o seu trono por um de seus filhos, como contava a profecia, devora-os “[...] tão logo cada um do ventre sagrado da mãe descia aos joelhos.” (HESÍODO, 2017, p. 127). Réia, aflita com as atitudes de seu companheiro, pede ajuda a seus pais Céu e Terra para que a ajude a esconder o último de seus filhos, sendo este Zeus, entregando para Crono uma pedra encueirou em seu lugar. Com o passar dos anos Zeus se fortalece e vence seu pai, salvando seus irmãos que haviam sido engolidos.

Sobre esta ótica do mito hesiódico destaca-se a releitura plástica produzida por Francisco de Goya. O pintor espanhol que viveu entre o século XVII e XVIII, registrou nas paredes de sua casa de campo, em Madri, entre os anos de 1819 a 1823, sua coleção de pinturas intitulada de *Pinturas Negras* e, dentre elas estava presente *Saturno devorando a su hijo* sua releitura do mito de Hesíodo. Atualmente a coleção do artista se encontra no Museu do Prado, em Madri. Ambas as obras exploram o tema mitológico e retratam figuras

divinas. Enquanto a *Teogonia* (2017) descreve a criação dos deuses e especialmente o reinado de Zeus, *Saturno devorando a su hijo* representa a cena do titã que devora um de seus filhos.

A partir dessa visada se apresenta o estado da arte da tradução intersemiótica da *Teogonia* (2017), de Hesíodo, e sua respectiva releitura produzida por Francisco de Goya em *Seturno devorando a su hijo* (1819-1823). Deste modo, foram selecionados para análise 6 artigos e um ensaio, com as mais variadas interpretações que se relacionam com nosso objetivo de estudo. Assim, faz-se conexões não convencionais entre as diferentes análises acerca do *corpus* proposto. Isso pode levar a uma abordagem mais criativa, transdisciplinar e inovadora no desenvolvimento do conhecimento. Para isso, organizamos as análises referentes à essa relação interartística (texto fonte x releitura) em um quadro que se divide em “Autores”, “Título, Universidade e Ano”, “Tipo”, “Palavras-chave” e “Síntese e resultados”, no intuito de facilitar a amostragem do *corpus* coletado. Logo, segue o quadro abaixo:

Quadro 1 – Categoria de publicações sobre a temática da intersemiose entre a *Teogonia*, de Hesíodo e *Saturno devorando a su hijo*, de Francisco de Goya.

Autores	Título, Universidade e Ano	Tipo	Palavras-chave	Síntese e resultados
SEBASTIÁN, S.	Interpretación iconológica de las pinturas negras de Goya, Universidad de La Rioja (1979)	Artigo	-	Analisa-se o conjunto das <i>Pinturas Negras</i> , a partir da mirada da representação melancólica nas obras, fundamentando-se em Nordström (1989), Panofsky (1972) e demais autores que conceituam sobre a temática. Concluiu-se que a melancolia presente nas pinturas se dá por influência de Saturno.
ALEKSANDROWICZ, J.	Saturno de Goya La transformac	Artigo	Francisco Goya; Saturn; the	Analisa-se <i>Saturno devorando a</i>

	<p>ión del mito, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego (2013)</p>		<p>reception of antiquity.</p>	<p><i>un hijo</i> (1820 – 1823), de Goya, e o seu respectivo recorte literário a qual esta se apoia: a <i>Teogonia</i> (2017), de Hesíodo, a partir da apresentação iconográfica de Saturno como obra literária, bem como da pintura de Goya, que exerceu influência em diferentes matrizes artísticas. Para tal, fundamenta-se em recortes de obras como as de Ovídio e Virgílio e demais</p>
--	--	--	--------------------------------	--

				<p>trabalhados relativos à interpretação da obra de Goya, tais quais Bozal (2005), Nordström (1989), entre outros. Contatou-se que Goya conseguiu transportar sua pintura para diversos contextos sócio-políticos, demonstrando que a obra apresenta várias possibilidades de significação.</p>
OLIVETTI, J. S. F.	O medo em Francisco Goya, Pontifícia Universidad e Católica do Rio de Janeiro Departamen	Ensaio	-	<p>Investiga-se o real significado da pintura <i>Saturno devorando a un hijo</i> (1820-1823), de Goya, a</p>

	to de Psicologia (2019)			partir da conceituação do sentimento do “medo”, fundamentando-se em autores como Gray (1978) e Ekman (2011), e outros que enunciam a respeito da arte de goyesca. Constatou-se que a pintura perfaz-se pelo estado puro de pavor, sendo este a representação do que produtor da obra sentia.
DEDOVIĆ, B.	When Art Betrays Mythology: Acquitting Cronus (Κρόνος) in Goya’s Saturn,	Artigo	Francisco de Goya, Saturn devouring his son, mythology, Cronus, Hesiod’s	Questiona-se a relação da segunda fase cósmica da <i>Teogonia</i> , de Hesíodo à pintura <i>Saturno</i>

	Division of the Humanities, University of Chicago (2020)		Theogony, Beowulf, Grendel, Nowell Codex, Cotton Vitellius A XV.	<i>devorando a un hijo</i> (1820-1823), de Goya, como obra comparada. A partir do levantamento de hipóteses, contactou-se a abertura de uma nova possibilidade da representação de Saturno da pintura de Goya não se referir a Crono, presente na <i>Teogonia</i> , mas sim a Grendel, o monstro retratado no poema de <i>Beowulf</i> .
FIANCO, F.	Goya e a melancolia: prenúncios da decepção com o iluminismo, Universidad	Artigo	Goya; Iluminismo ; Melancolia; Saturno.	Examina-se de que modo é figurado o carácter melancólico em três pinturas de

	<p>e do Vale do Rio dos Sinos (2017)</p>		<p>Franciso de Goya: <i>La Cita</i> (1779-1780.), <i>Saturno devorando a um hijo</i> (1820-1823) e <i>El sueño de la Razón produce monstruos</i> (1799). Em <i>Saturno</i>, faz-se um breve apanhado das múltiplas facetas da imagem de Saturno no decorrer do tempo, baseando-se em conceitos empregador por Freud (1969) e Nordström (1989), por exemplo. Identificou-se que a melancolia empregada pelo autor é</p>
--	--	--	--

				entendida como autorretrato do artista, estimulada pela atmosfera que este esteve inserido no século XIX e XX.
BERNDT, J. A.; SILVA, M. B.; OLIVEIRA, V. B. M.	Algumas comparações entre a <i>Teogonia</i> , de Hesíodo e <i>Saturno devorando um filho</i> , de Francisco De Goya, Universidad e Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2021)	Artigo	<i>Saturno devorando um filho</i> ; <i>Teogonia</i> ; grotesco; poética; tradução intersemiótica.	Analisa-se a tradução intersemiótica produzida por Francisco de Goya y Lucientes, da segunda fase cósmica da <i>Teogonia</i> (2017) de Hesíodo, partindo da fundamentação epistemológica oferecida por Bakhtin (2010), Peirce (2005), Santaella

				(2017), Kayser (1985) e Freud (2010). Constatou-se que a obra primeira pertence há um passado absoluto, perfeito e acabado, enquanto a segunda é permeada pelo grotesco e o inquietante, mas sobretudo aberto para novas interpretações.
BLANDÓN, J. A. M.	Estética de lo siniestro en la obra de Goya, Universidad Pontificia Bolivariana (2021)	Artigo	Goya; Estética; Siniestro; Hermenéutica; Lienzo; Sublime; Oculto.	Conceitua-se/analisa-se a manifestação do “siniestro” em algumas telas do conjunto das <i>Pinturas Negras</i>

				<p>(1820-1823), de Goya, a partir das óticas freudianas (1919), da hermenêutica de Ricour (2002) e outros teóricos relativos ao tema. Chegou-se à conclusão que o sinistro é manifestado a partir de estratégias formais do pintor na constituição de sua obra, como também é impulsionado por questões sociais da época, exteriores à pintura, que culminam no modo de</p>
--	--	--	--	---

				produzir arte em Goya.
--	--	--	--	------------------------

Fonte : Elaborado pelos autores (2023)

A partir do quadro configurado acima, faz-se possível identificar diferentes interpretações acerca de um mesmo *corpus*. Todavia, ao empregarmos um olhar rizomático, devemos considerar que “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). Em outras palavras, apesar do contraste estabelecido entre as análises, identifica-se uma relação existente entre elas.

O artigo publicado por Sebastián, em 1979, apresenta suas singularidades. O autor exhibe Saturno e como ele é discorrido no mito teogônico, ademais, demonstra que este é influenciado pela astronomia, atuando, conseqüentemente no contexto histórico-social de guerras e desastres. A partir desta visada, ele formula sua hipótese do porquê a pintada de Goya ser tão melancólica, baseando-se essencialmente em Nordström (1989). De acordo com ele, a pintura exerceria influência sobre as outras da coleção, sendo o motivo para as demais pinturas serem melancólicas. Nessa perspectiva, faz-se possível evidenciar a conexão existente deste com o trabalho de Fianco (2017), que também apresenta como temática central da pintura de

Goya a melancolia, fundamentando, também, em Nordström (1989). Contudo, diferente do anterior, para Fianco (2017), a melancolia na obra representaria um auto-retrato do artista, pelo contexto de guerras vivido no século XVIII e XIX.

Mais um agênciamento pode ser verificado, desta vez entre o trabalho de Fianco (2017) e o ensaio de Olivetti (2019), que interpretaram a obra de Goya segundo a perspectiva auto-biográfica. Enquanto Fianco (2017) analisa a pintura seguindo uma ótica melancólica, Olivetti (2019) nos apresenta que a obra se trataria da reprodução do medo que o pintor estaria sentindo, e por este motivo esta seria tão aterrorizante.

O terror descrito por Olivetti (2019) está presente, igualmente, em outros dois trabalhos listados no quadro que organizamos: em Blandón (2021) e Berndt, Silva e Oliveira (2021), no entanto, estes não associam a pintura diretamente ao autor. Em ambos os artigos *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823) é analisado como uma obra intimamente sinistra ou grotesca. Porém, o trabalho de Blandón enfoca muito mais na análise da *poiesis* da obra de Goya, passando vagamente pelo mito teogônico. Já o estudo de Berndt *et al.*, trabalha com a *poiesis* tanto da pintura quanto do mito, utilizando da literatura comparada e da semiótica periciana, analisando suas aproximações e distanciamentos para chegar em seus resultados: o texto fonte seria

perfeito, acabado e inacessível, quanto que o segundo grotesco, inquietante e aberto para novas interpretações.

Pelo viés da literatura comparada utiliza também Aleksandrowicz (2013). De maneira mais ampla, a autora trabalha com a representação de Saturno tanto na *Teogonia* quanto em outras obras clássicas que o texto de Hesíodo exerceu influência, para depois apresentar como o mito atuou sobre a pintura de Goya. Após demonstrar as semelhanças entre as ambas, Aleksandrowicz (2013) continua sua expansão de releituras, mas desta vez esta ação recai sobre a matriz plástica do artista espanhol, explanando outros trabalhos que a pintura de Goya pode ter inspirado, como para o filme hispano-méxico-estadunidante *O Labirinto do Fauno*, de Guillermo del Toro. Os resultados deste estudo se assemelham ao do anterior, com a ideia da possibilidade de múltiplas interpretações da obra de Goya.

Por fim, em Dedović (2020), em conexão ao método de análise empregado por Berndt *et al.*, referente à identificação de aproximações e distanciamentos entre o texto fonte e sua releitura, este também aplica, contudo, Dedović (2020) conjectura que a obra de Goya estaria associada não ao mito teogônico, mas sim ao poema épico de Bewolf. De acordo com o autor, sua maior dissemelhança entre as obras (verbal e plástica), estaria principalmente na cena do engolimento dos filhos.

Enquanto na *Teogonia*, Crono (Saturno) engolia seus filhos por inteiro, na pintura de Goya a prole é figurada com a cabeça dilacerada, sem contar com a disposição e delineamento dos corpos, que para o autor recordaria muito mais o poema anglo-saxão.

Considerações finais

Verificou-se, na constituição deste estado da arte (transposição literária para a plástica), a multiplicidade de agenciamentos que se centram na figuração de Saturno. Diante das diversas interpretações apresentadas nos diferentes textos, faz-se possível constatar uma rede de conexões entre elas, tendo em vista a mirada de uma disposição horizontalizada, não hierarquizada, como na teoria rizomática dos filósofos franceses.

Enquanto alguns estudiosos relacionam a obra com o contexto histórico-social e as guerras vividas pelo artista, outros exploram sua *poiesis* e sua influência em outras expressões artísticas. Além disso, há uma discussão sobre as possíveis fontes de inspiração de Goya, seja na épica grega ou na épica anglo-saxã. Sendo assim, apesar do número de conexões deste trabalho ter sido limitado, de igual modo se faz possível elencar diferentes óticas/interpretações, sendo elas : a) método comparativo tradicional; b) iconográfica; c) método

comparativo por meio de análise da Poética e intermídia/transmídia; d) biográfica; e) método comparativo formalista; f) leitura /interpretação hermenêutica do conteúdo.

Essa diversidade de abordagens reforça a compreensão de que tanto a *Teogonia*, quanto a obra de Goya, são passíveis de múltiplas interpretações, destacando a complexidade e a riqueza de tais produções artísticas. Ademais de todos os trabalhos analisados, demonstrando a infinidade de perspectivas possíveis, apresenta-se uma possibilidade ainda não explorada: a da análise pelo viés semiótico de aspectos poéticos/formais e culturais das duas matrizes (texto fonte e releitura). Este viés de análise se trata da dissertação intitulada “O Mito de Crono na Cultura Ocidental”, que está em desenvolvimento pela mestrandia e autora deste artigo, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE).

Referências

ALEKSANDROWICZ, Joanna. “Saturno” de Goya. La transformación del mito. *Scripta Classica*, Germany, n. 10, p. 147-164, 2013. Disponível em: <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=40763>>. Acesso em 10 mar. 2023.

ARISTÓTELES. *Metafísica*: livros I e II. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1985.

BERNDT, Jorge Antonio.; SILVA, Marianna Bernartt.; OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. Algumas comparações entre a Teogonia, de Hesíodo e Saturno Devorando Um Filho, de Francisco de Goya. *Revista Lingüística y Literatura*, Medellín-Colombia, v. 42, n. 79, p. 501-518, 2021. Disponível em: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/346000>>. Acesso em 11 mar. 2023.

BLANDÓN, Jorge Andrés Machado. Estética de lo siniestro en la obra de Goya. *Medellín-Colombia*, v. 29, n. 63, 287-306, 2021. Disponível em: <<https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/6712>>. Acesso em 11 mar. 2023.

BOZAL, Valeriano. *Pinturas Negras*. Madri: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2005.

DEDOVIĆ, Boban. *When Art Betrays Mythology: Acquitting Cronus (Κρόνος) in Goya's Saturn*. 2020. 51 f. University of Chicago – (University of Chicago), Chicago, 2020. Disponível em: <<https://osf.io/preprints/psyarxiv/btwsk>>. Acesso em 11 mar. 2023.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. *Educação & Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 79, p. 257-272, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FfrdCtqfp/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 11 mar. 2023.

FIANCO, Francisco. GOYA E A MELANCOLIA: PRENÚNCIOS DA DECEPÇÃO COM O ILUMINISMO. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium*, Curitiba, v. 4, n. 2, p. 159-170, 2017. Disponível em:

<<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1880>>. Acesso em 11 mar. 2023.

