

e-ISSN: 2238-3824

Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais

# caligrama

revista de estudos românicos

V. 28, n. 2  
Maio / Agosto 2023

# CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

**V. 28 – N. 2**  
**Maio – Ago. 2023**

**Organizador:**  
Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA)

e-ISSN 2238-3824

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 28	n. 2	260 p.	Maio – Ago. 2023
-----------	----------------	-------	------	--------	------------------

## COMISSÃO EDITORIAL

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

## CONSELHO EDITORIAL

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

**Secretaria:** Seção de Periódicos (periodicosfaleufmg@gmail.com)

**Projeto de capa:** Philippe Enrico

**Diagramação:** Gabriela Mendes Lira, Luísa Rocha, Stéphanie Paes

**Revisão:** Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Luísa Rocha, Raquel Faria, Stéphanie Paes

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

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

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

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

ISSN: 0103-2178

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

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil  
Seção de Periódicos | Sala 2017 - Fone: (31) 3409-6009  
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

# SUMÁRIO

## DOSSIÊ: O LÉXICO NO ESPECTRO DA FILOLOGIA ROMÂNICA

### **A propósito do reconhecimento das unidades lexicais no português**

*About the recognition of lexical units in Portuguese*

Leonor Scliar-Cabral ..... 7

### **O repertório antroponímico da lista de desaparecidos de Petrópolis – RJ: um estudo de caso**

*The anthroponymic repertoire of the list of disappeared people of Petrópolis – RJ: a case study*

Márcia Sipavicius Seide

Melissa Moreira de Lima ..... 24

### **A latinidade do léxico romeno pela lista de Swadesh**

*The latinity of the Romanian lexicon by means of Swadesh's list*

Rogério Augusto Monteiro Cardoso ..... 42

## LINGUÍSTICA

### **Análise semântico-discursiva de demonstrativos em romances escritos nos séculos XIX, XX e XXI na região norte (Amazonas) do Brasil**

*Discursive-semantic Analysis of Demonstratives in Novels Written in the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries in the Northern Region (Amazon) of Brazil*

Gislane Aparecida Martins Siqueira ..... 73

### **Letramentos acadêmicos e científicos: usos e impactos gerados pelas tecnologias digitais**

*Academic and Scientific Literacies: Uses and Impacts Brought About by Digital Technologies*

Marília de Carvalho Caetano Oliveira

Maria Luísa Moura Gomes ..... 100

## LITERATURA

### **La Formación De La Poética De Jorge Luis Borges**

*The Formation of Jorge Luis Borges' Poetics*

Marlova Gonsales Aseff . . . . . 122

### **O gênero policial como jogo metaficcional em “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges**

*Crime Fiction as a Metafictional Game in “El jardín de senderos que se bifurcan” by Jorge Luis Borges*

Raquel Alves Mota . . . . . 139

### **A construção do espaço romanesco em *Sous la hache*, de Élémir Bourges: uma leitura à luz do cronotopo bakhtiniano**

*The Construction of the Novelistic Space in Élémir Bourges's Sous la hache: A Reading in The Light of The Bakhtinian Chronotope*

Rosária Cristina Costa Ribeiro . . . . . 156

### **L'année 1993 de Saramago ou « la fin de l'Homme »**

*The year of 1993 by José Saramago or « the end of Man »*

Márcia Seabra Neves . . . . . 175

### **Autoria feminina: vozes dissonantes no território selvagem**

*Autoría femenina: voces disonantes en el territorio salvaje*

Dileane Fagundes de Oliveira

Anselmo Peres Alós . . . . . 191

### **Le Cygne de Charles Baudelaire: a emergência da alegoria entre-mundos a partir da *flânerie***

*Le Cygne by Charles Baudelaire: The Emergence of the Between-Worlds Allegory from the flânerie*

Andressa Cristina de Oliveira

Thaís de Carvalho Eduardo . . . . . 211

### **O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris *Belle Époque***

*The rastaquera, a hindered vision of the Brazilian in Belle Époque Paris*

Luciana Persice Nogueira-Pretti . . . . . 236

**DOSSIÊ: O LÉXICO NO  
ESPECTRO DA  
FILOGIA ROMÂNICA**



## A propósito do reconhecimento das unidades lexicais no português

### *About the recognition of lexical units in Portuguese*

Leonor Scliar-Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil  
leonorsc20@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3163-5482>

**Resumo:** Examinarei as complexas questões envolvidas no reconhecimento das unidades lexicais na cadeia da fala, no português, o que exige delimitá-las e, portanto, resolver os seguintes problemas: as distorções, as pausas e as hesitações; as variantes sociolinguísticas; as variantes fonéticas contextuais; a opacidade na delimitação dos itens, em especial, dos clíticos ou vocábulos átonos em decorrência das junturas ou sândi externo fechado e os itens lexicais novos. A metodologia é bibliográfica, pois discutirei as propostas dos mais renomados autores que se ocuparam do tema para concluir que a ausência de isomorfia entre o vocábulo fonológico e o morfossintático, no que respeita ao fatiamento das unidades a serem processadas, desafia a explicação de como o receptor resolve tal conflito, considerando que, para as reconhecer, ele necessitará parear o *intake* (a informação que ele extraiu da cadeia da fala) com o respectivo item lexical fonológico em seu dicionário mental.

**Palavras-chave:** reconhecimento; unidades lexicais; cadeia da fala; delimitação; português.

**Abstract:** I will examine the complex issues in recognizing lexical units in Portuguese speech chain, which requires delimiting them and thus resolving the following problems: distortions, pauses and hesitations; sociolinguistic variants; contextual phonetic variants; delimiting items opacity, especially clitic or unstressed items as a result of closed external junctures or sandi, and new lexical items. The methodology is bibliographic, as I will discuss the most renowned authors' proposals, who have dealt with the topic

in order to conclude that the absence of isomorphy between the phonological and the morphosyntactic items, regarding the slicing of the units to be processed, challenges the explanation of how the receiver solves such conflict, considering that, in order to recognize them, he will need to match the intake (the information he extracted from the speech chain) with the respective phonological lexical item in his mental dictionary.

**Keywords:** recognition; lexical units; speech chain; delimitation; Portuguese.

## 1 Introdução

O reconhecimento das unidades lexicais na cadeia da fala coloca questões muito complexas que serão examinadas no artigo. Entre tais questões, tratarei da relativa ao fatiamento, com destaque nas ideias que Frauenfelder (2002) desenvolveu, como o mapeamento de um em muitos, ou seja, a ambiguidade.

Para delimitar as unidades lexicais da cadeia da fala, o ouvinte deverá se defrontar, no mínimo, com os seguintes problemas:

- a) as distorções, as pausas e as hesitações que caracterizam a fala espontânea;
- b) as variantes sociolinguísticas, determinadas por fatores geográficos, sociais, culturais, etários, de gênero e, mesmo, idiossincráticos;
- c) as variantes fonéticas contextuais, determinadas pelo fenômeno da coarticulação;
- d) a opacidade na delimitação dos itens, em especial, dos clíticos ou vocábulos átonos em decorrência das mudanças fonéticas, nas junturas ou sândi externo fechado;
- e) os itens lexicais novos, não estocados no léxico mental fonológico.

## 2 As distorções, as pausas e as hesitações que caracterizam a fala espontânea

Os trabalhos pioneiros de Trager (1958), de Trager e Bloch (1941), Goldman-Eisler (2016, 2018), Pittenger, Hockett e Danehy. (1960) e de McQuown (1971) demonstraram empiricamente que a fala espontânea se desenvolve com distorções, pausas e hesitações.

Seja porque tenhamos dificuldades para planejar a informação nova, ou para encontrar a palavra adequada para revestir a ideia; seja para escolher o registro ou estilo apropriado à situação comunicativa, ou porque foram feitos cálculos errôneos para comandar os sinergismos dos gestos vocais, o fato é que a fala espontânea apresenta distorções e rupturas que não coincidem com uma sinalização que facilite sempre ao ouvinte o fatiamento da cadeia da fala em sintagmas maiores, gradualmente menores, até chegar às unidades lexicais. Ocorrem, mesmo, rupturas em nível inframorfêmico e até intrassilábico, conforme demonstrarei.

Em um experimento realizado com alunos do 8º ano do Ensino Fundamental, cujo objetivo era verificar as discrepâncias entre pausas, bem como hesitações em narrativa oral e a pontuação que assinala a sintaxe em narrativas escritas, sobre o mesmo tópico, foram encontradas pausas e hesitações em todos os níveis já mencionados (Scliar-Cabral; Rodrigues, 1994), mas, neste trabalho, exemplificarei apenas as que prejudicaram o receptor no reconhecimento da unidade lexical, conforme os exemplos:

- a) [´ew ´fuj pĩ], em que a criança hesitou na primeira sílaba, ao invés de enunciar toda a palavra [pĩ´tar] (a oração completa seria “eu fui pintar”). Parte da oração, isto é, o predicado, foi corrigida em seguida, mas precedida de uma pausa de 222 ms.: [´fuj pĩ´tar], “fui pintar”.
- b) [´dejli´f], “daí ele f...”. Voltarei a este exemplo, ao discutir os processos de juntura ou sândi externo fechados. No momento, estou tratando das hesitações que dificultam ao receptor recuperar a unidade lexical: no caso, o sujeito estava tentando dizer [´fes], “fez”, mas ocorreu uma falsa partida com a duração de 197 ms. e ele se deteve na consoante inicial da sílaba, a fricativa surda [f].

Os fenômenos das distorções, pausas e hesitações indicam que, numa fase pré-lexical de reconhecimento, o receptor restaure a informação recebida, com inferências através do cruzamento dos dados contextuais extraídos dos enunciados (*intake*) com aqueles provindos de suas memórias permanentes (processos *topdown*).

### 3 Variantes sociolinguísticas

Apesar de as variantes sociolinguísticas de um mesmo fonema poderem ser muito discrepantes, isto não se constitui em fator que impeça o reconhecimento de uma unidade lexical, pois o sistema fonológico é o mesmo. Por exemplo, ao emitirem o terceiro segmento da palavra /'kuRta/, “curta”, os falantes poderão produzir as seguintes variantes [r, x, R, ʀ, ʁ, h, ʎ], conforme sua variedade sociolinguística.

Se examinarmos as duas primeiras variantes possíveis [r, x], verificaremos que elas não partilham nenhum traço fonético, com exceção do traço [+cons]. Com efeito, a primeira é uma consoante líquida apicoalveolar vibrante, enquanto a segunda é uma consoante fricativa velar surda, mas o ouvinte recuperará a palavra /'kuRta/, “curta”, conforme registrou (*intake*) de sua variedade sociolinguística, durante a aquisição da linguagem, em seu léxico mental fonológico.

O principal argumento em favor desta hipótese é o de que não é possível, nem necessário que nossa memória lexical registre todas as variantes sociolinguísticas dos fonemas de uma mesma palavra no léxico mental fonológico. Resta demonstrar empiricamente em qual estágio do processamento ocorre a conversão do *intake* do que foi ouvido para emparelhar com o registro no léxico mental fonológico.

Dispomos de muitas evidências empíricas de que tal conversão ocorra num estágio muito inicial das operações. Para tal, utilizam-se como estímulos experimentais pseudopalavras, ou logatomas (itens inventados construídos com fonemas e suas combinatórias compatíveis com os existentes no português), cujo alvo são as explicações dos tratamentos inferenciais que têm lugar sem acesso lexical, como, por exemplo, os testes de apagamento da vogal inicial (também uma sílaba) ou da consoante (Scliar-Cabral; Morais; Nepomuceno, 1991).

Comentarei os dados obtidos por Nepomuceno (1990), pertinentes para a argumentação, em sua pesquisa de doutorado, da qual fui orientadora. Ela aplicou vários testes em uma população de 91 sujeitos,

distribuídos em três grupos: iletrados, 21 sujeitos, G1; semiletrados, 45 sujeitos, G2 e letrados, 24 sujeitos, G3. Uma das hipóteses levantadas foi a do efeito do conhecimento do sistema alfabético sobre a capacidade metafonológica de segmentação da sílaba, mais precisamente, a de que somente os sujeitos com conhecimento do sistema alfabético (G3, letrados) seriam capazes de apagar a consoante inicial de uma sílaba. Para tal, os pesquisadores conceberam um instrumento que consistia de duas listas de vinte pseudopalavras, a primeira do tipo VCV, como no exemplo ‘afu’ e a segunda do tipo CVC, como no exemplo ‘fur’. O tipo VCV era aplicado primeiro para evidenciar que os iletrados e semiletrados não conseguiriam apagar o primeiro segmento do tipo CVC não porque não tivessem compreendido o comando, já que conseguiam fazê-lo, sem nenhuma dificuldade, no tipo VCV (como se observa, nesse, o primeiro segmento é uma sílaba, constituída de somente uma vogal).

Grande parte das respostas, após a aplicação do instrumento, surpreendeu os pesquisadores, pois não estava prevista nas hipóteses: os iletrados e semiletrados, ao invés de eliminarem o segmento inicial dos estímulos, acomodavam a pseudopalavra ouvida a um significante aproximado de uma palavra de seu léxico mental fonológico, por exemplo, para o estímulo ‘fur’, respondiam “furo”. Assim, o G1 forneceu 21% de respostas com acesso lexical e o G2, 12% no teste de apagamento do segmento inicial em VCV e, no teste de apagamento do segmento inicial em CVC, o G1 forneceu 31% de respostas com acesso lexical e o G2, 17%. Isto ocorreu porque os iletrados e semiletrados não conseguiam controlar a compulsão natural de, ao ouvir um estímulo linguístico, acessar em seu léxico mental fonológico uma palavra conhecida, portanto, com significado, aproximada.

As respostas obedeceram às variantes sociolinguísticas do sujeito e são evidentes no teste de apagamento da consoante inicial, cujo estímulo era CVC, portanto, terminando por consoante, a qual apresenta sempre muitas variantes determinadas sociolinguisticamente, conforme o estímulo 9 /‘fuR/, “fur” apresenta: [r, x, R, ʀ, ʁ, h, ʏ].

Conforme asseverei no início da parte 2, tais variantes fonéticas sociolinguísticas não se constituem em fator que impeça o reconhecimento de uma unidade lexical, para delimitar as unidades lexicais da cadeia da fala, pois o sistema fonológico é o mesmo. Tal dificuldade ocorre quando as variantes forem lexicais, como são exemplos: tangerina, bergamota ou vergamota (sul do Brasil), mexerica

(região sudeste) e mimosa (Curitiba); mandioca, macaxeira, aipim, maniva, castelinha, uaipe, maniveira e pão-de-pobre. Passarei ao terceiro problema, o das variantes fonéticas contextuais, determinadas pelo fenômeno da coarticulação.

#### 4 Variação fonética contextual

O problema da variação fonética contextual, como resultado da coarticulação, demonstrado claramente através da cinefluorografia e da eletropalatografia (Garman, 1990, p. 10-15), desafia a construção de uma teoria explicativa de como segmentamos a cadeia da fala, porque há muitas relações de interdependência entre as representações mentais de nossos movimentos articulatórios e do modo como analisamos o sinal acústico: os comandos para produção dos sons são silábicos e não para a realização de cada fonema isoladamente.

Portanto, os ciclos articulatórios para cada um dos músculos, todos necessários para a realização dos fonemas que constituem uma sílaba, não são isócronos, nem em aparência, independentes uns dos outros: alguns ciclos do segmento precedente antecipam, mesmo, os ciclos do segmento seguinte.

Entre as teorias que tentam resolver tal problema, destaca-se a teoria dos *templates* espectrais de Blumstein e Stevens (1981) e a de Studdert-Kennedy (1981) que propõe a inexistência de uma fase intermediária para a identificação do fonema. A existência de invariantes físicas no sinal acústico, como propõem Blumstein e Stevens é inconsistente com as distorções e as variantes sociolinguísticas na cadeia da fala e ambas as teorias não dão conta da coarticulação, que transtorna as noções tradicionais das representações mentais das unidades da fala e o seu tratamento.

As unidades maiores que a sílaba, bem como a própria sílaba, incluindo um só segmento, foram explicadas, há bastante tempo pelo Círculo Linguístico de Praga e pelos firthianos, a partir dos fenômenos prosódicos, bem como das descrições dos alofones foneticamente condicionados. Cita-se, como exemplo, a retroflexização (modificação distante) no sânscrito, formalizada por Allen (1951) e a harmonia vocálica e, mais recentemente, as teorias que desenvolvem as noções dos padrões rítmicos para sustentação das realizações, mas tudo isto não invalida o desafio para a construção de uma teoria explicativa de como segmentamos

a cadeia da fala. Passarei ao quarto desafio à delimitação dos itens na cadeia da fala.

## **5 A opacidade na delimitação dos itens lexicais: junturas externas ou sândi fechados**

Discutirei, a seguir, desafios sobremodo complexos para o reconhecimento das unidades lexicais: as junturas externas ou sândi fechados, a identificação dos vocábulos átonos (clíticos), a ausência de isomorfia entre o vocábulo fonológico e o morfossintático e o formato das unidades lexicais no dicionário mental fonológico.

Daniel Jones (1931) considerou os limites dos itens lexicais como assinalados pelas saliências prosódicas, isto é, a maior duração, a maior intensidade ou a frequência mais alta, denominadas pelo Círculo Linguístico de Praga como função culminativa: Troubetzkoy (1939) denominou como sinais delimitativos aфонemáticos as saliências prosódicas obrigatórias, seja no início, ou no final das unidades lexicais. Ele também assinalou que, na frase, há uma redistribuição das proeminências de todas as unidades lexicais em favor de uma sílaba mais saliente que as demais, numa só unidade.

Troubetzkoy também acrescentou às saliências prosódicas os sinais fonemáticos simples ou complexos (que realizam os fonemas), fornecidos pela cadeia da fala para delimitar as unidades lexicais: trata-se da distribuição exclusiva de um fonema, ou de suas combinações, seja no início ou no final da unidade lexical. No português temos o exemplo do ditongo nasal /'êj/ que só aparece no final da unidade lexical, como em /po'rêj/, “porém” e, no alemão e inglês, a consoante velar aspirada /h/, que só aparece no início da unidade lexical, como em /hat/, “chapéu”, no inglês.

Tais sinais fonemáticos (que realizam os fonemas) podem ser positivos ou negativos: os exemplos que forneci foram de sinais positivos. No Português Brasileiro (PB), só existem cinco ou seis consoantes (conforme a teoria fonológica) que podem figurar em final de unidade lexical, a saber, |S|, |R|, |W|, /w/. /y/ (conforme a teoria, mais |N|), mas elas também podem figurar em final de sílaba interna da unidade lexical, de modo que deixam de figurar como sinais positivos de delimitação final de um item lexical. Porém, toda a vez que ocorrerem os sinais consonantais, que realizam os fonemas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/, /f/, /v/,

/s/, /z/, /ʃ/, /ʒ/, /R/, /m/, /n/, /l/, trata-se de início de sílaba, que poderá ser, também, da unidade lexical.

Somente as consoantes /r/, /ɲ/ e /ʎ/ (a última com uma exceção no pronome pessoal oblíquo de 3ª pessoa, “lhe” e as duas últimas com exceção de empréstimos linguísticos) são sinais fonemáticos (que realizam os fonemas) negativos: nunca ocorrem em início de unidade lexical.

Observe que as semivogais /w/, /j/ podem figurar em final de sílaba, nos ditongos decrescentes, ou no início de sílaba, nos ditongos crescentes, chamados de imperfeitos, pois estão em variação livre com as respectivas vogais homorgânicas /u/, /i/, quando o falante produz um hiato, ao invés do ditongo. Tais ambiguidades constatadas nesse passo reafirmam a proposta de Frauenfelder (2002) do mapeamento de um em muitos.

Mostrarei, contudo, a seguir, que só os sinais prosódicos não são suficientes para delimitar os itens lexicais, pois, na cadeia da fala, quando as unidades lexicais se unem umas às outras, podem ocorrer mudanças profundas, em virtude da ausência de isomorfia entre a unidade morfossintática e a fonológica, também assinalada por Camara Júnior (1964, p. 68-97; 1969, p. 54-9) e, em especial, em virtude das junturas ou sândi externos fechados, que detalharei a seguir.

Trager e Bloch (1941) introduziram o conceito de juntura externa fechada como as modificações resultantes do encontro entre o segmento final e o inicial dos enunciados. O conceito foi estendido às modificações decorrentes do contato entre segmentos nas unidades lexicais e mesmo às decorrentes do contato entre segmentos nos morfemas, no interior de uma unidade lexical (juntura interna fechada), fenômenos descobertos pelos hindus, com destaque para Pânini, sob a denominação de sândi, ao descreverem o sânscrito.

As junturas podem ser fechadas ou abertas: no primeiro caso ocorrem modificações tão consideráveis que as fronteiras entre as unidades desaparecem, enquanto no segundo, a delimitação permanece nítida. O fenômeno das *liasons*, no francês é um dos exemplos mais evidentes das junturas externas fechadas como em *Il était un bon élève* (ele era um bom aluno), em que a separação silábica passa a ser: *I.lé.tai.tun.bo.né.lè.ve*, portanto, as fronteiras entre dos itens lexicais foram eliminadas, provando que as pistas acústicas não são suficientes para a delimitação das unidades lexicais na cadeia da fala.

Examinemos alguns exemplos de juntura externa fechada no PB (as transcrições fonéticas se referem à minha própria variedade sociolinguística):

- a) contato entre consoante final e vogal inicial das unidades lexicais: [ˈmar] + [aˈazu] = [ˈmaraˈzu], cuja separação silábica passa a ser [ˈma.ra.ˈzu];
- b) assimilação da vogal átona final /a/ pela vogal átona inicial da unidade lexical seguinte: [ˈluva] + [uˈzada] = [ˈluvuˈzada], cuja separação silábica passa a ser [ˈlu.vu.ˈza.da];
- c) crase do segmento final com o segmento inicial idêntico: [ˈboka] + [aˈzeda] = [ˈbokaˈzeda], cuja separação silábica passa a ser [ˈbo.ka.ˈze.da]; ou [ˈmezas] + [sepaˈradas] = [ˈmezasepaˈradas], cuja separação silábica passa a ser [ˈme.za.se.pa.ˈra.das].

No exemplo [ˈdejlif], já mencionado, retirado de uma narrativa oral, encontramos com duas unidades lexicais [daˈi] + [ˈeli] (“daí” + “ele”) que, na produção oral do narrador, ao entrarem em contato, sofreram grandes modificações: o hiato final [aˈi] + a vogal tônica inicial [ˈe] transformaram-se no ditongo oral decrescente [ˈej] e as fronteiras que os delimitavam desapareceram totalmente.

As evidências até aqui explanadas demonstram que são necessárias outras informações para o fatiamento e reconhecimento das unidades lexicais na cadeia da fala. Uma hipótese é a de que existam processamentos paralelos e outros que são circulares: o processamento das informações prosódicas e sintáticas; o processamento das unidades fonológicas e das regras morfofonêmicas, quando hipóteses operacionais provisórias (é necessário ressaltar que elas não são conscientes) são continuamente testadas, com a ajuda dos conhecimentos linguísticos interiorizados até encontrar soluções compatíveis com os contextos. Esta hipótese é plausível, se considerarmos que na produção da cadeia da fala são feitos ajustes continuamente.

Na verdade, os cálculos probabilísticos eliminam a necessidade de levar em consideração todos os sinais acústicos, um a um, de modo exaustivo, em virtude de numerosos fatores como as redundâncias,

os condicionamentos contextuais e a frequência das ocorrências. As experiências sobre o ponto de unicidade (*uniqueness point*), para a identificação de uma unidade lexical (Marslen Wilson, 1984; Tyler; Wessels, 1983) e sobre as restaurações (Warren, 1970), fornecem fortes evidências a respeito.

A ausência de isomorfia entre o vocábulo fonológico e o morfossintático, no que diz respeito ao fatiamento das unidades a serem processadas, desafia a explicação de como o receptor resolve tal conflito, considerando que, para as reconhecer, ele necessitará parear o *intake* (a informação que ele extraiu da cadeia da fala) com o respectivo item lexical fonológico em seu dicionário mental.

A primeira tendência é considerar tais unidades como semelhantes às vulgarmente conhecidas com o nome “palavras”, delimitadas na escrita por espaços em branco no início e no final. É muito comum encontrar na literatura psicolinguística a menção aos paradigmas experimentais do “reconhecimento de palavras”, unidades sobre as quais os linguistas não estão de acordo. Conforme Dubois et al. (1973, p. 327), “na linguística estrutural, a noção de palavra é frequentemente evitada em razão de sua falta de rigor”. O alerta de Vendryès (Congrès International des Linguistes à Paris, 1949, p. LXI), na sessão de encerramento do VI Congresso Internacional de Linguistas em Paris, conduz à cautela, ao usarmos o termo “palavra” em nossas pesquisas:

Pudemos constatar no centro dos debates noções entendidas de modo diverso e onde se impõe a revisão. Tal é, por exemplo, a própria noção da palavra. A discussão que se concentrou nas relações entre a morfologia e a sintaxe fez-nos sentir a ambiguidade de termos usados tão comumente. Pareceu que a palavra representa espécies diferentes, conforme tenhamos em mira o léxico, a morfologia ou a sintaxe (Congrès International des Linguistes à Paris, 1949, p. LXI).

Se definirmos o vocábulo fonológico como aquele que contém a sílaba mais proeminente (trata-se de um critério relativo, pois cada língua apresenta um ou dois parâmetros para assinalá-la, como a duração, a intensidade ou a frequência) numa dada escala, ter-se-á obtido um contorno, marcado pela proeminência que deverá coincidir com cada vocábulo fonológico.

Tais padrões não solucionam, contudo, os problemas para o reconhecimento das unidades lexicais, em virtude das junturas externas fechadas, que já examinamos e dos clíticos ou vocábulos átonos (esses últimos, como o nome indica, por não possuírem uma sílaba mais proeminente).

Logo, as proeminências não são suficientes para fatiar as unidades morfossintáticas, que podemos definir, seja como um morfema gramatical livre (artigos, pronomes, preposições e conjunções), ou seja como uma unidade lexical cuja referência seja externa à gramática (substantivos, verbos, adjetivos e a maioria dos advérbios), apta a ocupar o nó de uma categoria sintática qualquer, isto é, uma classe sintática (Chomsky, 1965, p. 28).

A seguir, discutirei algumas hipóteses que tentaram resolver a discordância entre as unidades fonológicas e as morfossintáticas.

Propõe-se, no mínimo, dois tipos diferentes de léxico mental fonológico, um para os morfemas puramente gramaticais e outro para os lexemas propriamente ditos.

O paradigma dos morfemas puramente gramaticais é fechado ao registro de novas unidades, é constituído de um número muito pequeno de itens e os contextos de sua distribuição no uso (eixo sintagmático) são rigidamente determinados. Uma evidência insofismável do que acabei de referir é a que diz respeito à distribuição dos artigos no português. Tais características garantem a sua automatização no processo de aquisição da linguagem e, embora grande parte deles sejam clíticos (vocábulos átonos) e, por isto, sofram inúmeras distorções na cadeia da fala, o ouvinte pode facilmente restaurá-los e predizê-los. No português, constituem morfemas puramente gramaticais os artigos, os pronomes, as preposições, as conjunções e alguns advérbios (dêiticos de lugar e tempo).