GOYA, Francisco de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm. Madrid: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchMeta=saturno%20goya>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MESSINA, Gabriela. Investigación en o investigación acerca de la formación docente: un estado del arte en los noventa. *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 19, p. 145-207, 1999. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/146252516/Investigacion-en-o-investigacion-acerca-de-la-formacion-docente-un-estado-del-arte-en-los-noventa-Graciela-Messina>>. Acesso em 13 mar. 2023.

OLIVETTI, Julia dos Santos França. *O medo em Francisco Goya*. [S.n.], Rio de Janeiro, p. 1-10, 2019. Disponível em: <<https://www.academia.edu/download/64589544/O%20medo%20em%20Francisco%20Goya.pdf>> Acesso em : 13 mar. 2023.

SEBASTIÁN, Santiago. Interpretación Iconológica de las Pinturas Negras de Goya. *Revista Goya*, Valladolid, v. 1, n. 148-150, p. 268-277, 1979. Disponível em : <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538272>>. Acesso em 15 mar. 2023.

A DIVERSIDADE TEMÁTICA NOS POEMAS DE GONÇALVES DIAS

Rauenas Oliveira¹

Maria do Socorro Carvalho²

RESUMO: Este artigo objetiva apontar as diversas faces presentes na poesia de Antônio Gonçalves Dias, tendo como principal fundamentação teórica para as teorias apresentadas, Antônio Cândido (2000), Freud (1917) e outros. No presente trabalho, buscou-se por meio da pesquisa bibliográfica destacar e analisar os poemas: *Sofrimento*; atentando-se para a presença do comportamento depressivo; e *A Mendiga*, com destaque para os problemas sociais inerentes ao século XIX.

Palavras-Chave: Romantismo. Gonçalves Dias. Poesia.

¹ Graduanda em Letras Português, Inglês e Literaturas da UEMA, campus de Caxias. É membro da direção da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras (LICLE-CESC/UEMA), membra do grupo de estudo NUPLIM e do grupo de pesquisa, Recepção da Literatura Infantojuvenil e Práticas Sociais de Letramento Literário (UFRR).

² Doutora em Letras, Professora Adjunta II, do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – Campus Caxias, (CESC/UEMA). Membro dos grupos de estudo NUPLIM e LAMID.

INTRODUÇÃO

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade (ADORNO, 2012, p.67)

Ao evocar o nome de Antônio Gonçalves Dias, naturalmente ocorre a associação direta do poeta às temáticas indianistas e nacionalistas. Não é inverossímil a afirmação de que o grande poeta romântico está firmado na literatura nacional em consequência da idealização romântica de sua terra e de seus amores. No entanto, é necessário apresentar e discutir a riqueza temática presente nos poemas publicados pelo autor. Faz-se necessário que a voz de Gonçalves Dias seja ouvida não apenas no canto dos indígenas guerreiros, mas também nas diversas situações impostas pela vida ao homem e que são retratadas com maestria em suas poesias.

Gonçalves Dias dispunha de uma alma profunda e sentimentalista; e suas experiências afluíam seu talento poético, contribuindo para a criação de centenas de poesias que versam sobre os mais diversos temas: amor, solidão, depressão, religião, morte, política... as angústias e contentamentos do poeta foram registrados por ele, no entanto não são tão explorados quanto o exílio e o herói nacional. Nas poesias gonçalvinas é possível identificar traços que

remetem à sociedade da época e apresentam fatos irrefutáveis das problemáticas e glórias presenciadas pelo poeta tanto na cidade de Caxias, seu berço familiar; como é também um vislumbre das experiências vivenciadas por onde Gonçalves Dias fixou morada; como São Luís, Coimbra e Rio de Janeiro.

É necessário salientar que o acervo literário de Gonçalves Dias excede a temática indianista. O poeta protagonizou grande abrangência temática que merece espaço no campo da pesquisa e divulgação, pois buscou discutir através de seus versos não só as belezas nacionais, mas também as contradições inerentes à constituição social e política da época oitocentista. Dias se ocupou de análises de teor crítico no que compete a composição civilizatória dos aspectos nacionais, sobretudo, morais que regiam os costumes da época. Sua completude artística justifica a iniciativa de estudos aprofundados nas múltiplas temáticas apresentadas por ele, a fim de que sejam evidenciadas as diversas faces do poeta romântico.

Dias preencheu seus versos com homenagens à sua cidade, às pessoas ilustres, lugares marcantes, desanimo decorrente de sua vida frágil e conturbada; seja por sua saúde, sua descendência multiétnica ou classe social. Todos os sentimentos vivenciados e observações contempladas por ele no século XIX estão presentes também na sociedade contemporânea do século XXI, reforçando seu aspecto de

atemporalidade, por isso é necessário que essa face de Gonçalves Dias também seja evidenciada publicamente como forma de valorização cultural e reconhecimento de sua genialidade que, como será apresentado, não resume-se à *Canção do Exílio* ou *I-Juca-Pirama*.

No presente trabalho, buscou-se por meio da pesquisa bibliográfica destacar e analisar os poemas: *Sofrimento*; atentando-se a presença do comportamento depressivo; e *A Mendiga*, com destaque para os problemas sociais inerentes ao século XIX. Ambos estão presentes nos *Primeiros Cantos* (1847), publicado quando o poeta ainda tinha 24 anos. Para a fundamentação teórica da pesquisa desenvolvida buscou-se apoio em Gilberto Freyre, Antônio Cândido, Mircea Eliade, Sigmund Freud e outros.

Este artigo visa apresentar uma outra versão do poeta maranhense que embora caminhe para seu bicentenário em 2023, de forma alguma pode ser considerado ultrapassado, pois muito ainda tem a contribuir com o romantismo contemporâneo, podendo ser apresentado como prova irrefutável de sua atemporalidade o livro, *Dias e Dias* (2002) de Ana Miranda, repleto de intertextualidades com a vida e obra do poeta.

GONÇALVES DIAS, O POETA NACIONAL POR EXCELÊNCIA

Dias foi considerado um “gênio” por sua expressividade dentro do romantismo. Ele conseguiu combinar diversas propostas temáticas em seus mais variados poemas e a partir deles possibilitou uma ampla compreensão do Brasil em ascendência naquele contexto. A capacidade de estabelecer conexões entre seus poemas e sua realidade fortalecem o mérito de poeta clássico, como afirma Nunes:

Mas o poeta é o gênio por excelência; mediador entre o Eu e a Natureza exterior, o gênio nacional floresce através e por força de suas obras, a cuja linguagem se vai conferir um alcance original formativo, à altura do trabalho do legislador e próximo do visionarismo místico e profético, quando não de uma importância transcendente à especulação do filósofo, à atividade política e à ciência, que ele possibilita, elucida e perpetua. (Nunes, 1978. p. 62)

Dias procurou formar um sentimento nacionalista ao relacionar assuntos, povos e paisagens brasileiras na literatura nacional. Ao lado de José de Alencar, desenvolveu o Indianismo. Por sua importância na história da literatura brasileira, é certo afirmar que Gonçalves Dias incorporou uma ideia de Brasil à literatura nacional. As características atribuídas ao estilo poético de Gonçalves Dias permeiam o movimento literário presente entre os anos de 1836-1881.

O romantismo brasileiro protagonizava um momento de autoidentificação, e expressava o desejo de livrar-se das amarras do colonizador (Portugal) e demais nações que ansiavam fazer do Brasil uma extensão de seus domínios. Era necessário firmar-se enquanto nação livre e intelectualmente capaz de escrever sua própria história, como resultado, as produções literárias que surgiram nesse contexto exaltavam os recursos naturais e seus povos originais. A descrição era permeada por elogios, características encantadoras e até mesmo mágicas. Todo o embelezamento distribuído em versos era o resultado do desejo em elevar a sua terra ao *status* de “novo mundo”, acolhedor, único e rico; como afirma Candido (2004, p.19):

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual.

Nos versos de Gonçalves Dias percebe-se, a estruturação de um sentimento de pertencimento à recém independente nação

brasileira, em contraposição aos antigos laços com Portugal, trata-se de “um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria (...) tarefa patriótica na construção nacional (...) que se aponta ao escritor como estímulo e dever” (Candido 1964, p.12). Além de prezar pela fauna e flora nacional, o poeta da Canção do Exílio debruçou-se sobre a causa dos primeiros habitantes nacionais. Dias, também se ocupou da valorização da língua tupi por sua grande relevância na formação do português brasileiro, pois, “a nossa Flora, a nossa Zoologia, a nossa Topografia” (Dias, 1974, p.65) poderiam protestar, caso se desprezasse “a língua tupi”, que “lançou profundíssimas raízes no português que falamos” (Dias, 1974, p.65). Reconhecia e defendia as diversas variações da língua em território nacional, pois sabia da multietnicidade que permeava o Brasil e que acarretava à variedade de dialetos: “Acontece também que em distâncias tão consideráveis como são as do Brasil, o teor de vida muda; e os homens que adotam esta ou aquela maneira de viver formaram uma linguagem própria sua, mas expressiva e variada” (Dias, 1974, p.65).

A DENÚNCIA SOCIAL NO POEMA, A MENDIGA

Dias foi um exímio defensor das causas sociais, pois exaltou o indígena, caracterizando-o como herói nacional, forte, corajoso e guerreiro, aspectos perceptíveis em seus poemas: *O canto do*

guerreiro, Os Timbiras e outros. Considerando o contexto histórico do século XIX, principalmente o período que permeia existência de Gonçalves Dias, é possível compreender o porquê do poeta romântico - principal representante da primeira fase do romantismo- ocupar-se também de pautas sociais que seriam tão fortemente apontadas na terceira geração romântica (1870-1880).

Gonçalves Dias, a seu modo, também usou sua lira poética para antecipar discussões de cunho político mesmo antes da geração condoreira, pois denunciou as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores pobres que sofriam com os desmandos e violência de seus superiores em razão do mínimo para sobrevivência, como é possível perceber no poema, *O orgulhoso*, presente em seus *Primeiros cantos*. Denuncia também a ambição dos colonizadores e forasteiros que em território nacional exploraram as riquezas naturais e seus povos originais, visando unicamente riquezas e conquistas, como percebe-se no poema, *Deprecação*.

Enquanto o Brasil se estruturava como nação independente, seu povo sofria com os reflexos de uma economia ainda emergente “alicerçada pela mão de obra escrava e pela agro-exportação “(Croke, 2015, p. 01). Muitas pessoas recorriam à misericórdia de outros, vivendo em situação de rua como pedintes. Dias usou seu olhar

sensível para denunciar as injustiças da sociedade para com essas pessoas necessitadas, como é retratado no poema, *A mendiga*.

I

Eu sonhei durante a noite...
Que triste foi meu sonhar!
Era uma noite medonha,
Sem estrelas, sem luar.

E ao través do manto escuro
Das trevas, meus olhos viam
Triste mendiga formosa,
Qu'infortúnios consumiam.

Era uma pobre mendiga,
Porém, cândida donzela;
Pudibunda, afável, doce,
Amorosa, e casta, e bela.

Vestia rotos andrajos,
Que o seu corpo mal cobriam;
Por vergonha os olhos dela
Sobre ela se não volviam.
Pelas costas descobertas
Cortador o frio entrava;
Tinha fome e sede, - e o pranto
Nos seus olhos borbulhava.

E qual vemos dos céus
descendo rápido um fugaz
meteoro, vi descendo um anjo
do Senhor; - Parou sobre ela,

E mudo a contemplava. - Uma
tristeza simpática, indizível
pouco e pouco do anjo nas
feições se foi pintando:

Qual tristeza de irmão
que a irmã mais nova
conhece enferna e
chora. - Ela no peito
Menor sentiu a dor, e
humilde orava. (...)
(Dias, 1847, p. 51-54)

O eu o lírico apresenta essa mulher como uma pobre, no entanto, bela e doce, mas que diante de sua situação de extrema pobreza e necessidade estava à margem da sociedade, chegando a envergonhar-se de si mesmo. Dias pinta um recorte do Brasil dos anos de 1800, especificamente 1846-1854 que compõem a época em que o poeta viveu no Rio de Janeiro, e que pôde, com demasiado interesse, escrever sobre os fatores sociais que lhe prendiam a atenção. Como uma população extensa, “O Rio de Janeiro, nos meados de XIX, essa Província de 1.500.00 habitantes, favorecida pela proximidade da Corte, levava a dianteira em população “(Freyre, 2015, p. 23). O grande número populacional combinado ao trabalho escravocrata e as limitadas fontes de renda ampliavam o quadro propício para que muitas pessoas vivessem nas ruas, “ O Brasil da década de 1850 estava cheio de mendigos, mendigos nas ruas, nas praças, nos pátios das igrejas” (Freyre, 2015, p. 34). Nessa situação encontrava-se a personagem do poema:

De um vasto edifício nas frias escadas
Eu vi-a sentada; - era um templo, diziam,
Secreto concílio de sócios piedosos,

Que o bem tinha juntos, que bem só faziam.

O eu poético descreve os sofrimentos e necessidades, que embora perceptíveis ao narrador do poema, eram invisíveis aos olhos de todos que passavam por ela, só restando à mendiga, conforto em sua fé. A personagem procura abrigo e ajuda nas escadas de uma igreja que, em tese, deveria proporcionar auxílio e misericórdia, mas em vão, a mulher pede auxílio aos que passavam por ela de modo indiferente.

E a triste mendiga ali 'stava ao relento,
Com fome, com frio, com sede e com dor;
E eu vi o seu anjo, mais triste no aspecto,
Mais baço, mais turvo da glória o fulgor.
E à porta do vasto sombrio edifício
Um vulto chegou.
- Senhor, uma esmola! bradou-lhe a mendiga
E o vulto parou.

Além da insensibilidade social, Dias denúncia também a hipocrisia religiosa que fazia “vista grossa “para os necessitados e ignorava o clamor social.

E a porta do templo - erguido à piedade

Com força batia;
Co'o peso do insulto acrescido à crueza,
A triste gemia.

(Dias, 1847, p. 51-54)

O poeta expressou, aqui, suas indignações quanto à desigualdade social, preconceitos de classe, e ainda a inércia dos representantes da fé, que focados na ambição e corrupção esqueciam-se de seu dever humanitário.

OS ASPECTOS DEPRESSIVOS PRESENTES NO POEMA, *SOFRIMENTO*

Dias preencheu com excelência todos os requisitos atribuídos à geração romântica: o crescente sentimento nacionalista, amor idealizado e obviamente, o sentimento de tristeza profunda causado pelo abandono ou solidão. No poema, *Sofrimento* é perceptível a presença de fragmentos caracterizados como questionamentos e inquietações existencialistas, considerando o conceito apresentado por Oliveira (2019, p.60):

Encontramo-nos em uma situação na qual o que somos não está predeterminado, mas é antes resultado das nossas ações. Coloca-se em questão, assim, o propósito

do ser humano em um mundo que não é como deseja ou tenha escolhido. Essa situação, que consiste geralmente na percepção de uma limitação, é o que gera o sentimento de ansiedade. As ações passam a ser entendidas como resultados unicamente de escolhas e não como reações ou reflexos das situações nas quais alguém se encontra.

Gonçalves Dias tem dezenas de poesias que versam sobre a tristeza, trazendo à tona esse lado extremamente melancólico e auto depreciativo, como é possível identificar no poema, *Sofrimento*, poema, este, que foi escrito quando Gonçalves Dias esteve em Caxias, 1845, após formar-se em direito, em Coimbra. Não é possível afirmar que Gonçalves Dias atribuiu todo esse sofrimento a um amor não correspondido, por que ao pesquisar a biografia do poeta, constata-se que ele foi um homem de muitos amores, pois, “todas as mulheres por quem se interessou, a sério ou por mero passa tempo, lhe deram muito mais do que receberam” (Bandeira, 1959, p.37), no entanto Gonçalves Dias era inquieto sentimentalmente, apresentando comportamento instável, o que pode ser interpretado ao saber que “em agosto falava em suicídio, e no mês seguinte empenhava-se nas eleições municipais” (Bandeira, 1959, p.21).