Os lexemas propriamente ditos são ligados às referências externas à gramática de qualquer língua, abertos ao registro contínuo de novas entradas e são constituídos de centenas de milhares de unidades, portanto, para serem reconhecidos na cadeia da fala, após delimitados, devem ser pareados com a respectiva representação no léxico mental fonológico. No português os lexemas integram unidades que só podem ser substantivos, verbos, adjetivos e a maioria dos advérbios: jamais podem ser vocábulos átonos.

A existência de dois tipos diferentes de léxico mental fonológico, em arquivos separados, o puramente gramatical e o que arrola os radicais

dos verbos, substantivos, adjetivos e advérbios dêíticos foi comprovada pelo modelo de Fromkin (1973) e pelos experimentos da neurociência (Friederici, 2011).

A metodologia da pesquisa é bastante diversa: Fromkin baseou-se, principalmente, nos dados empíricos fornecidos pelos Fenômenos dos Deslizes da Língua (FDL), no original em inglês, *Slip of the Tongue Phenomena* (STP), (Brown; McNeill, 1966): são erros produzidos quando falamos que, tanto podem ser em nível do traço fonético, como no exemplo “poneca de bano”, ao invés de “boneca de pano”; quanto em nível do fonema, como em “bosa rela”, ao invés de “rosa bela”; quanto em nível silábico, como em “tisa de cajolos” ao invés de “casa de tijolos”; quanto em nível morfológico, como em “acidoso dolorente” ao invés de “acidente doloroso”; quanto em nível lexical como em “dolorente acidoso” ao invés de “acidente doloroso”; quanto em nível sintático como em “Ele dormiu por causa que estava com sono” ao invés de “Ele dormiu porque estava com sono”; quanto em nível semântico, como em “O médico prestou assistência técnica ao paciente”.

Encerrarei com o quinto desafio à delimitação dos itens lexicais na cadeia da fala.

## **6 Os itens lexicais novos que não estão registrados no léxico mental fonológico**

É notável como somos capazes de processar os itens lexicais novos não arquivados no dicionário mental fonológico, aos quais estamos continuamente expostos, diante dos avanços vertiginosos das experiências humanas, desde que o falante já os tenha adaptado, no caso dos empréstimos linguísticos, ao sistema fonológico e às respectivas regras fonotáticas do português brasileiro, como, por exemplo, em ‘uatizape’ para *whatsapp*. Se o falante não o tiver feito, o ouvinte deverá efetuar as restaurações, conforme examinei no artigo, sob pena de não reconhecer.

## **7 Considerações finais**

Nesse artigo, propus-me examinar as complexas questões envolvidas com o reconhecimento das unidades lexicais na cadeia da fala, como a da ambiguidade.

Para reconhecê-las, tais unidades lexicais deverão ser delimitadas na cadeia da fala, o que implica a resolução dos seguintes problemas: as distorções, as pausas e as hesitações; as variantes sociolinguísticas; as variantes fonéticas contextuais; a opacidade na delimitação dos itens lexicais, em especial, dos clíticos ou vocábulos átonos em decorrência das junturas ou sândi externo fechado e dos itens lexicais novos.

Explicou-se que, diante dos fenômenos das distorções, pausas e hesitações, o ouvinte restaura a informação recebida, efetuando inferências através do cruzamento dos dados contextuais extraídos dos enunciados (*intake*) com aqueles provindos de suas memórias permanentes (processos *topdown*).

Quanto às variantes sociolinguísticas de um mesmo fonema, isto não se constitui em fator que impeça o reconhecimento de uma unidade lexical, porque o ouvinte realiza a conversão à variante de sua variedade sociolinguística, ao “escutar” o item em sua fala interior. O que impede o ouvinte de chegar à significação básica do item lexical são as variantes sociolinguísticas lexicais, quando discreparem de sua variedade, como no exemplo: tangerina, bergamota ou vergamota (sul do Brasil), mexerica (região sudeste) e mimosa (Curitiba).

No que diz respeito à variação fonética contextual, como resultado da coarticulação, continua desafiando a construção de uma teoria explicativa de como segmentamos a cadeia da fala, porque há muitas relações de interdependência entre as representações mentais de nossos movimentos articulatórios e do modo como analisamos o sinal acústico: os comandos para produção dos sons são silábicos e não para a realização de cada fonema isoladamente.

Outro desafio ao reconhecimento das unidades lexicais foi ao qual dedicamos maior espaço no artigo: as junturas externas ou sândi fechados, a identificação dos vocábulos átonos (clíticos), a ausência de isomorfia entre o vocábulo fonológico e o morfossintático e o formato das unidades lexicais no dicionário mental fonológico.

Uma das maiores contribuições para a delimitação da unidade lexical foi assinalar as saliências prosódicas, isto é, a maior duração, a maior intensidade ou a frequência mais alta, denominadas pelo Círculo Linguístico de Praga como função culminativa: Troubetzkoy (1939) denominou como sinais delimitativos afonemáticos as saliências prosódicas obrigatórias, seja no início, ou no final das unidades lexicais. A esses, Troubetzkoy acresceu os sinais fonemáticos simples ou complexos

(que realizam os fonemas), os quais podem ser positivos ou negativos, como os exemplos, no português, respectivamente, do ditongo nasal /'ẽj/ que só aparece no final da unidade lexical, como em /po'rẽj/, “porém” e das consoantes /r/, /ɲ/ e /ʎ/ (a última com uma exceção no pronome pessoal oblíquo de 3ª pessoa, “lhe” e as duas últimas com exceção de empréstimos linguísticos): nunca ocorrem em início de unidade lexical.

Discorri sobre a ausência de isomorfia entre a unidade morfossintática e a fonológica, em virtude, principalmente das junturas ou sândi externos fechados, definidos como as modificações resultantes do encontro entre o segmento final e o inicial dos enunciados, entre o segmento final e o inicial nas unidades lexicais (juntura externa fechada) e mesmo às decorrentes do contato entre o segmento final e o inicial nos morfemas, no interior de uma unidade lexical (juntura interna fechada), fenômenos descobertos pelos hindus, com destaque para Pânini, sob a denominação de sândi, ao descreverem o sânscrito.

Conclui-se que a ausência de isomorfia entre o vocábulo fonológico e o morfossintático, no que respeita ao fatiamento das unidades a serem processadas, desafia a explicação de como o receptor resolve tal conflito, considerando que, para as reconhecer, ele necessitará parear o *intake* (a informação que ele extraiu da cadeia da fala) com o respectivo item lexical fonológico em seu dicionário mental. Examinei, então, algumas propostas de como está organizado o léxico mental fonológico para concluir pela existência de dois tipos diferentes de léxico mental fonológico, em arquivos separados, o puramente gramatical e o que arrola os radicais dos verbos, substantivos, adjetivos e advérbios dêiticos.

O último desafio tratado à delimitação dos itens lexicais na cadeia da fala foi o de como somos capazes de processar os novos, não arquivados no dicionário mental fonológico, concluindo que é possível, desde que o falante já os tenha adaptado, no caso dos empréstimos linguísticos, ao sistema fonológico e às respectivas regras fonotáticas do português brasileiro. Se o falante não o tiver feito, o ouvinte deverá efetuar as restaurações, sob pena de não os reconhecer.

## Referências

ALLEN, W. S. Some Prosodic Aspects of Retroflexion and Aspiration in Sanskrit. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Londres, v. 13, n. 4, p. 939-946, 1951. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0041977X00124152>

BLUMSTEIN, S. E.; STEVENS, K. N. Phonetic features and acoustic invariance in speech. *Cognition*, Amsterdã, v. 10, n.1-3, p. 25–32, 1981. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(81\)90021-4](https://doi.org/10.1016/0010-0277(81)90021-4)

BROWN, R.; McNEILL, D. The “tip of the tongue” phenomenon. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, Amsterdã, v. 5, n. 4, p. 325–337, 1966.

CONGRES INTERNATIONAL DES LINGUISTES A PARIS, 6, 1949, Paris. *Actes [...]*. Paris: Librairie Klincksiek, 1949.

CAMARA JÚNIOR, J. M. *Princípios de lingüística geral*. 4. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1964.

CAMARA JÚNIOR, J. *Problemas de lingüística descritiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 1969.

CHOMSKY, N. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA.: The M.I.T. Press, 1965.

DUBOIS, J.; GIACOMO, M.; GUESPIN, L.; MARCELLESI, C.; MARCELLESI, J-B.; MÉVEL, J-P. *Dictionnaire de Linguistique*. Paris: Larousse, 1973.

FRAUENFELDER, U. H. La reconnaissance des mots parlés. In: FLORIN, A.; MORAIS, J. (org.), *La maîtrise du langage*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 25-39.

FRIEDERICI, A. D. The brain basis of language processing: From structure to function. *Physiological Reviews*, Rockville, MD, v. 91, n. 4, p. 1357-1392, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1152/physrev.00006.2011>. Acesso em: 04 ago. 2016.

FROMKIN, V. A. *Speech Errors as Linguistic Evidence*. The Hague, Netherlands: Mouton, 1973.

GARMAN, M. *Psycholinguistics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990.

GOLDMAN-EISLER, F. Speech Production and the Predictability of Words in Context. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Los Angeles, v. 10, n. 2, p. 96–106, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1080/17470215808416261>

GOLDMAN-EISLER, F. The Predictability of Words in Context and the Length of Pauses in Speech. *Language and Speech*, Los Angeles, v. 1, n. 3, p. 96–106, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/002383095800100308>

JONES, D. The “word” as a phonetic entity. *Le maître phonétique*, Londres, v. 36, p. 60-5, 1931.

MARSLÉN WILSON, W. D. Function and process in spoken word-recognition: A tutorial review. In: BOUMA, H.; BOUWHUIS, D. (org.). *Attention & Performance*. X: control of language processes. Londres: Lawrence Erlbaum, 1984. p. 125-150.

McQUOWN, N. A. (org.). The natural history of an interview. *Microfilm collection of Manuscripts on cultural anthropology*, v. XV n. 95. Illinois: University of Chicago, 1971.

NEPOMUCENO, L de A. *A Influência da alfabetização nas capacidades metafonológicas em adultos*. Tese de Doutorado, Departamento de Fonoaudiologia, Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 1990.

PITTENGER, R. E.; HOCKETT, C. F.; DANEHY, J. J. *The First Five Minutes: A Sample of Microscopic Interview Analysis*. Ithaca, N.Y.: Martineau, 1960.

SCLIAR-CABRAL, L.; MORAIS, J.; NEPOMUCENO, L. de A. The role of context to guarantee the optimization of linguistic communication. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, v. 23, n. 3, p. 31-39, 1991.

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepância entre a Pontuação e as Pausas. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas: UNICAMP, v. 26, p. 63-77, jan./jun. 1994.

STUDDERT-KENNEDY, M. The emergence of phonetic structure. *Cognition*, Amsterdã, v. 10, n. 1-3, p. 301–306, jul./ago.1981. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(81\)90061-5](https://doi.org/10.1016/0010-0277(81)90061-5)

TRAGER, G. L. Paralanguage: a first approximation. *Studies in Linguistics*, Scilit, v. 13, p. 1-12, 1958.

TRAGER, G. L.; BLOCH, B. The syllabic phoneme in English. *Language*, Washington, DC, v. 17, p. 223-46, 1941.

TROUBETZKOY, N. S. *Grundzüge der phonologie*. Praga: Cercle Linguistique de Copenhague, 1939. (Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 7)

TYLER, L. K.; WESSELS, J. Quantifying contextual contributions to word recognition processes. *Perception and Psychophysics*, Heidelberg, v. 34, n. 5, p. 409-20, 1983.

WARREN, R. M. Perceptual restoration of missing speech sounds. *Science*, New York, v. 167, n. 3917, p. 392-3, 1970. DOI: 10.1126/science.167.3917.392.

Recebido em: 06 de março de 2023.

Aprovado em: 22 de abril de 2023.



## O repertório antroponímico da lista de desaparecidos de Petrópolis – RJ: um estudo de caso

### *The anthroponymic repertoire of the list of disappeared people of Petrópolis – RJ: a case study*

Márcia Sipavicius Seide

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Cascavel, Paraná / Brasil

Marcia.Seide@unioeste.br

<https://orcid.org/0000-0003-2859-1749>

Melissa Moreira de Lima

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Cascavel, Paraná / Brasil

melissamore@outlook.com

<http://orcid.org/0009-0005-2858-8218>

**Resumo:** Este artigo descreve um estudo de caso acerca da etimologia e da história social do léxico antroponímico da lista de desaparecidos de Petrópolis – RJ com o objetivo de evidenciar o repertório de prenomes do Português Brasileiro como parte do léxico da língua portuguesa. A pesquisa apresentada está embasada em Amaral e Seide (2020), Soledade (2019), Guérios (1980) e Piel (1989). Os procedimentos metodológicos consistiram na elaboração de repertório de prenomes, contextualização da pesquisa, análise dos dados coletados e discussão dos resultados obtidos. O repertório foi constituído pela criação de uma listagem de nomes de pessoas desaparecidas de Petrópolis em decorrência das inundações ocorridas em 2022 com base em outras listas publicadas em jornais locais e nacionais. A contextualização foi feita mediante pesquisa bibliográfica sobre a história e as características urbanas da cidade. A análise dos dados foi feita qualitativamente de acordo com a etimologia dos prenomes e quantitativamente por porcentagem simples. A análise e discussão dos dados demonstram que as tendências nacionais apontadas por Soledade (2019) também são observadas na amostra analisada e que, em ambos os casos, os dados antroponímicos convergem com os lexicais: há

nomes comuns e nomes de pessoas de origem latina, de origem grega e de origem bíblica e também nomes provenientes da língua francesa e da língua inglesa.