É possível associar este poema às nuances da vida de Gonçalves Dias, pois ele mesmo afirma no prólogo dos primeiros cantos: “que esses poemas não têm unidade de pensamento entre si,

porque foram compostos em épocas diversas – de baixo do céu diverso- e sob a influência de impressões momentâneas”. Pode-se, então, associar seus textos às suas vivências, suas impressões, como ele mesmo diz. No poema, que no próprio título já explicita o seu conteúdo, o eu lírico experimenta uma grande sensação de sofrimento.

Meu Deus, Senhor meu Deus, o que há no mundo Que não seja sofrer?

O homem nasce, e vive um só instante, E sofre até morrer! A flor ao menos, nesse breve espaço Do seu doce viver, encanta os ares com celeste aroma, querida até morrer.

É breve o romper d'alva, mas ao menos

Traz consigo prazer; E o homem nasce e vive um só instante: E sofre até morrer!

Meu peito de gemer já está cansado, meus olhos de chorar; E eu sofro ainda, e já não posso alívio Sequer no pranto achar! Já farto de viver, em meia vida,

Quebrado pela dor, meus anos hei passado, uns após outros, sem paz e sem amor.

O amor que eu tanto amava do imo peito,

Que nunca pude achar, que embalde procurei, na flor, na planta, no prado, e terra, e mar! E agora o que sou eu? - Pálido espectro, que dá campa fugiu;

Flor ceifada em botão; imagem triste

De um ente que existiu (...)

(Dias, 1847, p. 38-39)

O eu poético verbaliza questionamentos acerca de sua existência e revolta-se contra a vida de tristeza e sofrimento experienciada por ele, e assim demonstra indignação com a situação a qual se encontra. A presença do comportamento triste e desanimado pode ser caracterizado como uma melancolia profunda:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (Freud, 1917, p.215)

Envolto no desânimo e decepção, o eu lírico questiona a Deus a sua desastrosa existência baseada apenas em sofrimento, dor e

desilusão: “*Meu Deus, Senhor meu Deus, o que há no mundo Que não seja sofrer?*”. Encontra-se perdido e em busca de respostas para entender a brevidade da vida e seus bons momentos frente a onda de péssimo e desânimo que é enfrentado por ele no momento presente.

Em tais questionamentos e constatações é notório que o eu lírico apresenta comportamento de alguém que sofre os sintomas da depressão, considerando a definição de Silva (2001, p.139), que caracteriza a depressão como uma “mudança de estado de ânimo que surge de um sentimento generalizado de tristeza, sendo que o grau pode variar desde um desalento moderado até ao mais intenso desespero”. Tem permanência variável, pois pode desaparecer em poucos dias ou se prolongar por semanas, meses e até ao longo de anos. Ao apresentar esse poema, evidencia-se o lado melancólico, depressivo e que em nada assemelha-se a seus poemas indianistas ou seus textos nacionalistas que descrevem de forma vívida e emocionada sua pátria. Apresenta-se, dessa forma, um homem frágil, angustiado e que se apegava a sua religiosidade em busca de conforto.

CONCLUSÃO

A partir da análise dos poemas discutidos foi possível compreender a completude da obra gonçalvina. Pode-se afirmar que as poesias de Gonçalves Dias apresentam aspecto biográfico, pois

relacionam-se diretamente com as etapas da vida do poeta; e trazem em si um caráter histórico já que permitem um vislumbre da sociedade oitocentista em relação aos costumes da época e divisão social.

Para além dos diálogos apresentados, os estudos dos poemas que constam nos *Primeiros Cantos* aproximam a sociedade contemporânea de um clássico do romantismo. As temáticas discutidas que versam sobre a solidão, a morte e o preconceito de classes demonstram que Gonçalves Dias foi um autor plural que não se limitou ao indianismo, mas que registrou também em seus versos os seus sentimentos mais íntimos; dor, desespero, tristeza, insegurança, desejos e injustiças sociais. A exposição dessa face múltipla comprova a sua atemporalidade e a existência de uma obra diversificada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. (2003). **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I* Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. p. 65-89.

BANDEIRA, Manuel. **A vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias**. Gonçalves Dias (1959) Poesia Completa e Prosa, Rio de Janeiro, José Aguilar, p. 11-48, 1959.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. Editora Humanitas, 2004.

CROCE, Marcus Antônio. **A economia do Brasil no século XIX**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA. 2015

DIAS, Gonçalves. **Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal**, in: COUTINHO, Afrânio (Org.). Caminhos do pensamento crítico. Vol.1, Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974.

FREUD, S. (2006). **Luto e Melancolia**. In **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. (Vol. 2, pp. 99-122). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917[1915])

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

NUNES, Benedito. **“A visão romântica”**. O Romantismo, J. Guinsburg (org.), São Paulo: Perspectiva, 1978.

OLIVEIRA, Marcus. **Existencialismo**. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/filosofia/existencialismo.htm>>. Acesso em: 05, mar,2023.

SILVA, Marco Aurélio Dias da. (2001). **Quem Ama Não Adoece. O Papel das Emoções na Prevenção e Cura das Doenças**. Editora Best Seller.

**“DISTRITO 12, ONDE VOCÊ PODE MORRER DE FOME EM
SEGURANÇA”: QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS DO
DISTRITO 12 EM *JOGOS VORAZES* – COMPARAÇÕES
ENTRE O LIVRO DE SUZANNE COLLINS E A
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Tatiane Lopes Moreira¹

Rafael de Souza Timmermann²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise comparativa da obra literária *Jogos Vorazes* (2008) - o primeiro livro da trilogia da norte-americana Suzanne Collins - e sua adaptação cinematográfica de mesmo nome (GARY ROSS, 2012), com foco nos contextos político e social apresentados em ambas. Com o intuito de observar quais nuances sofreram certo apagamento na obra cinematográfica, este trabalho traz excertos e análises das duas produções. O texto está dividido em uma seção teórica sobre literatura comparada (STEINER, 2001) e

¹ Graduanda em Letras – Inglês pela Faculdade de Línguas Estrangeiras (FALEST) da Universidade Federal do Pará (UFPA); Integrante do Grupo de Pesquisa em Ensino e Formação de Professores de Inglês (TEMPO), da UFPA. Bolsista voluntária (PIVIC) do Projeto Materiais Autênticos e Cultura Pop: Ensino de Língua Inglesa com Foco na Interculturalidade.

² Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF); Docente da Faculdade de Línguas Estrangeiras (FALEST) da Universidade Federal do Pará (UFPA); Integrante do Grupo de Pesquisa em Ensino e Formação de Professores de Inglês (TEMPO). Coordenador do Projeto Materiais Autênticos e Cultura Pop: Ensino de Língua Inglesa com Foco na Interculturalidade.

adaptação livro-filme (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006) e uma seção de análise, na qual são explorados trechos das obras. Foi perceptível, na obra cinematográfica, uma abordagem mais superficial dos contextos quando comparada ao livro. Alguns pontos dignos de crítica política e social só são perceptíveis no longa-metragem por consumidores que haviam, previamente, lido a obra literária, não explicitando para o telespectador as nuances no qual se ambientaram os personagens. Algumas importantes questões referentes à pobreza, educação, corrupção, injustiça, condições de trabalho, hierarquia de poder e divisão de classes no espaço da narrativa não são abordados de forma explícita e esclarecedora no longa metragem, o que afeta a compreensão da perspectiva da personagem principal que, na obra literária, por inúmeras vezes demonstra descontentamento e revolta com as condições políticas e sociais impostas. Por outro lado, o filme se mostra eficiente em instigar a curiosidade do telespectador pela obra original na qual foi baseado, devido às muitas questões não respondidas sobre estes cruciais aspectos da narrativa.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Adaptação livro-filme. Contexto político. Contexto social. Jogos Vorazes.

Introdução

Nos últimos anos, percebe-se um rápido crescimento no mundo das adaptações cinematográficas. Hollywood e outras indústrias cinematográficas ao redor do globo têm se voltado, cada vez mais, para a adaptação de obras literárias, quadrinhos, videogames e até mesmo histórias reais para as telas de cinemas. Essa tendência tem conquistado o público de forma impressionante, gerando grande expectativa e entusiasmo.

Existem várias razões para esse fenômeno. Em primeiro lugar, a popularidade das adaptações cinematográficas reside na familiaridade que o público já possui com as histórias e personagens. Muitas dessas obras já têm uma base de fãs estabelecida, o que garante uma audiência cativa que anseia por ver suas histórias favoritas ganhando vida nas telas.

Uma das obras que se destaca nesse cenário é *Jogos Vorazes* (2008). A saga escrita por Suzanne Collins conquistou uma enorme base de fãs ao redor do mundo, e sua adaptação para o cinema (GARY ROSS, 2012) trouxe uma nova dimensão à história distópica e emocionante. Com um enredo cativante e personagens intrigantes, *Jogos Vorazes* se tornou um fenômeno cultural e exemplifica o poder das adaptações cinematográficas em trazer vida às páginas de um livro e conquistar um público ainda maior nas telas.

Uma das características distintivas de *Jogos Vorazes* em relação a outras adaptações cinematográficas é o seu contexto social e político único. Enquanto muitas adaptações se concentram em aventuras fantasiosas ou romances épicos, essa saga distópica mergulha profundamente em questões sociais e políticas relevantes para o mundo real. O enredo de *Jogos Vorazes* retrata uma sociedade dividida em classes distintas, onde a opressão do governo é evidente e a luta pela sobrevivência é uma realidade cruel. A crítica à

desigualdade social, ao poder excessivo e à manipulação da mídia são temas centrais, explorados de maneira corajosa e impactante. Essa abordagem diferenciada e a exploração de problemas sociais e políticos contemporâneos elevam *Jogos Vorazes* a um patamar de reflexão mais profundo e o tornam um exemplo notável de como as adaptações cinematográficas podem trazer à tona questões cruciais para a sociedade.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise comparativa da obra literária *Jogos Vorazes* (2008) - o primeiro livro da trilogia da norte-americana Suzanne Collins - e sua adaptação cinematográfica de mesmo nome (GARY ROSS, 2012), com foco nos contextos político e social apresentados em ambas. Para isso, este artigo está dividido em: Referencial Teórico, Corpus de Análise e Análise Comparativa.

Referencial Teórico

De forma a dar embasamento teórico a esta análise, nesta seção abordaremos, de forma sucinta, alguns conceitos teóricos acerca de Literatura Comparada e adaptação livro-filme.

A literatura comparada é um campo de estudo que se dedica à análise e comparação de obras literárias de diferentes culturas, formatos, períodos históricos e tradições literárias, com o objetivo de

identificar semelhanças e diferenças entre as obras, examinando questões temáticas, estilísticas, linguísticas, estruturais e históricas.

Segundo Lozardo (2014), a Literatura Comparada pode ser compreendida como um campo de estudo interdisciplinar focado na literatura e sua transversalidade às fronteiras nacionais, ao tempo, às línguas, aos gêneros, a outras disciplinas e aos limites entre a Literatura e as demais artes. Steiner (2001), ressalta esta transversalidade literária e artística ao definir a Literatura Comparada como

Tudo que se passa entre as línguas, entre os textos de períodos históricos ou de formas literárias diferentes, as interações complexas de uma tradução nova e das que a precederam, a antiga mas sempre viva rivalidade entre as letras e o espírito, todo esse comércio é o da literatura comparada. (STEINER, George, 2001, p. 159).

Ao constatarmos que a Literatura Comparada se relaciona com os diversos tipos de manifestações literárias e artísticas, podemos propor análises comparativas entre o cinema e a literatura, duas manifestações artísticas distintas que, ao serem analisadas comparativamente, reforçam a transversalidade presente na Literatura Comparada.

Nessa relação entre cinema e literatura, encontra-se a adaptação livro-filme, na qual uma obra literária em formato textual é

adaptada para o formato audiovisual. A adaptação de livros para o cinema é um fenômeno artístico que tem fascinado tanto leitores quanto espectadores há décadas. A transposição de uma obra literária para o formato cinematográfico envolve o desafio de recriar a narrativa, os personagens e o mundo imaginário do livro em uma nova linguagem.

De forma a corroborar esta perspectiva, Hutcheon (2013) ressalta que, para considerarmos uma determinada obra uma adaptação, é necessário que conheçamos a obra textual da qual ela é derivada, de forma a reconhecer nela os elementos característicos e específicos. Dessa maneira, ao adaptar um filme, diretores e roteiristas necessitam atentar-se para os elementos presentes no texto da obra literária a qual o filme baseia-se. No entanto, no contexto adaptacional de uma obra, algumas adequações necessitam ser realizadas, como mencionado por Stam (2001)

(...) mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (STAM, Robert, 2001, p. 26).

Segundo Stam (2006), é comum encontrar uma postura moralista na crítica em relação às adaptações cinematográficas de obras literárias, que tende a considerar que o cinema, ao adaptar uma obra literária, prejudica ou diminui o valor da literatura. No entanto, ressaltamos aqui que, em lugar de adotar uma visão moralista que coloca a literatura acima do cinema, podemos abraçar a diversidade de formas artísticas e valorizar as possibilidades criativas oferecidas pelas adaptações. O cinema tem o poder de ampliar o alcance de uma obra literária, alcançando um público mais amplo e, potencialmente, despertando interesse na literatura original.

Apresentadas, brevemente, as conceituações teóricas que fundamentam esta análise, partimos agora para o corpus de análise, para melhor compreender o objeto de estudo neste artigo.

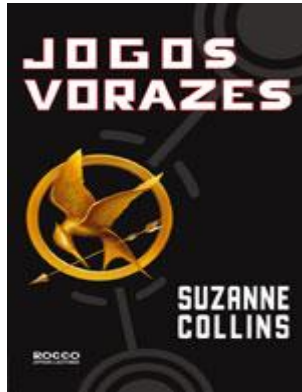
Corpus de análise

Jogos Vorazes (2008) é o primeiro livro da trilogia de autoria da norte-americana Suzanne Collins. O livro é fundamentado em uma sociedade futurista distópica chamada Panem, dividida em 12 distritos opressivamente controlados pela Capital. Os *Jogos Vorazes* são um evento anual, considerado um *reality show*, no qual um representante masculino e feminino - chamado tributo - de cada distrito é

selecionado para lutar até a morte em uma arena, transmitido para toda a nação como entretenimento.

O livro tem como personagens principais Katniss Everdeen, Peeta Melark, Gale Hawthorne e Presidente Snow. Katniss Everdeen é a grande heroína da história. Tributo do Distrito 12, ela se oferece para ocupar o lugar de sua irmã mais nova nos jogos. Katniss é caracterizada por sua determinação e habilidades de corrida e caça com o arco e flecha. Peeta Melark é o tributo masculino do Distrito 12. Filho de padeiros, Peeta tem como habilidades a camuflagem através da decoração, a força e a capacidade comunicativa e de manipulação, suas ações e sentimentos em relação a Katniss geram complexidade emocional à trama e à protagonista. Gale Hawthorne é o melhor amigo de Katniss e uma figura importante na sua vida antes dos Jogos Vorazes. Ele fica responsável pelo sustento da família de Katniss enquanto ela está nos Jogos. Presidente Snow é o líder autoritário de Panem, um governante opressor que centraliza toda a riqueza do país apenas na Capital.

Jogos Vorazes (2008) foi um sucesso comercial e de crítica, ganhando vários prêmios literários. Alcançou grande popularidade em todo o mundo, sendo traduzido para mais de 50 línguas, com cerca de 100 milhões de exemplares vendidos. No Brasil, o livro foi traduzido e publicado pela editora *Rocco*, em 29 de maio de 2010.