**Palavras-chave:** Onomástica; Antroponomástica; prenomes; Petrópolis.

**Abstract:** This article describes a case study about the etymology and social history of the anthroponymic lexicon of the list of disappeared people of Petrópolis – RJ with the objective of evidencing the repertoire of first names of the Brazilian Portuguese as part of the lexicon of the Portuguese language. The theoretical foundation of the research is based on Amaral and Seide (2020), Soledade (2019), Guérios (1980) and Piel (1989). The methodological procedures consisted of the elaboration of a repertoire of first names, contextualization of the research, analysis of the collected data and discussion of the results obtained. The repertoire was constituted by the creation of a list of first names of people missing from Petrópolis because of the floods that occurred in 2022 based on previous lists published in local and national newspapers. The contextualization was made through bibliographic research on the history and urban characteristics of the city. Data analysis was performed qualitatively according to the etymology of the first names and quantitatively by simple percentage. The analysis and discussion of the data demonstrate that the national trends pointed out by Soledade (2019) are also observed in the sample analyzed and that, in both cases, the anthroponymic data converge with the lexical ones: there are nouns and names of people of Latin origin, of Greek origin and of biblical origin and also names coming from the French language and the English language.

**Keywords:** Onomastics, Anthroponomastics, first names, Petrópolis.

## 1 Introdução

A formação do léxico da Língua Portuguesa iniciou ainda na época em que o latim vulgar era falado na península ibérica, trata-se de um processo que continua em curso. Conforme mostra a expansão do léxico do idioma de Camões, sua evolução acompanhou os contatos que os portugueses tiveram com variados povos, línguas e culturas (PIEL, 1989) e também sofreu influência das hegemonias de determinadas nações da Europa e do mundo, como é o caso, notadamente, da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos.

Na camada mais primitiva ou antiga, há o vocabulário oriundo dos povos que ocupavam a península ibérica antes de a região ser colonizada

pelos romanos. Nessa camada, há palavras provenientes dos estratos celta e ibérico. Como é o caso das palavras “carro”, “cerveja” e “saia”. Há também palavras fenícias como “barca”. “mapa”, “saco” e “atum”. Desde esta época e perpassando o Império Romano até a Idade Média, há os empréstimos da língua basca. São desta origem, as palavras “esquerda”, “balsa” e “sapo” (Vilela, 1994).

A camada mais espessa é formada por elementos latinos e constitui um léxico herdado, no qual há palavras cotidianas como “cavalo”, “boca” e “abelha”. Em paralelo, foram acrescentadas palavras do latim clássico, erudito e restrito às camadas mais abastadas da população que tinha acesso à escrita. Elas foram sendo incluídas paulatinamente tendo havido picos de incorporação lexical no Renascimento. “Apicultura”, “equestre” e “caput” são exemplos de palavras originadas no latim clássico (Vilela, 1994).

Desde o latim clássico, observa-se a influência da língua e da cultura grega, as quais faziam parte do cotidiano dos patrícios romanos e estão presentes na língua portuguesa e nas demais línguas românicas. Há palavras que já estavam incorporadas à língua latina desde muito tempo – como é o caso, por exemplo, das palavras “bolsa”, “calma” e “cara” –, palavras ligadas ao cristianismo – “anjo”, “apóstolo”, “igreja”, etc. – e palavras relativas às ciências – “matemática”, “filosofia”, “filologia”, etc. (Vilela, 1994).

Mais recentemente, muitas outras palavras de origem erudita foram criadas a partir da Revolução Industrial: são termos técnicos nomeadores de descobertas e invenções formados a partir de raízes e sufixos gregos e latinos. A maioria desses termos foram criados na língua francesa e na inglesa e foi incorporada como empréstimos de segunda mão para a língua portuguesa (Vilela, 1994).

Outros povos que habitaram a Península Ibérica também deixaram suas marcas no léxico. Os povos germânicos – godos, visigodos e suevos – trouxeram para a língua portuguesa palavras como “agasalho”, “guerra” e “jardim”. Séculos mais tarde, houve a invasão islâmica na península e a incorporação de palavras árabes. São exemplos de arabismos as palavras “álgebra”, “zero”, “azeite” e “aldeia” (Vilela, 1994).

Depois da reconquista, o estado-nação Portugal se consolidou e houve a expansão ultramarina colonialista. A expansão das fronteiras políticas portuguesas acarretou na incorporação de muitas outras palavras e o surgimento de variantes não europeias do idioma, sendo este o caso do

Português Brasileiro cujo léxico incorporou palavras de origem indígena como “farofa”, “cururu” e “jabuti”. Outra expansão lexical ocorreu com a incorporação de palavras de origem africana, como é o caso de palavras como “moleque”, “caçula” e “cachaça”.

Ainda sobre o Português Brasileiro, o léxico em uso também se expandiu mediante incorporação das línguas dos migrantes que chegaram massivamente a partir do século retrasado. Dos imigrantes italianos, por exemplo, vieram palavras como “lasanha”, “pizza” e “nhoque”. Dos imigrantes árabes, “esfirra”, “kibe” e “tabule”, só para dar alguns exemplos.

Outra influência que não se pode desconsiderar é o das demais línguas europeias modernas no léxico português tanto europeu como brasileiro, a começar pela língua francesa, da qual a língua portuguesa pegou de empréstimos numerosas palavras desde a Idade Média; a língua espanhola e a língua italiana e, mais recentemente, a língua inglesa.

Em todas as épocas, tanto no Brasil como em Portugal e também nos países africanos que tem a língua portuguesa como língua oficial (Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), houve incorporação de itens lexicais provenientes de línguas de prestígio como a língua inglesa e a língua francesa, como atestam, por exemplo, os galicismos “purê” e “toilet” e os anglicismos, “mouse”, “clique” e “bife”.

Como se percebe por este breve panorama, a formação do léxico da língua portuguesa é um processo histórico multissecular que envolve várias línguas e culturas e que não terminará enquanto a língua portuguesa continuar a ser usada. Esta breve síntese da constituição lexical da Língua Portuguesa seguiu de perto o que se encontra nos manuais de Linguística Histórica e História da Língua Portuguesa nos quais não se faz nenhuma menção aos nomes próprios, sejam eles de lugares ou de pessoa.

Tendo em vista esta lacuna de pesquisa, o objetivo deste artigo é evidenciar que a constituição do repertório de prenomes do Português Brasileiro faz parte do léxico da língua portuguesa a partir de um estudo de caso tendo por base uma pesquisa anterior (SOLEDADE, 2019) a qual, salvo engano, foi a primeira a propor a inclusão da análise dos prenomes no contexto mais amplo do Português Brasileiro. Em comparação com a investigação de Soledade (2019), a pesquisa apresentada ao longo deste artigo se diferencia exatamente por ser um estudo de caso, isto é, por se tratar de uma pesquisa localizada e contextualizada num determinado município brasileiro, enquanto o dela traz um estudo em âmbito nacional,

exploratório e panorâmico. Este estudo de caso utiliza como fonte de dados listas de desaparecidos de Petrópolis na enchente de 2022, devido ao fato de se saber que a maioria da população afetada faz parte do extrato mais numeroso da população tanto da localidade quanto da nação, motivo pelo qual se partiu do pressuposto de que tal amostra de nomes seria representativa da maior parte da população brasileira a qual se encontra, lamentavelmente, em situação de vulnerabilidade social e econômica.

Este artigo está organizado da seguinte maneira: na primeira seção, há a fundamentação teórica seguida dos procedimentos metodológicos adotados, na segunda, a contextualização da coleta de dados e, na terceira e última seção do artigo, apresentação e discussão dos resultados obtidos. Encerrando o artigo, são feitas algumas considerações finais.

## **2 Fundamentação teórica e procedimentos metodológicos da pesquisa**

Fundamentam esta pesquisa os conceitos de Onomástica e de nomes próprios de pessoas de acordo com Amaral e Seide (2020), a análise etimológica proposta por Guérios (1980) e pelo site *Behind the Names* e o estudo anterior sobre a sócio-histórica dos prenomes registrados no Brasil pelo IBGE por Soledade (2019).

A Onomástica é uma área de estudo voltada aos nomes próprios em todos os aspectos possíveis. A Onomástica se divide em duas áreas principais: a Antroponomástica que estuda os nomes próprios de pessoas e a Toponomástica (Amaral; Seide, 2020, p. 10). Este estudo de caso foca um conjunto específico de antropônimos: os mencionados em listas de desaparecidos em virtude de enchentes ocorridas na cidade de Petrópolis (RJ) em fevereiro de 2022.

Nomear pessoas, lugares, objetos é uma ação que envolve sensações e emoções que se faz presente na vida do ser humano desde sempre. A nomeação carrega sentimentos, talvez de posse, de afeto e, com certeza, carrega a ideologia dos nomeadores. As crenças sobre o valor e o significado dos nomes interferem em sua escolha de nomes: ao passo que algo ou alguém é nomeado, esse nome adquire mais valor, um peso diferente de quando não era, ainda, um ser nomeado. Dessa forma, nomear envolve fatores históricos, sociais e humanos.

Nos parágrafos anteriores, o verbo nomear, o substantivo dele derivado, nomeação, e também o substantivo comum, nome, foram usados de maneira imprecisa mesmo que a referência tenha sido feita

à nomeação específica que ocorre por intermédio dos nomes próprios, tendo em vista os vários tipos de nomes próprios existentes. Neste artigo são abordados um tipo específico de nome próprio de pessoa (ou antropônimo) chamado prenome.

O prenome é o primeiro nome pelo qual o indivíduo é chamado em sociedade, antigamente conhecido como nome de batismo (Amaral; Seide, 2020, p. 74). Os prenomes podem ser simples, compostos ou justapostos, para exemplificar: Lucas (simples), Maria Luiza (composto), Gustavo (simples), Luciano Henrique (justaposto). O prenome é aquele que vem antes do sobrenome e, no caso de haver prenomes compostos ou justapostos, haverá mais de um substantivo próprio no interior do prenome resultando num sintagma prenominal formado por um ou dois prenomes. Focando os prenomes presentes nas listas de desaparecidos, o objetivo deste artigo é mostrar, por meio de análise etimológica, que o léxico antroponímico de Petrópolis reflete as características do sistema antroponímico brasileiro, de acordo com o estudo anterior de Soledade (2019), e acompanha o processo de formação do léxico da língua portuguesa em geral e do Português Brasileiro em particular.

Esta pesquisa recebeu importante contribuição de Soledade (2019) que analisou os prenomes do Português Brasileiro registrados pelo IBGE<sup>1</sup> do ponto de vista etimológico e sócio-histórico. Na última seção deste artigo, os resultados obtidos por ela são comparados com os obtidos nesta pesquisa.

Outra contribuição importantíssima para esta pesquisa é abordagem proposta por Guérios (1980) para os estudos antroponímicos. Segundo o autor, antropônimos podem ser estudado sob dois aspectos: o aspecto linguístico, que retoma a origem das palavras (etimologia) e o aspecto social, que trata das razões do nome ser ou ter sido de tal forma. Guérios (1980), também, utiliza a metáfora de que os antropônimos são como fósseis da língua e seu estudo junto com a toponímia reconstrói diversos elementos da língua em questão.

Guérios explica que os aspectos social e psicológico se refletem/ estão presentes nas civilizações desde as muito antigas. Há, em dada época, num determinado lugar, preferência por certos nomes próprios que encontra justificativas na religião, na política e na história. Em outras palavras, a predileção por determinado nome não é fortuita, mas

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search>>

sim motivada (Guérios, 1980, p. 18). Neste artigo, focam-se os aspectos linguísticos e etimológicos os quais são contextualizados no âmbito da História Social, como o faz Soledade (2019).

Com relação aos procedimentos metodológicos da pesquisa, ela foi desenvolvida em diferentes etapas: constituição de um repertório de prenomes, contextualização da pesquisa, análise dos dados coletados e discussão dos resultados obtidos.

A constituição do repertório de prenomes teve início pela leitura e análise de uma notícia jornalística que notificava a listagem dos nomes de moradores e turistas desaparecidos na cidade de Petrópolis após forte temporal ocorrido em fevereiro de 2022. Coletados os nomes apresentados nesta notícia inicial, a listagem foi completada pelos nomes mencionados em notícias no site Metrôpoles<sup>2</sup>, e no site Poder 360<sup>3</sup>. Em seguida, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre a cidade de Petrópolis para a contextualização dos dados, os resultados dessa pesquisa estão descritos na segunda seção deste artigo.

Após a contextualização da pesquisa, foi feita a análise etimológica desses nomes segundo Guérios (1980), e organização dos nomes em tabelas. Quando o étimo do nome não foi encontrado no dicionário de Guérios (1980), procurou-se informação no site *Behind The Name*<sup>4</sup>. Para discussão dos resultados, obtidos nesta pesquisa, estes foram comparados com os de Soledade (2019) e utilizamos também as pesquisas sobre a constituição lexical da língua portuguesa mencionadas na introdução deste artigo e desenvolvidas por Piel (1989) e Vilela (1994).

Cumpre esclarecer que tanto Piel quanto Vilela em seus estudos consideram o étimo dos itens lexicais que vieram a constituir o léxico da língua portuguesa. Quando se trata de nomes próprios de pessoa é também necessário considerar a língua em que estão registrados. O étimo latino petr-, por exemplo, deu origem ao substantivo comum pedra e ao nome próprio *Pedro* em língua portuguesa e *Peter* em língua inglesa. O prenome Paulo tem, por étimo, a palavra latina *paulus* que quer dizer pequeno (Viário, 2004, p. 313). Há o mesmo nome em língua espanhola, o nome *Pablo*, na língua inglesa há o nome *Paul* e também *Pierre* em francês. Considerando também a língua em que está o prenome, para os

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.metropoles.com/>>

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/>>

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://surnames.behindthename.com/>>

fins de pesquisa deste artigo, considerou-se como sendo um prenome de origem luso-brasileira os nomes registrados na língua portuguesa cuja origem não é hebraica, isto é, não remonta a nomes do antigo testamento.