O estrondoso sucesso comercial do livro chamou atenção da indústria cinematográfica. Desta forma, em 2012, os estúdios *Lionsgate* lançaram a adaptação cinematográfica sob mesmo título, dirigida por Gary Ross. O *cast* do filme conta com a premiada Jennifer Lawrence, como Katniss Everdeen, Josh Hutcherson, interpretando Peeta Melark, Liam Hemsworth como Gale Hawthorne e Donald Sutherland como Presidente Snow. Compõem o restante do elenco, Woody Harrelson, Elizabeth Banks e Stanley Tucci.



Com o enredo principal baseado no livro, o filme recebeu inúmeros elogios por parte da crítica especializada pela fidelidade ao material original, pelo *design* de produção e pela performance do elenco, sendo também um sucesso comercial, arrecadando cerca de US\$ 694 milhões mundialmente. No Brasil, o filme foi lançado em 23 de março de 2012.



Análise Comparativa

De forma a dinamizar a análise entre as obras literária e cinematográfica, esta seção está subdividida entre os principais aspectos políticos e sociais observados em ambas. Os subtítulos aqui designados são compostos de trechos do livro que consideramos pertinentes ao assunto abordado.

Hoje, porém, as ruas cinzentas de carvão estão vazias.

O Distrito 12, o mais distante da Capital e reconhecidamente um dos Distritos mais pobres de toda a Panem, é responsável pela mineração e produção de carvão, que são diretamente encaminhados para a Capital através de um trem. Dividido entre uma parte extremamente empobrecida chamada de Costura e uma parte economicamente um pouco mais favorecida, onde moram os mercadores, o Distrito 12 é descrito no livro como cinzento devido à fuligem de carvão, com casas baixas e escurecidas. Tais aspectos são perceptíveis no filme, que dá uma grande ênfase a essas características logo em seu início, mostrando casas, ruas e prédios cinzentos, incorporando uma atmosfera triste ao Distrito. Circundando todo o Distrito 12, uma cerca (que, em teoria, deveria estar eletrizada) mantém a população afastada dos “perigos” da floresta.

A maioria dos Pacificadores faz vista grossa (...)

Apesar do rígido sistema autoritário, o livro por vezes aborda o corrompimento dos Pacificadores (uma espécie de soldado militar) frente às ações consideradas ilegais. Katniss detalha as vezes em que vendeu caça (uma atividade ilegal) a eles, e destaca como eles estavam entre seus compradores mais fiéis. Apesar de as ações, de acordo com o narrado por Katniss, se referirem a situações consideradas inofensivas, não é difícil imaginar situações em que os Pacificadores

se valham de sua posição para intimidar, oprimir e abusar os mais vulneráveis. No filme, a relação comercial de Katniss com os Pacificadores não é abordada, mas em uma cena que se passa no que é considerado o “mercado negro” do Distrito 12, é possível ver, ao fundo, Pacificadores observando mercadorias. Tal situação passaria despercebida pelo telespectador que não leu o livro ou até mesmo por aquele que leu, mas apenas um olhar político-social consideraria o que aquela cena implicaria.

Mesmo aqui, no meio do nada, você fica preocupado de alguém estar te ouvindo.

Passível de punição letal, debater sobre política ou externar seu descontentamento com o governo é considerado crime grave em toda Panem. Katniss, nas primeiras páginas do livro durante uma caçada, deixa claro seu descontentamento com a situação miserável que seu Distrito sempre enfrentou, assim como sua revolta com o sistema de colheita dos Jogos Vorazes, mas logo se repreende por ter expressado em voz alta, pois, apesar de estar fora da cerca que envolve o Distrito 12, ela tem medo de até mesmo ali, no meio da floresta, estar sendo ouvida por algum Pacificador, o que expõe toda a opressão e medo impostos na vida dos cidadãos. O sentimento de revolta é compartilhado por seu amigo Gale, parceiro de caçada de Katniss, que

verbaliza sua revolta várias vezes durante a história. A situação opressora vivida no Distrito 12 é bastante destacada na adaptação cinematográfica, enfatizada pelas cenas do dia da colheita, onde os Pacificadores caminham pelas ruas e os moradores do Distrito 12 são vistos trancados em suas casas, observando por janelas e com olhares baixos de submissão, e também por uma cena onde Katniss e Gale falam em tom baixo, mesmo na floresta, para ninguém ouvi-los.

O sistema de colheita é injusto, com os pobres ficando com a pior parte.

Aos 12 anos de idade, o menino e a menina cidadãos de Panem, mais precisamente dos Distritos, são obrigados a se inscrevem nos Jogos Vorazes. As inscrições são cumulativas, ou seja, aos 12 anos o nome obrigatoriamente aparecerá uma vez, aos 13, aparecerá duas vezes, três vezes aos 14, e assim por diante até completar os 18 anos. Porém, a partir dos 12 anos, crianças famintas ficam aptas a receber, para si e para cada membro de sua família, tésseiras, um suprimento alimentar baseado em grãos e óleos. Para isto, ela deve inscrever-se novamente nos jogos daquele ano, ou seja, para cada tésseira recebida, seu nome aparecerá uma vez mais no sorteio. Aos 12, e dependendo do número de membros de sua família, uma criança poderá ter seu nome inscrito nos jogos por seis, sete, oito vezes ou mais. A injustiça

na colheita dos jogos, fora uma breve conversa entre Katniss e Gale, não fica explícita no filme, a não ser que o telespectador que já tenha lido o livro fique atento a este detalhe durante o diálogo. Este fato é um ponto negativo para o filme e para quem somente teve acesso a este recurso para ter contato com a história, uma vez que o longa-metragem não repassa uma informação importantíssima: crianças da Capital não participam dos Jogos.

Quase tudo na escola acaba se relacionando com carvão

No Distrito 12 a educação nas escolas vai até a idade de 18 anos. Após isso, o jovem é convocado para trabalhar nas minas de carvão. Todo o ensino é voltado para a atividade de mineração, preparando crianças e adolescentes para seu provável futuro. Uma vez por semana, os alunos são obrigados a assistir a vídeos que contam a história de Panem, enaltecem o governo e criticam a tentativa de Revolução iniciada a alguns anos atrás, destacando a forma eficiente e letal como a Capital derrotou os Rebeldes. Dessa forma, é possível concluir que cada Distrito segue o mesmo padrão de ensino conforme sua especialização na supriminação da Capital. Os aspectos educacionais não são explorados no filme, o que falha na exposição de mais um mecanismo de poder e manipulação das massas de toda a

Panem, uma vez que crianças e adolescentes são moldados desde tenra idade a aceitarem o *status quo*.

Em suma, o livro *Jogos Vorazes* aborda inúmeras questões políticas e sociais que, embora sejam fictícias, servem como fonte de reflexão para a sociedade em que vivemos. Tal abordagem é notável, também, na adaptação cinematográfica, porém de forma mais superficial que no livro de Suzanne Collins, de modo que é necessário a leitura prévia do livro para compreender detalhes implícitos no filme. A exclusão cinematográfica destas abordagens, que para muitos não passam de detalhes, compromete a experiência crítica da obra, mas valoriza o típico enredo que atrai o grande público apaixonado por histórias distópicas. Por outro lado, o filme se mostra eficiente em instigar a curiosidade do telespectador pela obra original no qual foi baseado, devido às muitas questões não respondidas sobre os aspectos políticos e sociais presentes.

Considerações finais

Tendo como base a conceituação de Literatura Comparada e adaptação livro-filme, a análise comparativa entre o filme *Jogos Vorazes* e o livro homônimo, a partir das perspectivas política e social, denota certa discrepância na exploração destes aspectos entre as obras. Enquanto que na obra literária alguns aspectos dignos de crítica

política e social foram bem explorados e esclarecidos ao público leitor, a adaptação cinematográfica não explicita as nuances no qual se ambientam os personagens. Questões relacionadas à pobreza, educação, corrupção, injustiça, condições de trabalho, hierarquia de poder e divisão de classes não foram apresentadas de forma esclarecedora para o público audiovisual, afetando assim a compreensão da perspectiva de Katniss, a principal personagem

De um lado, o livro oferece uma imersão mais profunda na mente da protagonista, Katniss Everdeen, permitindo-nos compreender melhor suas motivações, emoções e o impacto das circunstâncias opressivas em sua vida. Além disso, o livro explora detalhes e nuances que ajudam a construir um panorama mais amplo do mundo distópico e suas questões políticas e sociais. Por outro lado, o filme se mostra eficiente em instigar a curiosidade do telespectador pela obra original na qual foi baseado, devido às muitas questões não respondidas sobre estes cruciais aspectos da narrativa.

Entendemos que a adaptação para o cinema traz consigo as possibilidades visuais e audiovisuais que o meio oferece. Através da cinematografia, dos efeitos visuais e da atuação dos personagens, o filme cria imagens impactantes que ampliam o impacto emocional da história. No entanto, essa transposição também envolve a seleção e a

simplificação de elementos da trama original para se adequar à duração e às demandas narrativas do cinema *mainstream*.

Referências

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

JOGOS Vorazes. Direção de Gary Ross. Estados Unidos: Color Force, 2012. 145 min.

LOZARDO, Elielson. Leitura comparativa entre os textos literário e cinematográfico O Pequeno Príncipe. Anais. *I Colóquio de Letras da FALE/CUMB*, Universidade Federal do Pará. 2014.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OS POVOS D'O HOBBIT: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS IMAGENS DE TRÊS ILUSTRADORES (TOLKIEN, LEE E CATLIN)

Guilherme Cavalcanti Barbosa³

Resumo: O objetivo deste estudo é entender como os povos d'*O Hobbit* são representados no texto e nas suas imagens, e nas relações texto-imagem que as ilustrações de JRR. Tolkien (1937), A. Lee (1997) e J. Catlin (2013) estabelecem com a narrativa do livro, em um estudo comparativo de suas edições. Para isto, serão levantados os dados destas edições, as relações texto-imagem (em diálogo com os estudos de Nilce M. PEREIRA (2008) e de Júlia V. CORREIA (2020)) e os estilos de cada ilustrador para criação visual dos povos e da Terra-Média. O objetivo é entender como a participação dos povos, que consideramos estabelecida de forma clara no texto, é apresentada nas ilustrações que o acompanham, o que elas permitem ver sobre os povos e o espaço que estes ocupam na interpretação de cada um dos ilustradores.

Palavras-chave: O Hobbit. Ilustração Literária. Terra-Média. Relações Texto-Imagem.

³ Bacharel em História pela FFLCH/USP (2017-2022). Pesquisador colaborador do LATHIMM-USP.

Introdução

Esta comunicação apresenta um recorte da pesquisa de iniciação científica “Imaginar a Terra-Média; Imaginar a Idade Média” desenvolvida sob orientação da Prof. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira entre 2021-22, com bolsa FFLCH-USP, no Departamento de História da mesma instituição. A pesquisa estudava três edições ilustradas do livro *O Hobbit* e objetivava entender se, e como, as ilustrações apresentavam conceitos de Idade Média em comparação com a narrativa verbal, constituída de elementos e ideias sobre o medievo.

As edições ilustradas foram feitas pelo autor do livro, J. R. R. Tolkien, em 1937 (rearranjadas em diferentes publicações até a edição estudada, da Harper Collins Brasil, de 2019), pelo ilustrador britânico Alan Lee, em 1997, e pela ilustradora britânica Jemima Catlin, em 2013. O recorte foca nas imagens que apresentam os povos que participam da narrativa de forma comparada entre as edições; deste modo pretendemos aprofundar como os estilos destas imagens as constituem e ajudam a entender a interpretação de cada ilustrador sobre a narrativa.

Para isto, serão abordadas as composições imagéticas de cada edição, as diferenças no número de imagens e seus estilos, para, assim,

entender como estes povos são representados pelos ilustradores. As relações texto-imagem também serão buscadas para entender como a narrativa e as imagens usam estes povos e quais as correspondências que podem ser identificadas, em que medida participam da narrativa e se isso se repete ou não nas imagens.

Os povos e seres nas ilustrações d'*O Hobbit*

Os povos da Terra-Média participam n'*O Hobbit* de forma constante e constituem a narrativa com diferentes dinâmicas nas aventuras de Bilbo Bolseiro. Hobbits, Anãos, Elfos, Homens, gobelins, wargs, águias e ainda outros povos estão presentes⁴ e são descritos pela narrativa, sendo as descrições fundamentais para a forma como as personagens participam na aventura: ora como personagens individuais, ora como grupos.

Um exemplo aparece no primeiro capítulo, que, antes de nos apresentar a trama em si, nos apresenta a cultura do povo de seu protagonista; os hobbits são extensamente descritos sobre suas condições, formas de vida e pensamento, sobretudo quanto ao mundo

⁴ Os termos e nomes referidos nesta comunicação seguirão a tradução da seguinte edição: TOLKIEN. *O Hobbit: ou lá e de volta outra vez*. Trad.: R. Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

que invadirá a Colina e transformará seu morador. Ao longo do livro, Bilbo se transforma do hobbit ideal no hobbit aventureiro, a caracterização do que muda e o sentido desse desenvolvimento estão atrelados à relação entre povo e personagem.⁵

O mesmo acontece com outros personagens e povos, mas não na mesma escala que Bilbo e os hobbits. Estes diferentes níveis de participação dinamizam a aventura e fazem habitar a Terra-Média de toda sorte de seres, envolvendo a todos na questão da Montanha Solitária e seu tesouro. Deste modo, consideramos que isto está estabelecido de forma clara no texto verbal, o que se pretende aqui é entender como isto é apresentado nas ilustrações que o acompanham, o que elas permitem ver sobre os povos e o espaço que estes ocupam nas imagens de cada um de seus ilustradores sobre a narrativa.

Sob a perspectiva de este ser um estudo comparativo do trabalho de três ilustradores, o primeiro ponto a ser destacado é a

⁵ O parágrafo inicial do livro (“Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca nojenta, suja, úmida, cheia de pontas de minhocas e um cheiro de limo, nem tampouco uma toca seca, vazia, arenosa, sem nenhum lugar onde se sentar ou onde comer: era uma toca de hobbit e isso significa conforto”) e as constantes queixas sobre estar longe de casa mostram como Bilbo não é mais um hobbit comum quando este não mais se preocupa com casa e conforto, mas sim com seus amigos e o destino de toda a região, sendo seu ponto de virada a partida de Gandalf no momento em que ele e os anões entram em Trevamata. TOLKIEN. *O Hobbit*. Op. cit. p. 27.

diferença nos números das ilustrações entre as edições e o que isto implica para nosso desenvolvimento. 14 ilustrações compõem a edição de Tolkien (5 ilustrações coloridas e 9 em preto e branco de tamanho aproximado, todas em página própria, separada do texto), 64 a de Lee (27 delas coloridas em página própria, as demais 37 em preto e branco juntas ao texto) e 180 a de Catlin (14 ocupando todo o espaço da página e 166 juntas ao texto, todas coloridas); a edição de Catlin tem quase 13 vezes o número de imagens da edição de Tolkien, o que implica em um baixo número de paralelos. Para fazer a comparação é preciso considerar sobre como essas questões editoriais implicam nos respectivos projetos gráficos e como a proposta e o estilo de cada um se comunica, neste caso, na interpretação sobre os povos da Terra-Média.

Nas ilustrações de Tolkien, apenas 2 povos estão presentes (águias e homens); há a presença de personagens em outras imagens, mas são claramente identificáveis enquanto indivíduos e não se enquadram como imagens dos povos (o caso de Bilbo, Smaug e os trols). O que predomina em suas imagens são os lugares da Terra-Média (vales, montanhas, florestas e campos), ele nos mostra o lugar onde acontece a aventura (com 9 ilustrações) e assim afasta suas imagens dos personagens e das cenas do texto (nas outras 5 ilustrações).