### **3 O contexto da pesquisa: a cidade de Petrópolis**

Segundo Garcia (2022) e o próprio site da prefeitura de Petrópolis<sup>5</sup>, a cidade que teve sua fundação no ano de 1843 pelo Imperador Dom Pedro II, era, antes disso, a Fazenda do Córrego Seco, uma área serrana muito úmida e com muita mata. Quando se começou a ocupação da cidade, a intenção é que houvesse plantações, porém, os alemães, que foram os primeiros colonizadores de Petrópolis, eram provenientes de meios urbanos, não eram habituados ao cultivo da terra e a própria região se mostrou incultivável. Desde o início das visitas de Dom Pedro à cidade, ele era acompanhado por outras pessoas da alta sociedade e apreciavam o veraneio com festividades e muita cultura. A partir desta tradição, a cidade se consolidou como uma cidade turística até hoje muito visitada.

Quando Petrópolis foi projetada, foram levadas em consideração diversas questões geográficas e urbanísticas (Silva, 2019), entretanto, com o passar do tempo, houve aumento da população, a cidade cresceu de forma desordenada fazendo com que muitos dos novos habitantes tivessem suas casas construídas em terrenos perigosos propensos a desastres naturais.

Como explica Silva (2019), nos primeiros anos de sua fundação, Petrópolis seguiu o plano urbanístico de Koeler, contudo, o próprio plano de Koeler não previa o monitoramento total das construções das casas que não eram de primeira ou segunda categoria, ou seja, não se tinha uma verificação de tempos em tempos das casas construídas mais afastadas do centro da cidade. Esta falta de controle urbanístico explica a atual concentração de moradias construídas em locais inseguros onde há um histórico de inundações e deslizamentos:

Petrópolis teve seu sítio histórico (parte atual 1º distrito) projetado no século XIX, com quarteirões e vias definidas em um plano urbanístico, que considerava características físicas e processos naturais para a definição das áreas dos lotes e outras características, planejamento muito eficiente para a realidade da época. No

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.petropolis.rj.gov.br/turispetro/nossa-historia>>

entanto, ao longo da evolução do espaço esse planejamento foi se perdendo devido à expansão urbana, consolidando-se de maneira desordenada ao longo do tempo, culminando em uma série de áreas que hoje sofrem recorrentemente com desastres que afetam a sociedade metropolitana (Silva, 2019, p. 17).

Ainda é necessário referir ao histórico de desastres ambientais em Petrópolis. Em 2014, Petrópolis foi considerada como uma cidade em busca do caminho da resiliência<sup>6</sup>, tendo em vista que

cidade resiliente é aquela que tem a capacidade de resistir, absorver e se recuperar de forma eficiente e rápida dos efeitos de um desastre natural, humano ou misto, impedindo que vidas e bens sejam perdidos, através de uma resposta rápida, integral e integrada (Cohen; Séguin; Assumpção, 2014, p. 322).

Petrópolis é uma cidade que se destaca, infelizmente, por desastres registrados pela mídia desde sua fundação em 1843. Segundo Cohen; Séguin; Assumpção (2014), no período de 1991 e 2010, contabilizou cerca de 28 eventos ambientais só em Petrópolis.

Não obstante o perigo a que se expõe boa parte dos moradores da cidade, Petrópolis é uma cidade turística com diversas atrações, entre as quais podem ser citados o Museu Imperial, Museu Casa de Santos Dumont, Casa da Princesa Isabel, Cervejaria Bohemia, Correios e Telégrafos, Catedral São Pedro de Alcântara, Palácio Amarelo – Câmara Municipal, Museu de Cera de Petrópolis, Theatro D. Pedro, Museu de Porcelana de Petrópolis.

#### **4 Apresentação e discussão dos resultados obtidos**

No repertório de prenomes foram encontrados cerca de 299 itens lexicais contados isoladamente, isto é, desmembrando os nomes

---

<sup>6</sup> “O lançamento no Brasil da campanha Construindo Cidades Resilientes: Minha Cidade está se Preparando e da Estratégia Internacional para a Redução de Desastres (Eird), da Organização das Nações Unidas (ONU), são iniciativas agasalhadas pela Secretaria Nacional de Defesa Civil (Sedec), subordinada ao Ministério da Integração Nacional, e a essas se soma a Lei 12.608/2012, que pretendem sensibilizar governos e cidadãos para os benefícios de se reduzir os riscos por meio da implementação de 10 passos para construir cidades resilientes” (Cohen Séguin; Assumpção, 2014, p. 328).

compostos e os justapostos e quantificando-os como se fossem nomes simples. Desses 299 nomes, 122 estão registrados na língua portuguesa e não tem origem na língua hebraica, isto é, não tem por origem nomes do Antigo Testamento. Sendo o português uma língua relativamente recente (séc. XII) é importante esclarecer que não há um étimo que seja português, uma vez que os nomes herdados da tradição luso-judaico-cristã que ingressaram no território nacional por meio da colonização portuguesa possuem étimos variados.

Foram encontrados 7 nomes de origem árabe. Já os nomes de origem francesa fazem parte de nomes compostos e justapostos e somam 5 prenomes. Também existem 11 nomes com étimos de origem russa ou espanhola.

Na categoria nomes de origem cristã, mas não relacionados com à língua hebraica ou com a língua aramaica (excluindo-se por exemplos nomes formados pelo prenome Maria), há apenas 2 nomes. Já para as línguas celta, escocesa, aramaica, escandinavo, tupi, e irlandesa foi encontrado apenas 1 prenome em cada língua.

Apresentados os resultados obtidos pela análise da origem dos prenomes, eles são analisados e comparados com as pesquisas anteriores de Piel (1989), Vilela (1994) e Soledade (2019).

A análise começa com os prenomes formados com nomes de origem latina. Segundo Soledade (2019), o que explica a presença de prenomes de origem latina na Língua Portuguesa é a retomada desses nomes através da história, da literatura, da poesia e principalmente por meio de mitologias, que são histórias que narram nossa história de forma ficcional ou não. Ainda sobre a presença do latim no português, Vilela (1994) disserta acerca dos latinismos terem entrado primeiro no latim eclesiástico nos séculos XIV e XV, enquanto o Humanismo dava força ao latinismo dentro do português:

Os chamados latinismos são particularmente importantes: através de traduções nos séculos 12 e 13, através do It. Eclesiástico nos séculos 14 e 15, e sobretudo no século XVI (cfr. Herculano de Carvalho 1984: 123) - na época do humanismo -, em que se deu a relatinização do português, provocando a formação de formas duplas com conteúdo mais ou menos específicos, tais como: mácula/mancha, cadeira/cátedra, solteiro/solitário [...] (Vilela, 1994, p. 15).

De fato, nos estudos de Vilela (1994, p. 12) é reforçado que “o léxico do português atual é o resultado de um fio condutor essencial, o que provém do latim, e de vários elementos, onde há empréstimos múltiplos e variados condicionamentos socioculturais”. E não apenas Vilela (1994) e Soledade (2019) afirmam essa relação do léxico português ser composto por diversos elementos latinos, como também Piel (1989) o atesta em seu trabalho.

Como exemplo de prenome de provável origem celta, Soledade (2019) cita o prenome *Viriato*. Também, há como exemplo nomes de origem céltica que chegaram ao latim e posteriormente no português com a lenda do Rei Artur, nomes como *Artur*, *Morgana*, *Percival* (Soledade, 2019, p. 416). Entre os prenomes encontrados na análise da lista de desaparecidos com o étimo no latim, estão *Marcos*, *Paulo Sérgio*, e *Amanda*.

Há também, nomes bíblicos como *Neemias Rafael* e nomes que remetem à mãe de Cristo como *Ana Maria*, *Maria Bernadete* e *Maria Aparecida*. A explicação para a presença desses nomes remota à colonização no Brasil pelos portugueses com a cristianização. Um dos nomes mais frequentes foi o nome Maria na forma composta, por exemplo *Maria das Graças* que aparece cinco vezes.

Além disso, esse fato se verifica no dicionário de Guérios (1980), no qual a respeito do nome *Maria*, o autor discorre: “Hoje em dia é comum o nome *Maria*, mas seguido de outro, que se explica ou por devoção ou por homenagem a uma pessoa da família: *M. Alice*, *M. Emília*, *M. José*, *M. Josefia*, *M. Rosa*, etc.” (Guérios, 1980, p. 26).

Já com relação aos antropônimos de origem norte-americana presentes na língua portuguesa, Soledade (2019) cita vários nomes adotados, sobretudo, por influência cultural americana, o cinema, a música, a televisão, e a literatura como meios de transmissão. A pesquisadora (2019) destaca ainda os prenomes: *John*, *Stephany* e *William*.

Sobre os nomes que continuam a entrar na antroponímia portuguesa, a onomasticista destaca o elemento formativo muito comum entre eles –*son*, –*ilson*, –*erson*, *irson*. No elenco de nomes analisado neste artigo, há o nome *Emerson*. Entre os nomes de origem norte-americana também foram encontrados *Sidinei* e *Allana*.

Vilela (1994) também comenta sobre os anglicismos presentes no léxico português:

Os anglicismos, sobretudo a partir do século XVIII, e a dado momento os americanismos, direta ou indiretamente, inundaram o léxico português e em quase todos os domínios, os que vão desde os novos conceitos de lazer até às designações da (mais) alta tecnologia (Vilela, 1994, p. 20).

Há, na lista de nomes de desaparecidos, prenomes de origem francesa como: *Aline* e *Bernadete*. De acordo com Soledade (2019), nome com esta origem ganha impulso em 1816 com a Missão Cultural Francesa, quando o Brasil ainda era colonial. Essa época teve influência dos pensadores Montesquieu e Voltaire. Além disso, Soledade (2019) acrescenta diversos momentos para provar o quão forte foi o francês no Brasil.

Um desses momentos de grande importância foi entre o século XIX e XX, a “Belle Époque Tropical”, na qual o francês esteve presente em praticamente todas as áreas. Não podemos desconsiderar a fundação da Academia Brasileira de Letras que se pautou na Academia Francesa de Letras. Houve ainda forte influência francesa nos anos 30 e 40, quando a Universidade de São Paulo foi inaugurada (Soledade, 2019, p. 439-440).

Além disso, Piel (1989, p. 15) acrescenta que diversos latinismos e grecismos foram primeiro apropriados no francês para então chegar ao português. De acordo com Vilela (1994) entre os diversos componentes do francês há os exemplos de: “omelete”, “toilette”, “licor” e “fetiche” (Vilela, 1994, p. 20).

Soledade (2019) informa que não são muito mencionadas as contribuições da língua grega para o léxico, no entanto, isto é compreensível, tendo em vista que muitas das palavras de origem grega passaram por um processo ao chegar no português, pois passou pelo “latim medieval, no francês, ou no inglês, sendo em seguida adaptadas para o português” (Viaro, 2004, p.236 *apud* Soledade, 2019, p. 417).

Soledade (2019) lista três grupos pelos quais os antropônimos gregos chegaram à língua portuguesa, por meio de: “1) filósofos, escritores, pensadores e figuras históricas, 2) nomes de personagens mitológicos, 3) nomes de personagens literários.” (Soledade, 2019, p. 417-418). Além dessas vias deve-se levar em consideração a influência religiosa na escolha dos prenomes por parte dos pais. Exemplificando nomes em uso no Brasil para cada um dos três grupos citados, há, no primeiro grupo, principalmente, nomes de pensadores e importantes filósofos como *Aristóteles* e *Tales*. No segundo grupo, temos os nomes:

*Apolo*, e *Dione*. No terceiro grupo temos: *Helena* e *Heitor* (Soledade, 2019, p. 418).

Analisando os prenomes encontrados da lista dos desaparecidos de Petrópolis, o prenome *Sofia* foi o mais frequente dos prenomes de origem grega, já que aparece 3 vezes como *Sofia*, 1 vez como *Sophia* (com *ph*) e 1 vez como forma composta *Helena Sofia*. Aqui podemos confirmar que os dados de Soledade, novamente, se igualam com os dados encontrados do étimo específico do nome: podemos dizer que *Helena* remete à mitologia grega, se encaixando na segunda via pela qual chegou ao português.

É preciso considerar também os prenomes com étimo no hebraico e aramaico que foram adotados por influência da religião, Soledade (2019) esclarece que o uso de palavras provenientes dessas línguas está relacionado com a propagação do cristianismo pela Península Ibérica. O cristianismo teve força ao longo da Idade Média e foi nesse momento que os antropônimos de origem hebraica entraram em cena e os nomes bíblicos que tiveram mais impulso foram: *Maria*, *Ana*, *José* e *João* (Soledade, 2019, p. 423).

No trabalho de Soledade (2019), foram percebidas semelhanças nos nomes encontrados de Petrópolis, pois, a autora fez um levantamento de nomes hebraicos presentes no Brasil segundo dados do IBGE e entre os 100 prenomes mais comuns estão os nomes femininos *Débora* e *Sara* que coincidem com os nomes encontrados em Petrópolis, e o nome masculino *Daniel* (Soledade, 2019, p. 424).

Também é possível analisar o vínculo com o cristianismo observando alguns exemplos citados por Vilela (1994, p. 20) “termos como hissope, hossana, aleluia, balsamo, sábado, satanás”, mais além, o autor cita também alguns nomes de pessoas como *Rute*, *José*, *Isaias* e *Daniel*. Esse último nome esteve presente na pesquisa de Soledade (2019) e na lista dos desaparecidos da cidade de Petrópolis, RJ.