Estes afastamentos entre imagem e texto são curiosos para pensarmos as relações que se estabelecem entre si. N. Pereira aponta que essas relações podem ser múltiplas e variáveis de imagem para imagem, sendo preciso identificar como estas podem ser caracterizadas em suas individualidades e que isto tem a capacidade de criar e transmitir coisas. Não nos limitamos ao que ela apresenta, mas a utilizamos como uma base, da qual partimos dos exemplos para refletir sobre os casos das edições estudadas, deste modo, as imagens de Tolkien apresentam uma singularidade pela sua temática e formas de se relacionar com o texto.

A partir disto, entendemos que as relações texto-imagem presentes na edição ilustrada por Tolkien vão, predominantemente, acrescentar elementos à narrativa verbal e expandi-la, o caso das 9 ilustrações que abarcam os lugares da aventura, e que se conectam de forma clara a pontos da narrativa apenas pelos títulos e pelo posicionamento da ilustração no capítulo em que aquele lugar está presente; as outras 5 estabelecem relações texto-imagem de referência livre⁶, sem a preocupação de abarcar todos os pontos do trecho ao qual

⁶ Em comparação aos exemplos citados pela autora em seu estudo (PEREIRA. 2008. p. 60-1), nos foi necessária a utilização de termos compostos para precisar as relações, no caso referência livre. Todas as demais relações texto-imagem foram

se conecta, por vezes criando contradições e/ou acrescentando elementos, normalmente que criem o lugar daquela cena.

Com relação aos povos que Tolkien nos mostra, eles se inserem nessa interpretação do lugar; as águias estão presentes em duas imagens (“Nas Montanhas Nevoentas olhando para o Oeste” e “Bilbo acordou com o sol do começo da manhã em seus olhos”) e só na última uma está em posição de destaque (e em contradição com o texto), elas ocupam os céus da região das Montanhas Nevoentas (fig. 2), povoamento, com seus respectivos povos, que não foi usado com os hobbits e com os elfos. Já com os homens, o povoamento do lugar ganha contornos únicos dentro do conjunto de suas ilustrações; na ilustração “Cidade-do-Lago” (fig. 1) os homens aparecem remando barcos e, possivelmente, um elfo balseiro organizando barris, a cidade sobre o rio ocupa a maior parte da imagem, mas estarem presentes em situações de trabalho/ocupação é o que distingue a imagem da cidade dos homens da imagem da cidade dos elfos; nas imagens de Valfenda, do Reino da Floresta e mesmo das cabanas dos elfos balseiros (um local de elfos em trabalho) (fig. 1) não há a presença dos elfos, muito menos em uma situação de trabalho, como se fosse usada uma forma

construídas a partir do estudo de N. Pereira e ajudaram a compreender as questões colocadas e a estruturar as reflexões feitas.

de distinção entre a cidade élfica e a humana. Há o uso de uma forma pontual dos povos nas imagens, que entendemos como uma forma de constituir o lugar, para caracterizá-lo e/ou diferenciá-lo.

Fig. 1 – Cidades humana e élfica



Fonte: TOLKIEN. **Cidade-do-Lago**. *O Hobbit*, 2019. p. 216 (detalhe), à esquerda.
TOLKIEN. **Bilbo chega às cabanas dos elfos-balseiros**. *O Hobbit*, 2019. p. 207 (detalhe) à direita.

A riqueza deste exemplo aponta para como as imagens possuem contornos que vão para além de acompanhar o texto e criam ideias e conteúdos próprios. J. ELLISON, ao discutir as ilustrações de Tolkien n' *O Hobbit* e n' *O Senhor dos Anéis*, argumenta que as imagens do primeiro suprem deficiências do texto e, por esta razão, o segundo não é acompanhado de imagens, já que possui descrições mais completas e um texto mais bem desenvolvido (1993. p. 25). O exemplo acima, e os demais das edições dos outros ilustradores, apresentam muitos pontos pelos quais entendemos que há uma riqueza de formas de entender como as imagens podem somar ideias e

conteúdos derivados do texto, mas interpretados e explicitados pelas imagens, assim, consideramos que é mais interessante ponderar sobre as relações texto-imagem e como estas constroem o livro junto ao texto, reforçando o argumento de N. Pereira sobre as possibilidades presentes nestas relações.

Como já foi colocado, essa diferença no número de ilustrações possibilita poucas oportunidades de comparação do trabalho de Tolkien com os demais, mas é possível identificar que o uso de águias e homens não será o mesmo nas outras edições. Lee e Catlin povoam mais a Terra-Média que Tolkien, mas a falta dos hobbits também ocorre nessas edições. Além de usarem de um número maior de seres em suas imagens, ambos se diferenciam de Tolkien, também, na maior referencialidade que suas imagens fazem à narrativa: as personagens e cenas são predominantes em suas representações sobre a narrativa.

O número dos povos apresentados e sua frequência aumenta de Tolkien para Lee e de Lee para Catlin. Nas 64 imagens que formam a edição de Lee aparecem 9 povos e seres (anões, elfos, homens, águias, gobelins, wargs, borboletas, aranhas e aves). E nas 180 ilustrações de Catlin aparecem 13 povos e seres (anões, elfos, homens, águias, gobelins, wargs, borboletas, aranhas, aves, gigantes de pedra, morcegos e animais da casa de Beorn e de Trevamata).

Em diferentes medidas, possuem relações texto-imagem mais referentes/próximas ao texto, com um número menor de relações texto-imagem de acréscimos e de adições. Na edição de Lee, 43 imagens estabelecem relação texto-imagem de proximidade, quando o conteúdo é referente, mas insere elementos para a construção imagética da imagem, e as outras 21 de relação texto-imagem de acréscimo. Na edição de Catlin, 154 imagens são referentes, 15 acrescentam elementos ao texto e outras 11 estabelecem contradição. Essa maior dinâmica de momentos destas relações é curiosa para pensar com J. Correia sobre a relevância das ilustrações para o livro, sobretudo em casos de contradição.

Diferente de Ellison, ela não vai pensar sobre as falhas do texto ou sobre um papel compensatório das imagens, o que ela aponta é um caminho para entender os momentos destas relações – ou seja, somando sua argumentação à de N. Pereira, afirmamos que as relações texto-imagem são estabelecidas caso a caso e que estas podem dinamizar o texto por momentos de diferentes relações: quando estão mais próximas, quando estão mais distantes; tensões e harmonizações; somas e subtrações de intensidades, ideias, etc. Assim, entendemos, juntos a J. Correia, que há momentos nestes livros pelas relações estabelecidas e que momentos de contradição ocorrem por muitos

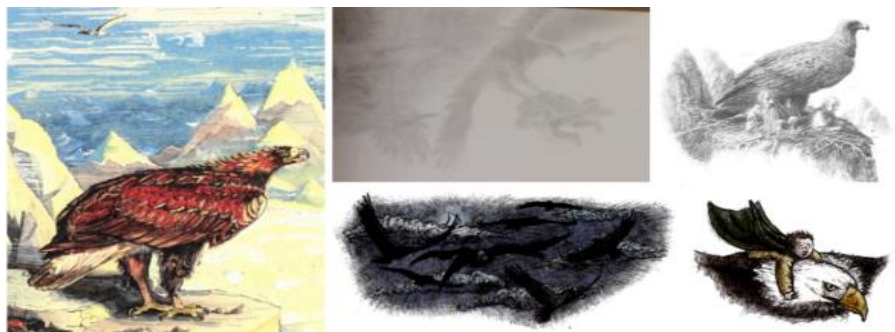
fatores e não devem condenar as ilustrações ou que momentos de referência não limitam as possibilidades criativas destas relações.

Essa predominância das relações texto-imagem de referência/proximidade faz com que a dinâmica entre momentos de personagens individuais e de povos coletivizados seja perceptível em suas imagens, uma vez que estas acompanham mais de perto o texto que as imagens de Tolkien; isso ocorre especialmente na edição de Catlin, na qual essa dinâmica é feita com quase todos os povos. Os povos e seres são todos apresentados em suas imagens e a representação do coletivo, para além da personagem, é explorada.

As diferentes imagens das águias são um exemplo disso (fig. 2). Lee e, principalmente, Catlin as colocam nessa dinâmica personagem e grupo, apesar de normalmente aparecerem no texto como “as águias”, ou seja, como um coletivo, há momentos em que estas são personagens individuais, sobretudo em conversa direta com o grupo de aventureiros. É diferente de Tolkien, os demais ilustradores não vão utilizá-las voando pela região das montanhas como diferenciador do lugar, mas como águias participantes das cenas descritas e, por isso, somos capazes de identificá-las junto com os momentos do texto. Lee mostra primeiro as águias como um grupo, quando carregam o grupo de aventureiros para as Montanhas, e quando estabelece até pontos de contradição com texto, mas mostra a

águia que carregou Dori e Bilbo até o topo das Montanhas em seu ninho com os dois; Catlin faz um número maior de imagens e é possível vê-las no momento que o grupo se dirige até os aventureiros, encurralados nas árvores, e a águia personagem, que pede para Bilbo não puxar suas penas, quando são levados para o caminho entre as Montanhas e Trevamata.⁷

Fig. 2 – Águias



Fonte: TOLKIEN. **Bilbo acordou com o sol do começo da manhã em seus olhos.** *O Hobbit*, 2019. p. 141 (Detalhe) (à esquerda). LEE. Sem título. *The Hobbit*, 1997. p. 103 e 106 (acima). CATLIN. Sem título. *The Hobbit*, 2013. p. 127 e 139. (embaixo).

⁷ Uma curiosidade sobre as interpretações sobre as águias é que Tolkien optou por fazer uma representação realista para criação destas e decidiu pela Águia-real como modelo (fig. 2); Lee não as colore, mas suas escolhas parecem próximas das de Tolkien; já Catlin muda essa representação e escolhe pela Águia Careca. O que mostra continuidades e rupturas entre os ilustradores, suas influências e como novas interpretações podem transformar as narrativas.

A presença dos povos também é usada para a ocupação e para a formação do lugar e essa presença nos permite ver como estes são caracterizados, para além de como esses ilustradores os interpretam. Um exemplo são os elfos de Valfenda: Lee e Catlin os apresentam em momentos diferentes, mas referenciados ao texto (fig. 3). Catlin se prende mais ao texto, que traz a recepção zombeteira dos elfos nas árvores do grupo de Bilbo, mago e os anãos, sua imagem recorta esse humor dado pelo texto e que constitui a forma como os elfos são enquanto povo; já Lee vai fazer uma ampliação de uma cena posterior a esta, quando o grupo segue para Valfenda e cruza a ponte de pedra. Além dos elfos que guiavam os aventureiros, a imagem mostra um grupo de elfos nas margens do rio conversando e nadando. As posturas e formas de representação dos elfos nas imagens desenvolvem ideias do texto e constroem juntos, texto e imagem em cada edição, uma perspectiva sobre as formas e modos dos povos dessas Terras-Média interpretadas. Essa pluralidade de interpretações aponta para diferentes entendimentos a respeito dos povos. Estas diferenças revelam os estilos de cada ilustrador e os modos pelos quais transmitem a narrativa, o que delimita e caracteriza seus trabalhos.

Fig. 3 – Elfos de Valfenda



Fonte: CATLIN. Sem título. *The Hobbit*, 2013. p. 61. (esquerda). LEE. Sem título. *The Hobbit*, 1997. p. 49. Destaque nosso (direita).

Essa delimitação é percebida em duas escalas: 1) na composição das imagens; e 2) na tipificação dos povos. A primeira escala pode ser apreendida no exemplo dos elfos de Valfenda acima (fig. 3). Apesar de ambos focarem em cenas e estabelecerem relações de referência com o texto, as formas de representar são diferentes. A imagem de Lee nos mostra o lugar em volta à cena, a cachoeira, o rio e a mata envolta dele, onde estão os elfos, são componentes desta imagem – ela nos permite ver o lugar onde está a cena e quem o habita; a Terra-Média é componente de suas imagens e nos é mostrada pela contextualização das personagens e cenas da narrativa. Já no caso de

Catlin, é feito uma aproximação; a imagem foca nos participantes que quer retratar (Bilbo em seu pônei, as árvores e os elfos), não há a necessidade de mostrar o formato do caminho e da floresta em volta. É uma questão de quanto o foco de suas interpretações fecham nos personagens ou abrem para a paisagem em volta; Catlin os chama para a frente de suas imagens, eles ocupam posições de protagonismo, Lee os coloca ao redor da cena, junto ao lugar.

A questão do número de ilustrações pode implicar nesta primeira escala e ela ser resultado disso. Ressaltamos aqui, que a edição de Catlin tem quase 3 vezes o número de imagens que a edição de Lee e que o número total ou percentual de ilustrações menores, juntas ao texto, é maior na edição da ilustradora; assim, estas imagens tendem a ser recortes que ressaltam elementos em detrimento de uma “fotografia” do todo, mas é importante considerar que, no caso do exemplo, se trata de uma das imagens grandes da ilustradora (que em números totais ou percentuais são menores que a edição de Lee). Deste modo, há um estilo, uma forma predominante de ilustrar, que se estende para os diferentes tipos e espaço de suas imagens, o que nos leva a concluir que, neste caso, a diferença de imagens não interfere em nosso entendimento exposto no parágrafo acima, e que os três ilustradores possuem uma consistência interna na transmissão de suas interpretações pelos diferentes tipos de imagens que criaram. Essa

questão reforça outro ponto derivado da argumentação de N. Pereira, que é entender que o tipo de imagem não pode ser fator condicionante do entendimento sobre a relação texto-imagem, esta deve ser buscada nos diferentes lugares e usos que possuem dentro do próprio livro, pequenas ou grandes, juntas ou separadas, as imagens constroem relações que não dependem da forma, mas que são criadas a partir dela.

A segunda escala desta delimitação que os povos fazem sobre seus estilos diz respeito às caracterizações que Lee e Catlin criam para os diferentes povos. Há uma pluralidade de povos e de descrições no texto que diferem os povos entre si e constroem sentidos. Na edição de Lee é possível observar singularidades entre os povos e entre os que constituem um mesmo povo – todos dentro de uma mesma cultura, mas não uniformizados –, dando realismo e profundidade a suas imagens, o que pode ser observado nas imagens de anões, elfos e homens – mesmo sem serem o foco das imagens e estarem na composição do lugar. Já os gobelins ganham destaque nas imagens do ilustrador, sendo o único povo em primeiro plano além dos anões, e essa individualização dentro de uma mesma cultura se faz visível: são seres com diferentes elmos, peitorais e armas, mas que se percebem de um mesmo tipo (fig. 4).

Fig. 4 – Gobelins



Fonte: LEE. Sem título. *The Hobbit*, 1997. p. 83 (esquerda). CATLIN. Sem título. *The Hobbit*, 2013. p. 109.

Já Catlin busca padrões para a representação dos povos, cada um ganha uma imagem padrão, mudando apenas as cores de suas roupas, de ser por ser e não por grupo. Isso facilita a identificação de quem é representado naquela imagem e se aproxima dos outros elementos que configuram seu trabalho como de um estilo infantil (pelos traços desenhados, cores vivas e expressões). Por exemplo, elfos se vestem iguais em Valfenda e em Trevamata, os homens vestem os mesmos ternos, gobelins as mesmas armaduras (fig. 4), o gorro dos anãos tem o mesmo caimento – padronizações presentes das primeiras às últimas aparições destes.

Fig. 5 – Armas e armaduras



Fonte: CATLIN. Sem título. *The Hobbit*, 2013. p. 324 e 330.