A existência de prenomes de origem germânica remonta ao sistema antropônimo da Idade Média e durante esse período o sistema antropônimo se modificou um pouco. Soledade (2019) aponta em seu trabalho pesquisas interessantes que sugerem que nesse momento houve a evolução de o prenome ser constituído por dois elementos.

Um resultado que se encontra de acordo com o levantamento dessa pesquisa é que a maioria dos prenomes germânicos que teve continuidade na língua portuguesa são masculinos. Na lista dos 100 nomes mais

populares registrados no IBGE e abordados por Soledade (2019, p. 12) temos nomes como: *Carlos, Luiz e Geraldo*. Na amostra de nomes de desaparecidos, também há prenomes masculinos germânicos: *Geraldo*, como também *Bernardo* (5x) entre outros.

Com relação aos étimos de origem alemã, Soledade (2019, p. 25) retoma a imigração alemã no Brasil, que teve início em 1820, sendo que uma das primeiras colônias foi a de São Leopoldo e que também havia alemães provenientes da Prússia. Já Vilela (1994) enfatiza a influência alemã com termos como “nazi” e “zinco”, além de “empréstimos semânticos como ‘visão de mundo’, ‘cosmovisão’, ‘jardim de infância’” (Vilela, 1994, p. 21).

Além disso, ressalta a pesquisadora baiana que “no léxico antroponímico a imigração alemã não só reforçará a influência germânica que já se difundia pelo território nacional, através da antroponímia herdada pela colonização portuguesa, bem como trará novos elementos” (Soledade, 2019, p. 26). Soledade (2019) cita como exemplo de prenomes alemães os nomes: *Greta e Heinz*. Dentre os prenomes coletados de Petrópolis encontramos *Leonardo* (2x) e *Rodolfo*.

Acerca dos étimos de origem espanhola, podemos dizer que houve grande imigração para o Brasil, vale ressaltar que os galegos foram os primeiros a chegarem, no ano de 1880. As famílias ficaram no Brasil permanentemente e trabalharam em fazendas, mais precisamente na agricultura de café. Em sua maioria, os espanhóis se fixaram em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia (Martins, 1980 *apud* Soledade, 2019, p. 438-439). Assim, Piel (1989, p. 15) de igual maneira salienta a presença do espanhol em alguns termos e que “datam da época do predomínio político e literário da Espanha”. Para ilustrar, são termos como *cavalheiro, guerrilha, tijolo e moreno*.

Já com relação aos nomes de origem espanhola que Soledade (2019) cita em seu trabalho, podemos destacar como exemplo: *Anita e Ruan*. Nesta categoria de nomes foram encontrados, entre os nomes dos desaparecidos, prenomes como *Luna e Fernando*: enquanto o primeiro é um nome próprio derivado de um substantivo comum em língua espanhola, o segundo tem seus primeiros registros em línguas germânicas, mas chegou à língua portuguesa através do espanhol.

Também houve, na amostra, o uso da preposição “de” em nomes como *Maria das Graças* (5x), *Maria da Glória*. Nestes casos, a partícula integra nomes marianos, isto é, nomes relacionados ao culto da mãe de

Jesus na tradição católica, como é o caso do nome *Maria Auxiliadora* e *Nilma das Graças* encontrados na amostra dos nomes dos desaparecidos de Petrópolis.

Os elementos advindos do árabe, mais conhecido como moçárabe, proporcionou vocábulos como “alface”, “álcool”, “arroz”, “nora”, “refém” (Vilela, 1994, p. 16) e muitos outros, Mattos e Silva (2009, p.7 *apud* Soledade, 2019) ressalta que foram muitos os topônimos, os nomes geográficos e os sobrenomes árabes que chegaram no português, para exemplificar: “aldeia”, “atalaia” e “Alcântara”. Entretanto, quando se trata de antropônimos, é notável que os prenomes não persistiram no português, por mais que em alguns casos houvesse o aportuguesamento de alguns nomes como “*Muhammad* transmutou-se em *Mafamede*, *Yūsuf* em *Jufez*” (Soledade, 2019, p. 417). Alguns desses prenomes, destacados por Soledade (2019), foram registrados no Brasil e constam no IBGE, como é o caso, por exemplo de *Aicha* e *Ibrahim*. E entre alguns dos nomes coletados há os nomes *Laila* e *Leila*.

Historicamente, quando se fala das contribuições italianas, é de conhecimento geral a imigração deles para o Brasil. De acordo com Soledade (2019), muitos italianos fixaram-se nas em São Paulo onde, em 1920, representavam um total de 9% da população total.

Inegavelmente os italianismos estiveram presentes no português, não só no português arcaico como também no português do séc. XVI, como Vilela (1994, p. 18) bem destaca e exemplifica: “atacar”, “bússola”, “crédito”, “maestro” e “piano”. Além disso, deve-se levar em consideração o que Soledade (2019) reforça: o fato de que os antropônimos italianos têm suas raízes no latim e no grego.

Sendo assim, foram encontrados 9 nomes na língua italiana. Entre os prenomes estão *Rita*, *Lucas* (2x) e *Enzo*. Desses nomes, *Lucas*, citado como *Luca* por Soledade, e *Enzo* também estão presentes em Soledade (2019) e nos nomes dos desaparecidos. Outros nomes ainda são citados por Soledade (2019) como *Pietro* e *Bianca*.

A língua tupi faz parte de uma família linguística que tem troncos como tupi-guarani, wayãpi e outros de origem não guarani. (Viaro, 2004 *apud*, Soledade, 2019, p. 429). Soledade (2019) discorre ainda que são muitos os topônimos de origem tupi, mas que os antropônimos não são muito comuns.

Não são muitos os antropônimos de origem indígena em uso atualmente devido a alguns fatores, como o extermínio de milhões dessa

população e devido ao processo de catequização, processo em que, ao ser batizado, o índio recebia um novo nome, possivelmente um nome voltado para a religião cristã. Também não se pode descartar a ideia de que esses indivíduos tenham continuado a usar seu nome de nascimento de forma clandestina, isto é, sem o conhecimento daqueles que os batizaram.

Nomes como *Yara/Iara*, *Maiara*, *Tainá*, *Cauã* e *Ubirajara* fazem parte no léxico antroponímico de origem indígena (Soledade, 2019, p. 430). Entre os nomes de desaparecidos no desastre ocorrido em Petrópolis, há o nome *Bira*, que é a abreviação de *Ubirajara*. Soledade chama a atenção para o fato de que, nos poucos nomes desta origem que perduram na língua portuguesa, não mais existe uma relação de identidade étnica visto serem usados tanto por indígenas, quanto por não indígenas, sendo, pois, necessária a realização de pesquisas sobre a escolha de prenomes em comunidades indígenas nos dias de hoje e também pesquisas históricas sobre os processos de nomeação dos indígenas desde a colonização (Soledade, 2019, p. 430).

## 5 Considerações finais

A pesquisa apresentada ao longo deste artigo analisou os prenomes encontrados em listas de desaparecidos da cidade de Petrópolis, recorte feito após o desastre de fevereiro de 2022, procurando evidenciar o repertório de prenomes do Português Brasileiro como parte do léxico da língua portuguesa. Para tanto, foi usado o aporte teórico de Soledade (2019), Amaral e Seide (2020), Guérios (1980), Vilela (1994) e Piel (1989). A pesquisa foi esclarecedora sob aspecto sócio-histórico porque, com o desenvolvimento da pesquisa, foi possível verificar muitos dos prenomes citados no trabalho de Soledade (2019) estão presentes na amostra de prenomes analisadas o que evidencia que a amostra é representativa da antroponímia brasileira.

O repertório de prenomes do Português Brasileiro, isto é, o conjunto de prenomes usados para designar as pessoas acompanha, em linhas gerais, a formação do léxico do idioma. Assim, há nomes comuns e nomes de pessoas de origem latina, de origem grega e de origem bíblica e também nomes provenientes da língua francesa e da língua inglesa. Além disso, existem algumas peculiaridades do repertório brasileiro, para além da predileção de nomes religiosos, muito utilizados por influência da doutrinação católica portuguesa desde os tempos coloniais,

peculiaridades que a diminuta amostra analisada ao longo deste artigo não foi capaz de detectar, mas que requerem pesquisa posteriores. Possíveis tópicos para futura pesquisa incluem o uso de prenomes de origem indígena por não indígenas e o seu inverso, uso de nomes não indígenas por indígenas, extinção de nomes e processo de nomeação de origem africana, motivações para uso de grafia não padrão de prenome, criação de neologismos antroponímicos e processo de escolha de nomes em famílias de recém imigrados entre outros.

## Referências

AMARAL, Eduardo Tadeu Roque; SEIDE, Márcia Sipavicius. *Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira*. São Paulo: Ed. Blucher, 2020.

BEHIND The Name: The Etymology and History of Surnames. [S. l, 2002]. Site. Disponível em: <<https://surnames.behindthename.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2023.

COHEN, Simone Cynamon; SÉGUIN, Elida; ASSUMPÇÃO, Rafaela dos Santos Facchetti Vinhares. Petrópolis: Uma cidade no caminho da Resiliência? *Revista de Direito Ambiental*, São Paulo, v. 75, p. 317-337, jul./set. 2014.

GARCIA, Vinicius Moraes. *Políticas culturais do SESC RJ para valorização de artistas visuais em Petrópolis/RJ*. 2022. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/32847>>. Acesso em: 26 maio 2023.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. 2. ed. São Paulo: Editora Ave Maria LTDA, 1980.

PIEL, Joseph-Maria. *Estudos de Linguística Histórica Galego-Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

SILVA, Luiz Henrique Alves da. *Análise da dinâmica de ocupação do município de Petrópolis (RJ) e suas implicações na formação de espaços de risco*. 2019. 85 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOLEDADE, Juliana Barbosa Coelho. Origens e estruturação histórica do léxico antroponímico do português brasileiro. *Macabéa: Revista eletrônica do Netlli*, v. 8. n. 2. p. 411-452, jul./dez. 2019.

VIÁRIO, Mário Eduardo. *Por trás das palavras: manual de etimologia do português*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

VILELA, Mário. *Estudos de Lexicologia do Português*. Coimbra: Almedina, 1994.

Recebido em: 22 de abril de 2023.

Aprovado em: 17 de agosto de 2023.



## A latinidade do léxico romeno pela lista de Swadesh

### *The latinity of the Romanian lexicon by means of Swadesh's list*

Rogério Augusto Monteiro Cardoso

Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, Amazonas / Brasil

rogerackbar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4953-6175>

**Resumo:** Este artigo visa a apresentar a latinidade do romeno por meio da *Lista de Swadesh*, que reúne de 100 a 200 itens lexicais do vocabulário básico de uma língua qualquer, com o intuito de identificar possíveis parentescos linguísticos. Embora a filiação do romeno à família românica seja hoje indiscutível, as suas feições peculiares o fazem parecer, à primeira vista, um idioma muito apartado da realidade neolatina. No entanto, por meio da análise etimológica dos cerca de 100 itens lexicais aqui listados, chega-se à conclusão de que o léxico romeno primitivo não só é fortemente latino, como também possui muitas palavras em comum com as línguas românicas ocidentais. Com efeito, 90% dos itens arrolados têm origem latina, demonstrando que o vocabulário básico de uma língua é, de fato, mais resistente a empréstimos. Os cognatos românicos nem sempre são tão óbvios porque certos fenômenos fonéticos típicos da história do romeno podem ter alterado drasticamente a forma dos vocábulos, tornando-os às vezes irreconhecíveis.

**Palavras-chave:** léxico; etimologia; Swadesh; latinidade; romeno.

**Abstract:** This article aims to present Latinity of the Romanian language by means of the *Swadesh's List*, which gathers from 100 to 200 lexical items of the basic vocabulary of a certain language, in order to identify possible linguistic kinship. Although the Romanian's affiliation to the Romance family is nowadays unquestionable, its peculiar features make it seem, at first glance, a language far apart from neolatin reality. However, through the etymological analysis of the approximately 100 lexical items here listed, it is concluded that the early Romanian lexicon is not only strongly Latin-based but also

has many words in common with Western Romance languages. As a result, 90% of the listed items has Latin origin, demonstrating that the basic vocabulary of a language is, in fact, more resistant to borrowing. Romance cognates are not always that obvious because certain phonetic phenomena typical of Romanian history may have drastically altered the shape of the words, making them sometimes unrecognizable.

**Keywords:** lexicon; etymology; Swadesh; latinity; romanian.

## Introdução

No prefácio da obra *História breve da língua romena*, de Alexandru Niculescu (1983), o filólogo brasileiro Sílvio Elia, em tom de lamentação, afirmou à época que o romeno era uma espécie de primo pobre da Filologia Românica, porque, segundo ele, “contam-se pelos dedos os brasileiros que dominam esse idioma” (Niculescu, 1983, p. 9). Décadas depois, a situação parece não ser muito distinta: o romeno continua sendo um idioma pouco acessível, haja vista o ínfimo número de gramáticas, livros didáticos, dicionários e cursos voltados para o público lusófono. Quem quiser adentrar nos meandros desse parente românico terá de recorrer, ou a obras mais antigas, há muito ausentes do mercado editorial, ou a obras editadas noutras línguas, como inglês, francês ou castelhano. O insulamento geográfico do romeno no Leste Europeu, que por muito tempo o privou de um contato mais direto com os membros ocidentais da família românica, e o desenvolvimento tardio de sua tradição escrita, a partir do século XVI, ajudam a explicar o conhecimento limitado que se tem desse idioma no Brasil e alhures (Bassetto, 2013, p. 188-193). Dentre os principais entusiastas do romeno no campo da Romanística, está o filólogo brasileiro Theodoro Henriques Maurer Jr., cuja obra *A unidade da România ocidental* (1951) enfatiza o papel corroborativo desse parente linguístico na detecção de fenômenos, construções ou palavras panromânicas. Segundo ele, o antigo dialeto daco-romano, falado em terras dácias (atual Romênia), apartou-se dos dialetos ocidentais há cerca de 1500 anos, de sorte que boa parte do seu patrimônio latino supérstite tenha sido preservada desde os tempos antigos, sem a influência do latim medieval ou do eclesiástico (Maurer Jr., 1951, p. 9-15). Advirta-se, porém, que muitos eruditos da Valáquia e da Transilvânia promoveram uma “relatinização” lexical do romeno nos

séculos XVIII e XIX, por influência do francês, do italiano e do próprio latim científico, num afã de reaproximá-lo dos seus parentes ocidentais (Niculescu, 1983, p. 98-106) – um fato que uma pesquisa nesta área **não** poderia negligenciar. Enfim, este artigo visa a mostrar ao público leitor que a língua romena, não obstante as suas peculiaridades morfossintáticas e lexicais, conservou vestígios indeléveis das suas origens latinas, ainda que estas nem sempre sejam tão óbvias ou reconhecíveis a um falante lusófono. Uma boa maneira de demonstrá-lo é pela *Lista de Swadesh*, na qual se arrolam de 100 a 200 itens lexicais pertencentes ao vocabulário básico de uma língua.