Isso produz pontos de tensão com o texto, uma vez que cria contradições nos detalhes daquilo que é colocado, como a diferença cultural entre os elfos, a reunião de gobelins de diversos lugares na Batalha dos Cinco Exércitos e, de forma bem acentuada, as armas e armaduras de homens e elfos da floresta.

Ao criar uma imagem para guerreiros élficos e uma para humanos, se perde o que é colocado pelo texto: os elfos deram suas roupas e armas aos homens no socorro após a destruição da cidade; portanto deveriam usar as mesmas armas e roupas nos momentos subsequentes (fig. 5). Por outro lado, a ilustradora reforça suas formas de composição da imagem e os limites estabelecidos para fazer referência ao texto, o que reforça seu estilo.

Já na imagem que Lee faz sobre a guerra (fig. 6), há a percepção de dois grupos (que em contexto com *O Senhor dos Anéis* e outros escritos da Terceira Era, podem ser classificados como os povos livres e os aliados de Sauron), perceptíveis pelas posições ocupadas e as cores utilizadas. Mas não é possível distinguir homens, elfos ou anãos, mais que mostrar os envolvidos, destaca os lados envolvidos e a dissolução da briga pelo ouro frente inimigos de outra natureza – a imagem de uma ideia desenvolvida pelo texto por inferências a serem construídas a partir de falas de Bilbo e Gandalf sobre o mal da guerra.

Fig. 6 – A Batalha dos Cinco Exércitos



Fonte: LEE. Sem título. *The Hobbit*, 1997. p. 269.

Isto mostra as diferentes interpretações de cada ilustrador e as formas de transmissão destas: Lee com um estilo realista e

contextualizado na Terra-Média; e Catlin com seu traçado infantil e de criação de ornamentação para cada povo.

Por último, gostaríamos de incluir neste estudo sobre os povos, os animais e seres que participam desta narrativa. Além dos já citados até aqui, muitos seres, falantes ou não, desempenham papéis nas narrativas sobre a Terra-Média, especialmente n'*O Hobbit*. Vários animais aparecem ao longo do livro e interagem na estória, como a coruja enquanto Bilbo dormia na casa de Beorn (uma participação breve e discreta no desenvolvimento narrativo) e as aves na Desolação de Smaug (como as personagens tordo e Roác, com papéis mais significativos, e as muitas aves que ajudaram a espalhar a notícia da morte do dragão).

Apesar desta presença narrativa constante em diferentes escalas, estes aparecem em poucas imagens de Tolkien e Lee. Na ilustração que Tolkien fez de Trevamata há uma aranha no chão, pequena e sem destaque entre os cogumelos da floresta – essas aranhas ocupam uma dinâmica narrativa importante naquele capítulo, mas não tomam conta da imagem, já os numerosos cogumelos da imagem não são citados pelo texto; assim como as personagens e os povos, os animais não aparecem nas imagens de Tolkien, são usados para a composição do lugar. Mesmo acompanhando o texto, as ilustrações de Lee dão pouco espaço aos animais. As aranhas, o tordo e as outras aves

da Desolação de Smaug têm uma presença maior pelas ações diretas na narrativa, mas os outros com passagens pontuais não. Na imagem em que Bilbo escala uma árvore de Trevamata para procurar o caminho de saída, as borboletas tomam atenção do hobbit, que toma maior tempo as observando que procurando uma saída, mas são discretas entre os galhos, compõem o lugar como referência ao texto, mas de forma diminuta na imagem do ilustrador (fig. 7).

Fig. 7 – Bilbo e as Borboletas



Fonte: À esquerda: LEE. Sem título. *The Hobbit*, 1997. p. 139. Destaques nossos (Detalhe). À direita: CATLIN. Sem título. *The Hobbit*, 2013. p. 184.

Mas nas imagens de Catlin há um generoso espaço para estes animais. Como suas imagens são recortes daquilo que se quer apresentar, os animais são chamados a ocupar o protagonismo das imagens, como a coruja e os esquilos de Trevamata, de participações discretas no texto; em comparação direta com a imagem de Lee, as

borboletas são maiores e voam em volta de Bilbo, sendo muito mais perceptíveis (fig. 7). A ilustradora considera todos os animais em suas imagens e nos mostra a sua relevância para a sua interpretação.

Se compararmos as capas dos livros veremos que a interpretação da ilustradora, de fato, os considera de forma diferente dos demais. Enquanto Tolkien resume *O Hobbit* pelo caminho da aventura, com montanhas, lagos, florestas e campos ao redor de uma estrada que dá direto para uma grande porta na maior montanha ao centro com o dragão, as águias, o sol e a lua no céu. Enquanto Lee recorta uma de suas ilustrações de dentro do livro, a de Smaug dormindo sobre seu tesouro. Já Catlin resume a aventura pelos animais, ela os dispõe em um galho ornamentado na margem direita e coloca Bilbo na margem esquerda encostado no tronco desta árvore os observando, a presença constante dos animais configura toda a aventura vivida pelo hobbit para a ilustradora.

Conclusão

Os povos e seres da Terra-Média estão presentes no texto d'*O Hobbit* em diferentes formas, suas presenças são constantes e constroem significados para o desenvolvimento de situações e personagens. Mas a transmissão disso pelas diferentes ilustrações que acompanham a narrativa forma inúmeros modos de apreendê-los.

Quais povos aparecem e como são utilizados nas imagens, Tolkien, Lee e Catlin nos mostram, assim como as imagens que reconfiguram este espaço narrativo verbal no espaço narrativo visual. Suas interpretações demandam preocupações diferentes das do texto, se voltam para outros pontos e utilizam os povos conforme suas necessidades para a construção visual das suas interpretações, formando relações texto-imagem únicas e reforçando argumentos quanto às possibilidades comunicacionais das imagens.

A comparação entre diferentes ilustrações permite perceber como a narrativa é reconfigurada pelas ilustrações que a acompanham. Tolkien coloca os povos em situações pontuais nas suas imagens para a construção visual do lugar onde se passa a narrativa. Lee se aproxima do texto e os representa para transmitir uma interpretação contextualizada da Terra-Média. Catlin as dinamiza em diferentes situações, usos e caracterizações com a preocupação de colocar todos em locais de protagonismo.

Com isso, concluímos que as ilustrações não se obrigam a reproduzir os mesmos espaços e funções dos povos que o texto; há aproximações e afastamentos em diferentes níveis em cada uma das edições e, que de forma geral, estes foram usados na viabilização de suas interpretações sobre *O Hobbit*.

Referências

CORREIA, Júlia Vieira. *Implícitos e Inferências: as partes que faltam na literatura ilustrada*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

ELLISON, John. Tolkien's Art. *Mallorn* (Journal of Tolkien Society), n. 30, 1993. p. 21-8.

PEREIRA, Nilce Maria. *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOLKIEN, JRR. *O Hobbit: ou lá e de volta outra vez*. Trad.: R. Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

TOLKIEN, JRR. *The Hobbit: Or there and back again*. Illustrated by: Alan Lee. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1997.

TOLKIEN, JRR. *The Hobbit: Or there and back again*. Illustrated by: Jemima Catlin. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

A PRIMEIRA EDIÇÃO DE *O SENHOR DOS ANÉIS* NO BRASIL – J.R.R. TOLKIEN PELA EDITORA ARTENOVA

Vinícius Veneziani de Souza Oliveira⁸

Resumo: Desde sua publicação na década de 1950, o romance *The Lord of the Rings*, de John Ronald Reuel Tolkien, é reputado crítica e comercialmente como uma das obras de ficção mais importantes do século XX. Contudo, sua difusão pelo Brasil deu-se em larga escala apenas na virada do século, momento que não corresponde à sua primeira tradução no país, cujos caminhos até então foram pouco mapeados. O objetivo deste artigo é esboçar as linhas gerais de uma história editorial da primeira edição de *O senhor dos anéis*, publicada em seis livros pela editora Artenova, do Rio de Janeiro, entre 1974 e 1979, principalmente por meio de sistematização e discussão bibliográfica e documental. Seguindo a linha de estudos do livro e da edição, principalmente as reflexões de Robert Darnton e Roger Chartier, respectivamente, sobre o circuito de comunicação dos livros e sua dimensão material, foi possível caracterizar os primeiros estágios da atuação da Artenova em introduzir a obra de Tolkien no Brasil, bem como sinalizar suas condições de produção, transmissão e recepção num período de intensa movimentação cultural e política, nacional e internacional, e com grandes repercussões no mercado editorial.

⁸ Mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Estudos Mitopoéticos da FFLCH-USP, subordinado ao Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens III (CNPq/USP).

Palavras-chave: J.R.R. Tolkien. O Senhor dos Anéis. Artenova. História editorial.

Introdução

The Lord of the Rings chegou às mãos de leitores brasileiros na mesma década do falecimento de seu autor, o filólogo, professor universitário e escritor inglês John Ronald Reuel Tolkien. Por aqui, ela foi primeiro publicada pela editora Artenova, do Rio de Janeiro, entre 1974 e 1979, período de intensa movimentação cultural e política no país e com grandes repercussões no mercado editorial. Partindo desse cenário inicial e vagamente conhecido é que o artigo à seguir pretende delinear os primeiros passos de uma história editorial da mais antiga tradução brasileira de *O senhor dos anéis*, principalmente por meio da discussão e sistematização bibliográfica e documental realizada na época de preparação deste estudo, no início de 2022.

Para tanto, primeiro será preciso tecer breves considerações prévias sobre a obra e caracterizar sucintamente a Artenova na indústria editorial do país nas duas primeiras seções deste texto. À luz desse panorama, os seis livros da “saga do Anel” lançados pela editora poderão ser analisados em particular, com exceção do texto literário propriamente dito — isto é, a prioridade de análise será dos paratextos,

recorrendo a outros aspectos do livro somente quando necessário, ao longo da terceira seção. Ao final, seguindo a linha de estudos do livro e da edição, principalmente as reflexões dos historiadores Robert Darnton e Roger Chartier, o papel da editora Artenova na introdução da obra de Tolkien no país poderá ser discutido com mais embasamento, sem com isso esgotar as questões, debates e aprofundamentos da análise.

Como anunciado, um dos referenciais teóricos básicos será o primeiro modelo proposto por Darnton para compreender os livros em sua relação com as conjunturas econômicas e sociais, influências intelectuais e mercadológicas e sanções legais e políticas de seu contexto histórico, organizadas em um circuito de comunicação (DARNTON, 1990, p. 112–113). Nesse modelo, o livro percorre uma trajetória que vai do autor ao leitor, passando por editores e outros intermediários que, ao final, delineia um retrato de seus centros de produção e redes de transmissão e recepção. Da mesma forma, a contribuição de Chartier será essencial para compreender os livros em sua dimensão material, isto é, enquanto objetos inseridos numa lógica econômica (CHARTIER; ROCHE 1995, p. 101) da qual participam agentes e mediações que definem o processo histórico e editorial.

Breve histórico da obra

Lançado originalmente entre 1954 e 1955 pela George Allen & Unwin no Reino Unido, hoje em dia é possível que *O senhor dos anéis* necessite de uma introdução: trata-se de uma obra de ficção recebida de maneira divisiva pela crítica literária.⁹ Na trama, o leitor acompanha a jornada para destruir o artefato maligno conhecido como Um Anel, passando por cenários e desafios fantásticos em uma história densa e complexa, mas ainda assim eleita repetidas vezes a primeira na lista das mais importantes do século XX (SHIPPEY, 2001, p. xx–xxi).

Pensando em sua longevidade, a obra não abandonou as prateleiras das livrarias desde sua publicação, há quase 70 anos. Segundo o site da editora HarperCollins Brasil, Tolkien já vendeu mais de 200 milhões de cópias, 1 milhão só no Brasil desde 2018 – sendo *O senhor dos anéis* o responsável por metade desse número¹⁰.

⁹ Para um panorama em português da recepção inglesa, ver KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 129–137. Já para uma análise aprofundada do impacto geral da obra de Tolkien, ver o prefácio de SHIPPEY, Tom. **J.R.R. Tolkien: author of the century**. London: HarperCollins, 2001.

¹⁰ SZPACENKOPF, Marta. Obra de J. R. R. Tolkien bate 1 milhão de exemplares vendidos. **O Globo**, 03 mar. 2022. Disponível em:

No mercado britânico, a cifra triplicaria se suas três partes (*The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers* e *The Return of the King*) fossem contabilizadas separadamente (SHIPPEY, 2001, p. xxiv). Além disso, a obra ganhou uma projeção internacional significativa após o sucesso de crítica e bilheteria da adaptação cinematográfica de Peter Jackson (INDRUSIAK, 2012, p. 9), lançada entre 2001 e 2003 e que provocou um impacto editorial massivo nas vendas e no conhecimento geral sobre a trama — um aumento, por exemplo, de 1000% na vendagem britânica (CASAGRANDE, 2020).

Logo em 1956, um ano após sua publicação no Reino Unido, *O senhor dos anéis* foi vertido para o holandês, seguindo-se outras traduções lançadas em países de línguas europeias (CARPENTER, 2018, p. 306–307). Por outro lado, quando o assunto é a edição brasileira deve-se ter cuidado para não incorrer em imprecisões. É justo dizer que a obra entrou em uma “nova fase” na época de lançamento das adaptações para o cinema, conferindo atenção especial à edição de 1994 publicada pela editora Martins Fontes (ESTEVES, 2009, p. 103), que por muito tempo foi a porta de entrada para novos leitores brasileiros (CARVALHO, L. 2007, p. 124 ; CARVALHO, C.,

<https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/obra-de-jrr-tolkien-bate-1-milhao-de-exemplares-vendidos.html>. Acesso em: 19 nov. 2023.

2004). Apesar do prestígio na época, porém, essa não foi a primeira tradução de *O senhor dos anéis* no país, cuja primeira versão brasileira remonta a 20 anos antes, pelo trabalho da editora Artenova.

Artenova: um panorama

A Editora Artenova foi fundada por Álvaro dos Santos Pacheco em plena ditadura civil-militar e registrada no Rio de Janeiro em 1971,¹¹ com endereço em São Cristóvão, Rua Prefeito Olímpio de Mello, 1774, mudando-se depois para a Rua Capitão Abdala Chama, 254. Segundo a Academia Piauiense de Letras, da qual é membro, Pacheco obteve destaque por sua atuação como literato, com ênfase na poesia (garantindo-lhe a participação em antologias estrangeiras e coletâneas ao lado de Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes).

¹¹ Essa data de fundação da editora é a mesma registrada no portal da Receita Federal, encontrada pelo CNPJ consultado na Junta Comercial do Rio de Janeiro em junho de 2022. Porém, há uma discordância na documentação a respeito: no site da Academia Piauiense de Letras, por exemplo, a Artenova aparece fundada em 1962 (BEZERRA, Roger. Álvaro dos Santos Pacheco. **Academia Piauiense de Letras**, 21 mar. 2018. Disponível em: <https://www.academiapiaiensedeletras.org.br/alvaro-dos-santos-pacheco/>. Acesso em: 16 jun. 2022); já um dos maiores estudos sobre a indústria editorial brasileira aponta 1970 (HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 744), enquanto a historiadora Sandra Reimão o faz em 1963 (REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência: Censura a Livros na Ditadura Militar**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2019, p. 67).

Sua atuação, porém, não se restringiu à produção literária. Formou-se em Direito, foi jornalista em periódicos como o *Jornal do Brasil*, empresário e também suplente no Senado por seu estado natal em dois períodos entre os anos 80 e 90, com uma carreira política que se estendeu à assessoria do presidente José Sarney, com direito a homenagens pelas Forças Armadas e um requerimento para acompanhar a visita presidencial à União Soviética em 1988 (BEZERRA, 2018; SENADO FEDERAL).