Antes de aplicar a lista ao romeno, convém trazer alguns esclarecimentos teóricos e metodológicos. Na seção 1.1, discute-se, por meio de excertos, o papel do léxico na identificação e no reconhecimento de parentescos linguísticos. Na seção 1.2, expõem-se os fundamentos da *Lista de Swadesh*, consoante os apontamentos de Fox (1995). Na seção 1.3, enumeram-se, de modo mais pormenorizado, as etapas de aplicação da lista e alguns cuidados a serem tomados durante o processo. Enfim, na seção 2, aplica-se a *Lista de Swadesh*. Em cada subseção, há uma tabela na qual constam: 1) a numeração e a exibição dos itens lexicais em inglês e português; 2) a tradução destes para romeno; 3) a etimologia dos itens lexicais romenos, com base nas informações fornecidas pelo dicionário virtual e monolíngue de romeno, o *dexonline*<sup>1</sup>. Logo abaixo das tabelas, há alguns comentários pontuais para esclarecer ou destacar peculiaridades etimológicas. Por último, na seção 3, apresentam-se, em números absolutos e percentuais, as línguas que mais contribuíram para a formação do vocabulário básico romeno, além de algumas conclusões interessantes que se podem tirar dos dados obtidos e de certas palavras constantes na lista. A aplicação da *Lista de Swadesh*, em sua versão de 100 itens lexicais, demonstra que aproximadamente 90% do vocabulário básico do romeno têm origem latina, contrastando com apenas 20% de vocabulário latino primitivo em relação ao léxico total da língua, segundo os dados apontados por Cojocarú (2003, p. 11). Esses 90% corroboram a **latinidade** do léxico romeno, conforme expressa o título do artigo, na medida em que 9 a cada 10 palavras presentes na lista foram herdadas do latim há mais de mil anos, perpassando inúmeras gerações de falantes.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://dexonline.ro/>>

## 1 Fundamentos e métodos

### 1.1 O léxico e os parentescos linguísticos

O léxico, ao lado da morfologia e da sintaxe, tem papel fortemente corroborativo na detecção de parentescos linguísticos (Fox, 1995). Com efeito, um falante monoglota de português poderia identificar no castelhano, no francês e no italiano um grande número de itens lexicais cognatos, de modo que ele tenha, ao menos, uma compreensão parcial de textos escritos nessas línguas neolatinas. Provam-no, por exemplo, estas versões do preâmbulo da famosa Declaração Universal dos Direitos Humanos, que já foi traduzida para centenas de idiomas:

Castelhano: “*Considerando que la libertad, la justicia y la paz en el mundo tienen por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana...*”<sup>2</sup>;

Francês: “*Considérant que la reconnaissance de la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux et inaliénables constitue le fondement de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde...*”<sup>3</sup>;

Italiano: “*Considerato che il riconoscimento della dignità inerente a tutti i membri della famiglia umana e dei loro diritti, uguali ed inalienabili, costituisce il fondamento della libertà, della giustizia e della pace nel mondo...*”<sup>4</sup>.

Um olhar rápido sobre os trechos já permite constatar a existência de itens cognatos mutuamente inteligíveis com as formas portuguesas.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>>. Acesso em: abr. 2023.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>>. Acesso em: abr. 2023.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/italian>>. Acesso em: abr. 2023.

Alguns podem ser identificados de imediato: *familia, famille, famiglia* (i.e. “família”); *inalienables, inaliénables, inalienabili* (i.e. “inalienáveis”). Outros são um pouco menos óbvios, mas podem ser deduzidos por meio de uma análise comparativa dos três trechos: *derechos, droits, diritti* (i.e. “direitos”); *iguales, égaux, uguali* (i.e. “iguais”).

Veja-se agora esta versão do preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Romeno: “*Considerînd că recunoaşterea demnităţii inerente tuturor membrilor familiei umane şi a drepturilor lor egale şi inalienabile constituie fundamentul libertăţii, dreptăţii şi păcii în lume...*”<sup>5</sup>.

À primeira vista, um falante monoglota de português estranharia a combinação de certas letras com alguns diacríticos, como a braquia em *ă*, o circunflexo em *î*, além de uma cedilha subscrita em *ş* ou em *ş̣*. Também lhe dificultaria a compreensão o fato de o romeno utilizar o caso genitivo-dativo em contextos sintáticos nos quais as outras línguas neolatinas utilizariam a preposição *de* seguida de um sintagma nominal: *reconocimiento de la dignidad, reconnaissance de la dignité, riconoscimento della dignità, recunoaşterea demnităţii*<sup>7</sup>. Outra diferença morfosintática marcante é a posposição dos artigos definidos aos respectivos nomes: por exemplo, em *membrilor*, a partícula enclítica *-lor* é o artigo masculino no genitivo-dativo plural, logo *membrilor* significa “dos membros”. Não obstante essas diferenças, é possível identificar os mesmos itens cognatos já citados nos parágrafos anteriores: *familiei, inalienabile, drepturilor, egale*. Desse modo, as semelhanças lexicais entre o português e o romeno já dariam de antemão boas evidências de

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://childrenandarmedconflict.un.org/keydocuments/romanian/universaldeclaral.html>>. Acesso em: abr. 2023.

<sup>6</sup> O *ă* representa uma vogal central média [ə]; o *î* representa uma vogal central alta [i]; o *ş* representa uma fricativa pós-alveolar surda [ʃ], tal como o dígrafo *ch* do português; por fim, o *ş̣* representa a consoante africada surda [tʃ].

<sup>7</sup> Note-se que a palavra romena para dignidade (*demnitate*) possui vogal tônica aberta [a] no caso nominativo-acusativo, mas, quando se troca o *-e* final pela desinência *-i* do genitivo-dativo, ocorre um alçamento vocálico de [a] para [ə] e uma fricativização do [t] em [tʃ]: *demnităţi*. O segundo *-i* de *demnităţii* é o artigo enclítico. Logo: *demnităţii* significa “da dignidade”.

um parentesco linguístico entre os dois idiomas. É justamente disso que trata a *Lista de Swadesh*.

## 1.2 Os fundamentos da *Lista de Swadesh*

Morris Swadesh (1909-1967) foi um linguista estadunidense que se notabilizou pelas duas áreas gêmeas que desenvolveu desde a década de 1950 até a sua morte: a Lexicoestatística e a Glotocronologia (Grant, 2010, p. 1). Ambas as áreas possuem abordagens quantitativas, mas têm objetivos levemente distintos: a primeira visa a estabelecer, por meio do chamado **vocabulário básico**, o grau de similaridade entre as línguas, enquanto a segunda busca determinar, com base no grau de diferenciação vocabular, quando duas línguas da mesma família se separaram (Fox, 1995, p. 281). Por exemplo, o romeno e o castelhano têm a mesma origem latina, porém é empiricamente constatável que este último é mais similar ao português devido ao ininterrupto contato linguístico entre ambos na Península Ibérica e nas Américas. Calcula-se que o castelhano e o português compartilhem entre si quase 90% do seu léxico (García; Souza, 2014, p. 150), porém, entre o romeno e o português, tal percentagem é decerto menor devido à penetração de muitos vocábulos eslavos, húngaros, neogregos e turcos nos dialetos daco-românicos, distanciando-os dos dialetos românicos ocidentais (Bassetto, 2010, p. 161-167).

A *Lista de Swadesh* foi desenvolvida num artigo intitulado *Towards Greater Accuracy in Lexicostatistic Dating* (“Para uma maior precisão em datação lexicostatística”), vindo a lume em 1955. Para entender melhor o emprego da referida lista nos estudos linguísticos, é necessário demonstrar o que vem a ser o dito vocabulário básico (*core vocabulary*). Por exemplo, ao se compararem línguas como o inglês e o alemão, que pertencem à família germânica, notam-se significativas diferenças vocabulares devido ao grande número de vocábulos latinos existentes na língua inglesa: *recognition-Anerkennung* (“reconhecimento”); *inherent-angeborenen* (“inerente”); *dignity-Würde* (“dignidade”) *etc.* Porém, ao se compararem vocábulos de outros campos semânticos – partes do corpo, meio ambiente, palavras de classe fechada e outros –, as raízes germânicas das duas línguas ficam em evidência. Veja-se esta pequena amostra:

Tabela 1 – Itens básicos em inglês e alemão

N.º	Português	Inglês	Alemão
1.	cabeça	<i>head</i>	<i>Kopf</i>
2.	mão	<i>hand</i>	<i>Hand</i>
3.	joelho	<i>knee</i>	<i>Knie</i>
4.	pé	<i>foot</i>	<i>Fuß</i>
5.	água	<i>water</i>	<i>Wasser</i>
6.	terra	<i>land</i>	<i>Land</i>
7.	sol	<i>sun</i>	<i>Sonne</i>
8.	lua	<i>moon</i>	<i>Mond</i>
9.	eu	<i>I</i>	<i>ich</i>
10.	tu	<i>you</i>	<i>du</i>

Fonte: Elaboração própria

Nota-se que apenas dois pares não são cognatos: *you-du* (“tu”) e *head-Kopf* (“cabeça”). No primeiro caso, o correspondente etimológico de *du* no inglês é *thou*, cujo uso é arcaico nos países anglófonos (Algeo, 2010, p. 165-166). No segundo caso, o correspondente etimológico de *head* no alemão é *Haupt*, cujo uso, no sentido de “cabeça”, é também arcaico (Kluge, 1899, p. 165). Em sendo assim, por que certas áreas do léxico inglês parecem ora se distanciar, ora se aproximar das suas origens germânicas? Porque os itens lexicais do vocabulário básico são mais resistentes a empréstimos e substituições. Por vocabulário básico entenda-se o conjunto de itens lexicais a princípio existentes em qualquer língua, independentemente da época, da cultura, da localização geográfica ou do desenvolvimento tecnológico dos seus falantes (Fox, 1995, p. 282). Portanto, todas as línguas humanas, vivas ou mortas, possuem algum termo para designar partes do corpo (*cabeça, mão pé*), elementos do meio ambiente (água, terra, sol), além de categorias gramaticais (*eu, tu, nós*). A *Lista de Swadesh* nada mais é do que uma tentativa de arrolar esses termos culturalmente **não marcados**, a fim de determinar graus de similaridade linguística.

Uma das previsíveis dificuldades de aplicação do método proposto por Swadesh consiste em estabelecer qualitativa e quantitativamente os itens lexicais que devem entrar na lista. Segundo Fox (1995):

A lista original de Swadesh continha 200 itens básicos, mas ela foi depois (Swadesh, 1955) reduzida a 100, com o intuito de eliminar vários itens suspeitos de serem culturalmente dependentes, ou, de outro modo, não confiáveis. Esses incluem nomes de animais ('peixe'), itens dependentes do clima ('neve'), alguns itens que pudessem ser expressos por sinônimos ('mulher'/'esposa'), assim como palavras para algumas atividades que foram consideradas insatisfatórias ('cortar', 'empurrar', 'cavar', 'apertar'), e outras. (Fox, 1995, p. 282, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A versão utilizada nesta pesquisa consta de 100 itens lexicais<sup>9</sup>, que cobrem as seguintes áreas do léxico: palavras de classe fechada; adjetivos de tamanho; seres vivos; plantas e suas partes; partes do corpo dos seres vivos; verbos de ação, percepção e declaração; elementos do meio ambiente, cores, entre outras coisas.

### 1.3 As etapas de aplicação da *Lista de Swadesh*

A aplicação da *Lista de Swadesh* ao romeno ou a qualquer língua de tradição escrita é relativamente simples, mas requer alguns cuidados por parte do pesquisador.

O primeiro passo é traduzir os 100 itens com base em critérios semânticos, e não com base em possíveis elos etimológicos. Na pequena amostra exibida na seção anterior, traduziu-se o substantivo inglês *head* ("cabeça") por *Kopf*, ainda que em alemão haja o substantivo cognato *Haupt*. Noutros casos, é necessário dar mais de uma tradução ao termo arrolado na lista, seja pela existência de sinônimos muito próximos na língua pesquisada, seja por eventuais dissimetrias entre a língua pesquisada e o inglês. Por exemplo, um item como *short* se pode traduzir em português por *baixo* ou por *curto* a depender do substantivo qualificado pelo adjetivo: *short man*, *short answer* (i.e. homem baixo,

---

<sup>8</sup> No original: "Swadesh's original list contained 200 core items, but this was later (Swadesh, 1955) pruned to 100, in order to eliminate a number of items that were suspected of being culture-dependent, or otherwise unreliable. These included animal names ('fish'), items dependent on climate ('snow'), some items that could be expressed by synonyms ('woman'/'wife'), as well as words for some activities which were found to be unsatisfactory ('cut', 'pull', 'dig', 'squeeze'), and some others."