Pacheco, tão multifacetado em sua atuação política, cultural e intelectual, reflete tal complexidade na editora carioca, que rapidamente assumiu um dos maiores parques gráficos do país (CASTRO, 1998), reunindo um catálogo abrangente, de acordo com Hallewell (2017, p. 744):

Era uma editora nova, constituída no Rio de Janeiro, em 1970, que editava *inter alia* ficção estrangeira (Heinrich Böll, Anthony Burgess, Nikos Kazantzakis, Arthur Miller, Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, J.R.R. Tolkien, Irving Wallace), meditação transcendental, *Charlie Brown*, Milton Friedman e uma grande gama de histórias policiais e eróticas.

Em 1981, essa lista somava mais de 500 títulos publicados, em um ritmo expressivo de lançamentos anuais (57 títulos novos em 1971 e 97 no ano seguinte), chegando a uma média de 15 títulos por mês na

década de 70 (REIMÃO, 2019, p. 67), incluindo *best-sellers* internacionais (lançados em coleções de livros de bolso em 1973), literatura hispano-americana e brasileira (HALLEWELL, 2017, p. 528, 744). A editora também trabalhou com a publicação de revistas, como a *Patota*, pioneira na tradução brasileira das tirinhas de Mafalda (SILVA, 2015, p. 24). Para se ter uma ideia, a Distribuidora Record, a Brasiliense e a Vozes possuíam, em 1981, 502, 415 e 414 títulos, respectivamente (HALLEWELL, 2017, p. 914–916, Tabela 40A). A folha de rosto do primeiro livro de *O senhor dos anéis* da Artenova, publicado em 1974, indica a natureza jurídica da editora como LTDA (na logomarca) e SA (nas informações catalográficas), indicando uma mudança de estruturação empresarial (registrada na Junta Comercial do Rio de Janeiro) que provavelmente esteve relacionada à expansão de sua atividade no mercado à época.

Graças a esse catálogo variado, torna-se difícil definir um perfil editorial para a Artenova nos limites deste artigo, bem como adensar a compreensão sobre seu relacionamento com o regime militar.¹² Porém, para ensaiar uma caracterização de sua linha

¹² Ao longo do período da ditadura civil-militar, a indústria editorial e o governo autoritário gozaram de uma relação ambígua: em paralelo à instituição da censura, o setor empresarial do livro passou por uma grande expansão graças a incentivos fiscais e investimentos em infraestrutura, que logo se traduziram no aumento de

editorial, vale frisar como um todo a atuação generalista da Artenova durante os anos 70, publicando tanto títulos alinhados às correntes ideológicas favoráveis ao regime quanto aqueles que chamaram atenção dos dispositivos de censura, numa década em que a literatura passou a ocupar um papel de maior destaque no debate cultural do que nos anos 60 (REIMÃO, 2019, p. 66).

Ao comentar um desses livros (*Feliz Ano Novo*, coletânea de contos de Rubem Fonseca lançado em 1975), a historiadora Sandra Reimão pontua seu “projeto gráfico despojado — sem orelhas, sem prefácio e uma diagramação convencional” (REIMÃO, 2019, p. 68), aspecto revelador da editoração brasileira pós-1973, cujos anos foram marcados por uma desaceleração no ritmo de crescimento da Artenova (mas não somente) graças a impactos significativos na economia brasileira e mundo afora. Desde 1968, as políticas econômicas do regime sinalizavam um crescimento industrial, mas o quadro se agravou quando, junto à especulação, sobreveio a crise internacional do petróleo de 73, atingindo duramente o setor editorial numa cadeia

editoras em funcionamento e produção anual, inovações gráficas e no impulso ao consumo de livros (PAIXÃO, Fernando; MIRA, Maria Celeste. **Momentos do livro no Brasil**. Ática: São Paulo, 1996, p. 142–143; RACY, Gustavo. **‘Lá e de volta outra vez: J.R.R. Tolkien. Campo literário e editorial**. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 55).

de aumento de custos e restrições: por aqui, graças a fatores legais e de matéria-prima coincidentes à crise, o impacto foi sentido no preço do papel, que de junho de 1973 a fevereiro do ano seguinte subiu 124%, chegando a 300% em 1977. Com a inflação e os preços de combustível, transporte e energia disparando, a Artenova sacrificou metade de sua produção, passando de duzentos para cem títulos por ano (HALLEWELL, 2017, p. 528–529, 650–651).

Diante dessa “crise do milagre econômico”, as editoras buscaram contornar as dificuldades de custo, aplicando medidas de economia que se traduziram no projeto gráfico de seus catálogos (PAIXÃO; MIRA, 1996, p. 143). O resultado foi um prejuízo “lamentável, mas inevitável” no aspecto físico dos livros nacionais, que poderiam então eliminar as “orelhas” e outras páginas dispensáveis, diminuir o formato do livro, usar papel de menor gramatura e margens menores, além de adotar um processo de acabamento mais barato, substituindo a costura do miolo pela cola (HALLEWELL, 2017, p. 651–652). Apesar do esforço, a empresa fundada por Álvaro Pacheco (que trabalhou ativamente como editor) não deixou de enfrentar dificuldades, por exemplo, encerrando sua malsucedida coleção de bolso pouco tempo depois do lançamento (HALLEWELL, 2017, p. 744) ou buscando incentivar a venda de livros em bancas de jornal (RACY, 2012, p. 55).

Infelizmente, não há clareza na bibliografia quanto ao destino da editora a partir dos anos 80, pois seu registro de publicação mais tardio encontrado data de 1984 (*A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector), conforme o Sistema Municipal de Bibliotecas da Prefeitura de São Paulo em junho de 2022. Na Junta Comercial do Rio de Janeiro, a editora aparece listada como “cancelada por inatividade”, segundo o artigo 60 da lei 8934/94, que dispõe sobre o cancelamento do Registro Público de Empresas Mercantis e Atividades Afins após um período de dez anos consecutivos sem arquivamentos — no entanto, sua dissolução consta como irregular. Por outro lado, o CNPJ da editora está ativo no portal da Receita Federal desde 2021, mas registrado como sociedade limitada (LTDA) e em um terceiro endereço: Av. Presidente Vargas, 590, sala 711. Já que estabelecer precisamente quando e como suas atividades foram encerradas não seria possível nesse artigo introdutório, a partir das informações disponíveis pode-se localizar, por enquanto, o fim da editora Artenova por volta de 1984.

O que se pode afirmar com certeza é que alguns dos livros da casa apresentam claramente algumas daquelas estratégias editoriais pós-1973 para sustentar a sobrevivência de seu catálogo, tais como seções de textos diagramadas para o espaço de uma “orelha”, mas impressas na segunda capa, a extinção da folha de guarda ou mesmo o miolo colado, resultando no acabamento econômico. Isso ajuda a

explicar, inclusive, o mal estado de conservação em que a maioria dos livros da editora são encontrados hoje, bem como a raridade (CARVALHO, 2007, p. 66) e preço elevado de exemplares intactos de *O senhor dos anéis* à venda em leilões e sites de colecionadores pela internet. Provas dessa economia do livro são visíveis ao se manusear o segundo livro, no Brasil intitulado *O Povo do Anel*, publicado em 1975.

O mais fabuloso romance de fantasia de todos os tempos

A frase acima estampa todas as capas da história editada pela Artenova, que, ao invés dos três volumes da Allen & Unwin, foi lançada no Brasil em seis livros, como se pode ver na Tabela 1. Apesar da bibliografia chamar atenção para essa diferença, não se trata de uma escolha totalmente injustificada, visto que a obra de fato foi dividida pelo próprio Tolkien em seis livros, organizados e publicados no Reino Unido em três partes: a primeira (*The Fellowship of the Ring*) contendo os livros 1 e 2, a segunda (*The Two Towers*) os livros 3 e 4 e a terceira (*The Return of the King*) os livros 5 e 6.

Entretanto, esses livros não foram publicados com denominações individuais, ao contrário da edição brasileira. Na mesma Tabela 1, pode-se verificar que os subtítulos em inglês da

segunda e terceira parte de *The Lord of the Rings* foram traduzidos pela Artenova para batizar seus livros terceiro (*As Duas Torres*) e sexto (*O Retorno do Rei*) — o nome do livro quinto (*O Cerco de Gondor*) também é uma tradução, mas de um dos capítulos do mesmo. Já os livros primeiro (*A Terra Mágica*) e quarto (*A Volta do Anel*) tiveram nomes concebidos pela editora, como a bibliografia não deixa de frisar, enquanto seu segundo livro (*O Povo do Anel*) faz uma releitura do subtítulo original *The Fellowship of the Ring*.

Nesse momento, vale a pena resgatar e comparar brevemente os contextos de publicação das edições inglesa e brasileira. Já foi bem documentada (CARPENTER, 2018, p. 284–297) a disputa de Tolkien para convencer seus editores a aceitarem as condições de publicação das aproximadamente mil páginas de *O Senhor dos Anéis*, dentre elas a de que a obra fosse lançada como um livro único. Contrariado, o autor aceitou uma proposta feita pela editora Allen & Unwin de separar a história em três partes, mesmo com o risco de prejuízo, muito por conta do preço do papel no pós-Segunda Guerra, como descreve Carpenter (2018, p. 293):

[Rayner Unwin] iniciou imediatamente a estimativa dos custos de produção, pois estava preocupado em manter o preço do livro dentro dos limites do poder aquisitivo do comprador normal (e, em particular, das bibliotecas circulantes). Após cálculos e discussões nos escritórios

da Allen & Unwin, chegou-se à conclusão de que seria melhor dividir o livro em três volumes, que poderiam ser vendidos (com uma pequena margem de lucro) a 21 xelins cada.

Os subtítulos que se tornariam canônicos também foram acordados entre Tolkien e a editora, após conciliarem as preferências autorais com as estratégias de mercado. Por sua vez, o caso da Ardenova se aproxima das mesmas intenções editoriais em um cenário de crise. Após 1973, a empresa enfrentou sérias dificuldades econômicas no período que coincide com a publicação do primeiro livro, desde a escassez de reservas de madeira ao impacto de leis antipoluição (HALLEWELL, 2017, p. 529), passando pela crise do petróleo, que aumentou drasticamente o custo do papel. Logo, de forma análoga ao que fez Rayner Unwin, publicar os livros separadamente permitiria a Álvaro Pacheco, possivelmente, maximizar a oportunidade e, ao mesmo tempo, minimizar seus riscos e conciliar o projeto com outras estratégias da editora.

Tabela 1 – Divisão dos volumes de *O senhor dos anéis* na publicação original (Allen & Unwin) e na primeira edição brasileira (Ardenova)

<i>The Lord of the Rings</i> (Allen & Unwin, 1966)	<i>O Senhor dos Anéis</i> (Artenova, 1974–1979)
Part I: The Fellowship of the Ring	Livro primeiro – A Terra Mágica Livro segundo – O Povo do Anel
Part II: The Two Towers	Livro terceiro – As Duas Torres Livro quarto – A Volta do Anel
Part III: The Return of the King	Livro quinto – O Cerco de Gondor Livro sexto – O Retorno do Rei

Fonte: TOLKIEN, 1974, 1975a, 1975b, 1976, 1979a, 1979b.

Porém, a recepção da obra na década de 1970 não foi, em geral, positiva. Provavelmente após um “breve período de êxito comercial” e repercussão entre os leitores (ROSSI; STAINLE, 2021, p. 23), foram publicados dois artigos no jornal *Leia Livros* por ocasião do lançamento do último volume de *O senhor dos anéis* pela Artenova, em 1979: “Fim de saco é... um saco!”, no qual o autor Ligeza-Stamirowski critica a tradução da editora, e “O poder da fantasia em Tolkien”, assinado por (veja só) Álvaro Pacheco, “uma brilhante análise, com tintas pós-modernas, da fantasia em Tolkien”. Esforços do editor à parte, uma crítica publicada em julho de 1980 no *Jornal do Brasil* intitulada “Os azares de uma obra-prima” voltava a atacar a

tradução da Artenova — aproveitando para criticar também a adaptação animada dirigida por Ralph Bakshi de *O senhor dos anéis*, lançada em 1978, mas que havia estreado em 4 de julho de 1980 no país (ROSSI; STAINLE, 2021, p. 25–26). De fato, o filme não foi considerado bem-sucedido em sua adaptação e, infelizmente para a Artenova, teve sua imagem utilizada como capa para o sexto livro lançado pela editora.

Sendo assim, tudo indica que a publicação de *O senhor dos anéis* foi mal-recebida não só pelas escolhas de tradução (ESPÍRITO SANTO, 2010, p. 10; NOGUEIRA FILHO, 2013, p. 67–68), mas também pela tiragem diminuta, falta de reimpressões, associação com o filme de Bakshi e certo descompromisso com a série, expresso na janela espaçada e irregular de lançamentos que não sinalizava sua conclusão (CARVALHO, 2004; LÓPEZ, 2004, p. 20; ROSSI; STAINLE, 2021, p. 26). Isso pode ser verificado na Tabela 2: o primeiro livro foi publicado em 1974, o segundo e terceiro em 1975, o quarto em 1976 e, por fim, o quinto e o sexto livros somente em 1979, quando a editora já havia mudado para seu segundo endereço. Além de prejuízo econômico, a espera teria desencorajado o interesse dos leitores, que podem ter migrado para a “versão original antes da conclusão da publicação dos livros da Artenova” (BETTEGA, 2008).

Falando em outras traduções, deve-se ressaltar que publicar *O senhor dos anéis* em seis volumes separados, com parte dos subtítulos inventados pela editora estrangeira, não tem paralelos nas edições da obra de Tolkien ao redor do mundo. É válido cogitar, inclusive, que um autor tão minuciosamente envolvido nas etapas de publicação de suas obras (principalmente após notar desvios nos títulos, traduções e capas de edições mundo afora, como a sueca, holandesa ou mesmo a norte-americana) ou a própria Tolkien Estate,¹³ entidade legal que administra a propriedade intelectual de Tolkien, provavelmente não teria consentido à primeira vista com tal projeto sem ao menos se manifestar em negociações que, a essa altura, talvez já fossem conhecidas dos estudiosos da obra de Tolkien (os *tolkienistas*) brasileiros. Sendo assim, os registros desse processo permaneceram inacessíveis até então ou o projeto da editora Artenova pode conter traços de uma tradução não autorizada (FERREIRA, 2018, p. 13), o

¹³ Levá-la em conta nessa conjectura é importante porque Tolkien faleceu em 1973 e a primeira edição da Artenova foi publicada em 1974, período em que o patrimônio literário do pai já estava sob responsabilidade de seu filho, Christopher Tolkien, por meio da Tolkien Estate e seus representantes legais (SCULL, Christina e HAMMOND, Wayne G. **The J. R. R. Tolkien Companion and Guide. Reader's Guide (vol. II)**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2006, p. 7)

que não seria inédito na história de publicação de *O senhor dos anéis* mundo afora.¹⁴

Tabela 2 – Dados de identificação dos volumes de *O senhor dos anéis* da editora Artenova

Livro	Ano	Tradução	Revisão	Capa
Primeiro	1974	Antônio Ferreira da Rocha	Salvador Pittaro	Salvio Negreiros - Studio Artenova
Segundo	1975	Antônio Ferreira da Rocha	Salvador Pittaro	Salvio Negreiros - Studio Artenova
Terceiro	1975	Luiz Alberto Monjardim	Aparício Fernandes	Salvio Negreiros e Studio Artenova
Quarto	1976	Luiz Alberto Monjardim	J. C. Paulino	Salvio Negreiros e Studio Artenova
Quinto	1979	Luiz Alberto Monjardim	Jorge Uranga e Paulo Roberto Uranga	Studio Artenova

¹⁴ Em 1965, Tolkien e sua editora norte-americana (a Houghton-Mifflin, que havia publicado *O senhor dos anéis* nos EUA quase simultaneamente ao Reino Unido) se depararam com a iminência de uma edição não autorizada da obra anunciada pela Ace Books em formato brochura. O episódio levou Tolkien a revisar o texto para o lançamento de uma nova edição oficial em brochura, em parceria com a Ballantine Books e sob licença da Houghton-Mifflin, além de uma longa disputa com a Ace Books pelos direitos autorais e *royalties* dos livros (CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien: uma biografia**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018, p. 309–313).

Sexto	197 9	Luiz Alberto Monjardim	Jorge Uranga e Paulo Roberto Uranga	Studio Artenova
-------	----------	---------------------------	---	-----------------

Fonte: TOLKIEN, 1974, 1975a, 1975b, 1976, 1979a, 1979b.

Elementos paratextuais

As informações catalográficas dos livros da Artenova apresentam o copyright da edição “original em inglês” de *The Lord of the Rings* de 1965, isto é, uma reedição que incorporou revisões de Tolkien para o lançamento da versão em brochura nos EUA pela Ballantine Books (ver nota 7). E isso é tudo que as edições oferecem para identificá-las. Não há ficha catalográfica (padrão internacional desde 1976, mas cuja adoção no Brasil só se tornou obrigatória com a lei 10.753 de 2003, conforme a Câmara Brasileira do Livro) ou ISBN (ainda segundo a CBL, somente em 1978 foi implantada a primeira agência responsável pela padronização), apenas as datas registradas das edições brasileiras, os créditos de tradução, revisão e capa e o logo da editora ao lado de informações de contato expiradas e uma listagem de suas divisões: departamentos jornalístico, editorial, um “studio” de arte e (a partir de 1975) um departamento gráfico.

Por falar na divisão gráfica da editora, as folhas de rosto de todos os livros trazem a declaração “Composto e impresso no Brasil – Printed in Brazil”, porém, o colofão detalha muito melhor o processo

de impressão. Analisando uma única coleção, ao todo foram encontradas quatro impressoras diferentes: Sedegra-Rio, Golden Star Publicadora Ltda, Gráfica Editora Ltda e as oficinas da própria Artenova (composto em equipamento eletrônico de fotocomposição e impresso em *offset*, outra marca da economia do livro em ação, segundo HALLEWELL, 2017, p. 652). Por sua vez, ao inspecionar diferentes exemplares do mesmo livro também apareceram impressoras distintas, como no caso do primeiro da série, *A Terra Mágica*, em que a Sedegra, Gráfica e a própria Artenova apareceram creditadas.

De forma análoga, há pouca informação disponível online¹⁵ sobre os tradutores e revisores. Sobre Antônio Ferreira da Rocha, tradutor dos dois primeiros livros, seu nome aparece somente em resultados relacionados aos livros de *O senhor dos anéis* da Artenova, repetindo o expediente listado nas folhas de rosto e nada mais. Já o encarregado pela tradução do terceiro livro em diante, Luiz Alberto Monjardim (pela Tabela 2, nota-se que os livros *O Povo do Anel* e *As Duas Torres* saíram em 1975, mas por diferentes tradutores, o que sugere traduções paralelas ou com pouca diferença de tempo entre

¹⁵ Priorizando a pesquisa em buscadores (como o Google Acadêmico), plataformas de currículos (tais como o Lattes) e redes sociais (a exemplo do Academia) de teor acadêmico.

elas) esteve em atividade, pelo menos, até 2018, quando assinou a tradução de *Pensar os Arquivos: uma antologia*, publicada pela FGV no Rio de Janeiro em 2018.

O primeiro revisor creditado, Salvador Pittaro, é colaborador frequente da Artenova com revisões de textos, indicando sua forte presença na editora ao longo dos anos 70. Não foi possível precisar se Aparício Fernandes, revisor do terceiro livro, além de outros serviços prestados para a Artenova, também foi o poeta potiguar incluído na Enciclopédia de Literatura Brasileira do MEC, em 1990. J.C. Paulino, responsável pela revisão do quarto livro, muito por conta do nome abreviado, não teve outras referências encontradas online, ao contrário de Jorge e Paulo Roberto Uranga, revisores dos últimos livros e que trabalharam com a Artenova em mais de uma ocasião na década de 70 (destacando coedições com a Embrafilme em livros sobre cinema, incluindo animação).

Dessa forma, será necessário complementar a metodologia de pesquisa atual para aprofundar o entendimento sobre esses e outros agentes envolvidos na concepção das edições da Artenova. Devido aos limites deste artigo, a condução de entrevistas,¹⁶ por exemplo, ficará à

¹⁶ O único estudo acadêmico que analisou uma publicação da Artenova e admitiu a escassez de informações a respeito dela (SILVA, Bárbara Zocal da. **As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções**. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado

espera da continuação desse estudo. O mesmo se pode dizer da análise de outros elementos paratextuais dos livros, extremamente interessantes, mas que serão objetos de investigações futuras, tais como as capas, os textos de apresentação de *O senhor dos anéis* assinados por Álvaro Pacheco, trechos de resenhas estrangeiras (como a de C.S. Lewis) impressos na contracapa e os anúncios de outros livros da série e as vendas por reembolso postal.

Considerações finais

Humphrey Carpenter, biógrafo oficial de Tolkien, escreveu que a questão acerca dos direitos autorais sobre livros nos EUA gozava de um estado confuso em 1965 (CARPENTER, 2018, p. 309). Após analisar uma seleção de elementos paratextuais dos livros de *O senhor dos anéis* publicados pela editora Artenova entre 1974 e 1979, como subtítulos e informações catalográficas, pode-se concluir algo semelhante. De fato, em diversos fóruns e páginas da internet (inclusive no exterior, como em ELROND'S LIBRARY, [sem data]) se encontram referências informais às edições da Artenova como

em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015) também forneceu o endereço de e-mail de Álvaro Pacheco Júnior, filho do fundador da editora, por meio do qual a autora afirma ter conduzido uma entrevista em dezembro de 2014.

“piratas” ou “não autorizadas”, alegações que se relacionam a vários aspectos da coleção, mas que ainda não puderam ser confirmadas.

O que se pode reconhecer, retomando o esquema básico de Robert Darnton, é o circuito de comunicação no qual *O senhor dos anéis* se inseriu no Brasil ao longo da década de 70. Pensando em três questões propostas pelo historiador (DARNTON, 2008, p. 156) e visando uma abordagem mais abrangente para essa história do livro e da edição, vale a pena esboçar uma resposta para o caso da obra de Tolkien: como esses livros passaram a existir, como eles chegaram aos leitores e o que os leitores fizeram deles? A primeira resposta deve salientar que até o momento nenhum contato formal (contratos, negociações e afins) entre a Artenova e qualquer indivíduo ou instituição responsável pelos direitos sobre *O senhor dos anéis* transparece na documentação.

Sendo assim, no início do circuito percorrido pelos livros da série só é possível vislumbrar aspectos de sua produção, como o envolvimento de Álvaro Pacheco na confecção das edições e sua indicação de copyright, mas não reconstruí-lo com solidez, permitindo que as alegações de pirataria encontradas na internet ganhem respaldo. Por sua vez, chama atenção a proximidade das edições da Artenova com as da norte-americana Ballantine Books, desde referências visuais até o ano de 1965, data dos direitos registrados pela Artenova e ano de

lançamento de *O senhor dos anéis* pela Ballantine, levantando a questão sobre a possibilidade de mais paralelos entre as edições.

Já quanto à segunda questão de Darnton, sobre os meios de transmissão e circulação da obra no Brasil, pode-se perceber que *O senhor dos anéis* chegou até as mãos de leitores brasileiros graças ao longo esforço da Artenova em tempos que começaram otimistas para o setor editorial, mas acabaram em crise para a indústria nacional, empregando dois tradutores, uma equipe itinerante de revisores e os serviços de pelo menos quatro gráficas diferentes. O resultado, como Roger Chartier ajuda a compreender, é um ajuste da obra às suas condições e suportes físicos, dentro de uma conjuntura econômica: mais baratos na fabricação, lançados ao longo de cinco anos e até, quem sabe, (como observaram ESPÍRITO SANTO, 2010, p. 8 e NOGUEIRA FILHO, 2013, p. 67 para *A Terra Mágica*) omitindo partes do material original. Por outro lado, a hipótese de que a obra de Tolkien, assim como outros *best-sellers* publicados pela Artenova, tenha servido como um investimento de retorno mais assegurado, em função de seu sucesso nos EUA (CARPENTER, 2018, p. 312–313; RACY, 2012, p. 56), também é interessante para entender sua janela de lançamento, com vistas a balancear as contas e outros projetos da editora.

Mesmo assim, foi graças ao trabalho em conjunto de tradutores, revisores e outros agentes envolvidos no circuito de comunicação da obra que um ponto de referência na história de Tolkien no Brasil pode ser traçado: a partir de 1974, o público lusófono começou a se familiarizar com *O senhor dos anéis* (ROSSI; STAINLE, 2021, p. 26; INDRUSIAK, 2012, p. 9). Em tese, a obra deveria ter se estabelecido, pelo menos entre o público leitor no Brasil, a partir dessa introdução, mas não foi o que aconteceu. Junto das críticas às “traduções lamentáveis” (KYRMSE, 2003, p. 124), a justificativa pode levar em conta que a série nasceu em um contexto socioeconômico que interferiu no seu processo de publicação, o difícil posicionamento dessa literatura no mercado nacional (INDRUSIAK, 2012, p. 9–10), fora “o cenário teórico-crítico bem como os preconceitos da academia brasileira em voga na época” (ROSSI; STAINLE, 2021, p. 26) que mantiveram a obra de Tolkien dormente até 1994. Essas e outras direções configuram, portanto, pontos de partida para esboçar respostas à terceira questão de Darnton.

Não se pode esquecer que esse artigo buscou traçar um quadro geral e inicial sobre a publicação de *O senhor dos anéis* pela Artenova. De fato, alguns dos personagens envolvidos no circuito de produção e transmissão do livro foram caracterizados muito brevemente, sem falar naqueles que permaneceram ocultos da bibliografia. Contudo,

esses agentes e seu campo de relações deverão ser melhor compreendidos em etapas futuras da pesquisa, à luz de outras reflexões e novas contribuições teórico-metodológicas, bibliográficas e documentais. Por ora, basta um entendimento preliminar sobre a presença de *O senhor dos anéis* no Brasil nos anos 70, descortinando o melhor possível um retrato que permanece inacabado.

Referências

BETTEGA, Fábio. O Senhor dos Anéis, edição Artenova. **Valinor**, 18 set. 2008. Disponível em: <https://www.valinor.com.br/8204>. Acesso em: 28 dez. 2020.

BEZERRA, Roger. Álvaro dos Santos Pacheco. **Academia Piauiense de Letras**, 21 mar. 2018. Disponível em: <https://www.academiapiaiensedeletras.org.br/alvaro-dos-santos-pacheco/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien: uma biografia**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. Teorias e práticas de interpretação: o caso das traduções de *O Senhor dos Anéis* em língua portuguesa. **Anais do XII Congresso da Assel-Rio: “Linguagens: modos de dizer, modos de fazer”**, 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.valinor.com.br/8206>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

CARVALHO, Larissa Camacho. **Jovens leitores d’O Senhor dos Anéis: produções culturais, saberes e sociabilidades**. 2007. 185 f.

Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CASAGRANDE, Cristina. J.R.R. Tolkien: quando a qualidade supera a quantidade. **Tolkienista**, 27 nov. 2020. Disponível em: <https://tolkienista.com/2020/11/27/j-r-r-tolkien-quando-a-qualidade-supera-a-quantidade/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CASTRO, Alisson de. Biografia de Álvaro Pacheco. **Jornal de Poesia**, Ceará, 5 ago. 1998. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/apacheco01b.html>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995. p. 99–115.

DARNTON, Robert. O que é a história dos livros? **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro” revisitado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155–169, jan.–jun. 2008.

ESPÍRITO SANTO, Janandréa do. O Senhor dos Anéis no Brasil: Uma análise a partir dos Estudos Descritivos da Tradução. **In-Traduções**. Santa Catarina, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <https://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1678>. Acesso em: 26 jun. 2022.

ESTEVEES, Lenita Maria Rimoli. “The lord in the ring”, ou “e eu, menos a conheceria, mais a amara?”. In: PIETROLUONGO, Márcia Atálla (org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 101–111.

FERREIRA, Thiago Destro Rosa. **Mitologia na contemporaneidade: o legendarium de J.R.R. Tolkien**. 2013. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SCULL, Christina e HAMMOND, Wayne G. **The J. R. R. Tolkien Companion and Guide. Chronology (vol. I), Reader’s Guide (vol. II)**. Londres: HarperCollinsPublishers, 2006.

INDRUSIAK, Elaine Barros. Viagem ao centro do polissistema: o papel das adaptações cinematográficas na dinâmica de sistemas literários e culturais. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33471>. Acesso em: 25 jun. 2022.

KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LÓPEZ, Rosa Silvia. **O Senhor dos Anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra**. São Paulo: Devir, 2004.

NOGUEIRA FILHO, Carlos Alberto. **Dimensões do fantástico e aventuras da tradução em The Lord of the Rings, de J.R.R.**

Tolkien. 2013. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.

PAIXÃO, Fernando; MIRA, Maria Celeste. **Momentos do livro no Brasil.** Ática: São Paulo, 1996.

POLACHINI, Lúcia Lima. **O Senhor dos Anéis: estrutura e significado.** 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1984.

RACY, Gustavo. **‘Lá e de volta outra vez: J.R.R. Tolkien. Campo literário e editorial.** 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência: Censura a Livros na Ditadura Militar.** São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2019.

ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. Os estudos de Tolkien no Brasil: uma introdução. In: ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano (org.). **Folhas da Árvore: a ficção de Tolkien.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. *E-book.* Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Folhas_daArvore.pdf. Acesso em: 17 jun. 2022.

SENADO FEDERAL. Álvaro Pacheco. **Secretaria-Geral da Mesa, Coordenação de Arquivo e Coordenação de Biblioteca.** [20--]. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1398>. Acesso em: 16 jun. 2022.

SHIPPEY, Tom. **J.R.R. Tolkien: author of the century**. London: HarperCollins, 2001.

SILVA, Bárbara Zocal da. **As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções**. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ELROND'S LIBRARY – TRANSLATIONS OF TOLKIEN ALL OVER THE WORLD. Portuguese (Brazilian). **Tolkienguide**, sem data. Disponível em: https://www.tolkienguide.com/archive/ElrondsLibrary/T_Portuguese_B.html. Acesso em: 19 jun. 2022.

SZPACENKOPF, Marta. Obra de J. R. R. Tolkien bate 1 milhão de exemplares vendidos. **O Globo**, 03 mar. 2022. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/obra-de-jrr-tolkien-bate-1-milhao-de-exemplares-vendidos.html>. Acesso em: 19 nov. 2023.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis: Livro primeiro – A Terra Mágica**. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis: Livro segundo – O Povo do Anel**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975a.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis: Livro terceiro – As Duas Torres**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975b.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis: Livro quarto – A Volta do Anel**. Rio de Janeiro, Artenova, 1976.

TOLKIEN, J.R.R. O senhor dos anéis: Livro quinto – O Cerco de Gondor. Rio de Janeiro, Artenova, 1979a.

TOLKIEN, J.R.R. O senhor dos anéis: Livro sexto – O Retorno do Rei. Rio de Janeiro, Artenova, 1979b.