<sup>9</sup> Disponível em inglês e francês na página: <<http://comparalex.org/index.php?page=stdlist&id=19>> Acesso em: jan. 2023).

resposta curta). É forçoso lembrar que a opção por traduzir um item da lista de duas ou mais maneiras depende, em alguma medida, de um juízo do pesquisador, de modo que a aplicação da *Lista de Swadesh* ao romeno possa gerar resultados levemente variáveis. Todavia, com vistas a tornar a tradução dos termos originais em inglês a mais objetiva possível, esta pesquisa recorreu aos seguintes critérios: 1) só se utilizam duas ou mais palavras na tradução, quando estas forem sinônimas muito próximas e de uso corrente em romeno, a exemplo de *arbore* e *copac*, que significam “árvore”; 2) se duas palavras quaisquer forem sinônimas próximas, sendo uma de uso corrente e a outra de uso apenas regional, popular, figurado ou científico, só se utilizará, para efeito de contagem, a de uso corrente. Por exemplo, os adjetivos *negru* e *lai* significam “negro” ou “preto”, mas, como o adjetivo *lai* só se emprega em variantes populares (Buescu, 2003, p. 248), não foi incluído na tradução. A ideia, pois, é tentar buscar formas **não marcadas** por nenhum tipo de registro mais específico.

O segundo passo é indicar a etimologia dos itens da língua-alvo – no caso em tela, da língua romena. A principal fonte de informações etimológicas desta pesquisa é um dicionário virtual e monolíngue de romeno, o *dexonline*<sup>10</sup>, cujo cerne é o *Dicționarul explicativ al limbii române* (Coteanu, 2009), da Academia Romena. Ao longo do tempo, a equipe de voluntários do *dexonline* acresceu informações oriundas de dezenas de dicionários – incluindo dicionários técnicos ou temáticos –, de sorte que o consulente tenha à sua disposição um copioso número de acepções, de expressões idiomáticas, de informações etimológicas, além dos paradigmas flexionais. Em havendo divergências acerca da origem de uma palavra, o material traz os étimos propostos, indicando-lhes os proponentes e fazendo comentários críticos sobre as mudanças fonéticas, morfológicas e/ou semânticas pelas quais o termo passou ou teria passado.

O terceiro passo é fazer breves comentários etimológicos acerca de alguns itens lexicais romenos. Por ser demasiado fastidioso e até desnecessário trazer adendos sobre todos os itens da lista, dá-se destaque apenas àqueles que apresentarem alguma peculiaridade digna de nota na fonética, na semântica ou no seu étimo. Alusões comparativas aos cognatos românicos são frequentes e servem para ilustrar a latinidade do léxico romeno. Por fim, também para mitigar o fastio da leitura e para

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://dexonline.ro/>>

facilitar o trabalho de consulta, cada tabela da próxima seção destina-se a apenas um ou, no máximo, dois campos semânticos.

O quarto e último passo é apresentar, em números absolutos e percentuais, as línguas que mais contribuíram para a formação do vocabulário básico romeno, com o devido respaldo nas informações etimológicas fornecidas pelos dicionários do *dexonline* e, de modo esporádico, por outros autores. Cumpre aqui ressaltar que, no caso dos itens de base eslava mais remota, as fontes utilizadas pelo dicionário virtual titubeiam em atribuir-lhes origem no **antigo eslavo comum**, datado das primeiras incursões eslavas no território da Romênia moderna no fim do século VI d.C. (Niculescu, 1983, p. 43-54), ou no **eslavônico eclesiástico**, utilizado pela Igreja Ortodoxa a partir do século IX no Leste Europeu (Huntley, 1993, p. 125-126) – pelo que convém usar o genérico rótulo de *eslavo*. Por fim, nos casos em que um item lexical de determinada origem remota chegou ao romeno passando antes por uma língua intermediária, considera-se, para efeito de contagem, a língua intermediária. Assim, o substantivo *piatră* (“pedra”), que tem origem remota no grego πέτρα, mas que passou pelo latim *petram* antes de chegar ao romeno, é contado como latino.

## 2 Lista de Swadesh aplicada ao romeno<sup>11</sup>

Tabela 2 – Palavras de classe fechada

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
1.	<i>I</i>	eu	<i>eu</i>	< lat. <i>ego</i>
2.	<i>thou (you)</i>	tu	<i>tu</i>	< lat. <i>tu</i>
3.	<i>we</i>	nós	<i>noi</i>	< lat. <i>nos</i>
4.	<i>this</i>	este	<i>acest</i> <sup>12</sup>	< lat. <i>*eccum istum</i>
5.	<i>that</i>	aquele	<i>acel</i>	< lat. <i>*eccum illum</i>
6.	<i>who</i>	quem	<i>cine</i>	< lat. <i>*quene &lt; quem</i>
7.	<i>what</i>	o que	<i>ce</i>	< lat. <i>quid</i>
8.	<i>not</i>	não	<i>nu</i>	< lat. <i>non</i>
9.	<i>all</i>	todos	<i>toți</i>	< lat. <i>toti</i>
10.	<i>many</i>	muitos	<i>mulți</i>	< lat. <i>multi</i>
11.	<i>one</i>	um	<i>unu</i>	< lat. <i>unum</i>
12.	<i>two</i>	dois	<i>doi</i>	< lat. <i>*dui ≈ duo</i>

Fonte: Elaboração própria

<sup>11</sup> Índice de símbolos (cf. Viaro, 2011, p.13-14):

\*X X é reconstruído

X > Y X se transforma em Y

X < Y X provém de Y

X >> Y o significado X se transforma no significado Y

X << Y o significado X provém do significado Y

X → Y X deriva (morfologicamente) Y

X ← Y X deriva (morfologicamente) de Y

X ≈ Y X é variante de Y.

<sup>12</sup> À semelhança do italiano, o grafema c, antes de e ou de i, designa uma consoante africana [tʃ] em romeno. Logo, *acest* se pronuncia [a'tʃest], *acel* se pronuncia [a'tʃel], *cine* se pronuncia [tʃine], etc.

## Observações:

- Nas palavras de classe fechada, há notável identidade etimológica entre o português e o romeno, que surgiram, vale lembrar, em extremidades opostas do território românico. Isso não só reforça a latinidade do romeno, como também confirma uma das premissas da *Lista de Swadesh*: as palavras de classe fechada são menos suscetíveis a empréstimos ou substituições.
- Nos pronomes demonstrativos e nos interrogativos, ocorreu um consonantismo típico da fonética diacrônica do romeno: a fricativização da consoante velar [k<sup>w</sup>] em [tʃ] diante de vogais anteriores: *quem* > \**quene* > *cine*; *quid* > *ce* (Dobrinescu, 1992, p. 228).

Tabela 3 – Adjetivos de tamanho

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
13.	<i>big</i>	grande	<i>mare</i>	< lat. <i>marem</i>
14.	<i>long</i>	longo	<i>lung</i>	< lat. <i>lōngum</i>
15.	<i>small</i>	pequeno	<i>mic</i>	< lat. * <i>miccus</i> < <i>mīca</i>

Fonte: Elaboração própria

## Observações:

- Em (13), o adjetivo *mare* (“grande”) vem provavelmente do latim *marem* (“macho”). O semantismo<sup>13</sup> aqui se explica pelo fato de os indivíduos machos serem geralmente maiores e mais robustos que as respectivas fêmeas (Ciorănescu, 1966). Nesse caso, o romeno divergiu das línguas românicas ocidentais: *grande* (português, castelhano e italiano) e *grand* (francês);
- Em (15), o adjetivo *mic* (“pequeno”) teria provindo da forma hipotética \**miccus*, e esta, do latim *mīca* (“parcela”), cognata do grego dórico μικόζ (Șăineanu, 1929);

<sup>13</sup> Entenda-se por semantismo a mudança ou as mudanças semânticas pelas quais um termo passou na história de uma língua.

Tabela 4 – Seres vivos

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
16.	<i>woman</i>	mulher	<i>femeie</i>	< lat. <i>familiam</i>
			<i>muiere</i>	< lat. <i>muliërem</i>
17.	<i>man (vir)</i>	homem	<i>bãrbat</i>	< lat. <i>barbãtum</i>
18.	<i>person</i>	pessoa	<i>persoanã</i>	< fr. <i>personne</i>
19.	<i>fish</i>	peixe	<i>pește</i>	< lat. <i>piscem</i>
20.	<i>bird</i>	pássaro	<i>pasãre</i>	< lat. pop. <i>passãrem</i> < <i>passërem</i>
21.	<i>dog</i>	cão	<i>cãine</i>	< lat. <i>canem</i>
22.	<i>louse</i>	piolho	<i>pãduche</i>	< lat. <i>peducũlum</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (16), o substantivo *femeie* (“mulher”) provém do latim *familiam* (“família”), segundo os dicionários compilados no *dexonline*, como o *Dicționarul explicativ al limbii române* (COTEANU, 2009). A princípio, poder-se-ia pensar que o étimo de *femeie* seria o latim *femīnam*, do qual provém, por exemplo, o francês *femme* e o português *fêmea*. Porém, seguindo as tendências do consonantismo romeno, a consoante lateral [l] sofreu iodização, de sorte que *familiam* tenha, de fato, originado *femeie* (Dobrinescu, 1992, p. 228). Aliás, o substantivo romeno *famīlie* (“família”) chegou à língua pelo francês *famille*. Por fim, em *muiere* (< latim *muliërem*), ocorreu a mesma iodização na consoante lateral [l], além da diástole do acento tônico. Esse segundo substantivo se refere geralmente a mulheres casadas (Buescu, p. 283, 2003);
- Em (17), o substantivo *bãrbat* (“homem”, “indivíduo do sexo masculino”) provém do latim *barbãtum* (“barbado”). O semantismo aqui é óbvio uma vez que a barba é comum aos homens. O romeno possui também o substantivo *om* (“ser humano”), que provém da forma nominativa latina *homo*, enquanto a forma cognata portuguesa *homem* provém do

acusativo: *hominem* > *homêe* > *homem* (Huber, p. 85, §142, 1986).

- Em (18), o substantivo *persoană* (“pessoa”) tem origem remota no latim *persōna*, mas, segundo o *Dicționarul explicativ al limbii române* (Coteanu, 2009), teria havido uma influência conjunta do francês *personne* e do alemão *Person*, logo não se trataria de um vocábulo herdado ao latim desde os tempos antigos. O substantivo *om* acima referido também pode significar “pessoa”.
- Em (19), o substantivo *pește* (“peixe”) nada tem a ver com o substantivo latino *pestem* (“peste”). O consonantismo romeno evidencia que o grupo consonantal latino *-sc*, seguido de *-e* ou *-i*, torna-se *-șt*, logo: [sk] > [ʃt]. Isso explica a mudança *pisces* > *pește* (Dobrinescu, 1992, p. 228);

Tabela 5 – Plantas e suas partes

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
23.	<i>tree</i>	árvore	<i>arbore</i>	< lat. culto <i>arbōr</i> , <i>-is</i>
			<i>copac</i>	(incerta)
24.	<i>seed</i>	semente	<i>sămânță</i>	< lat. pop. * <i>se-mentīam</i>
25.	<i>leaf</i>	folha	<i>foaie</i>	< lat. <i>folīam</i>
			<i>frunză</i>	< lat. <i>frondia</i> ← <i>frons</i> , <i>frondis</i>
26.	<i>root</i>	raiz	<i>rădăcină</i>	< lat. <i>radīcīna</i> ← <i>radīcem</i>
27.	<i>bark</i>	casca	<i>scoarță</i>	< lat. <i>scortea</i> ← <i>scortum</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (23), há dois itens lexicais para “árvore”: *arbore* (< latim culto *arbōr*, *-is*) e *copac*. A semelhança física entre *arbore* e o seu étimo latino sugere tratar-se de um provável latinismo, que inclusive sobrepujou uma variante mais antiga dessa palavra:

*arbure* (Ciorănescu, 1966). O item *copac* tem origem incerta e talvez tenha vindo do albanês *kopač* (Coteanu, 2009). Por fim, o romeno tem ainda a palavra *pom*, que não entrou na lista por designar especificamente árvores frutíferas (Buescu, 2003, p. 343);

- Em (24), vê-se que a palavra romena *sămânță* (“semente”) provém de uma forma popular hipotética *\*sementĭam*, de que também se originaram a correspondente italiana *semenza* e a francesa *semence* (Ciorănescu, 1966). A palavra portuguesa *semente*, por seu turno, provém da forma culta *sementem*, de *sementis*, *-is*.
- Em (25), há dois itens lexicais para “folha”: *foaie* (< latim *folĭam*) e *frunză* (< lat. *frondia*). De acordo com alguns dicionários citados pelo *dexonline*, a forma *frondia* teria vindo do substantivo feminino *frons*, *frondis*, conforme o indicado, porém, segundo Scriban (1939), *frondia* seria uma forma neutra plural que teria surgido paralelamente à forma regular *frondes*, no feminino plural.

Tabela 6 – Partes do corpo dos seres vivos

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
28.	<i>skin</i>	pele	<i>piele</i>	< lat. <i>pĕllem</i>
29.	<i>flesh (meat)</i>	carne	<i>carne</i>	< lat. <i>carnem</i>
30.	<i>blood</i>	sangue	<i>sânge</i>	< lat. <i>*sanguem</i> < <i>sanguinem</i>
31.	<i>bone</i>	osso	<i>os</i>	< lat. <i>ossum</i>
32.	<i>grease, oil</i>	gordura	<i>grăsime</i>	( <i>gras</i> + <i>ime</i> ) <i>gras</i> < lat. <i>grassum</i>
33.	<i>egg</i>	ovo	<i>ou</i>	< lat. <i>ovum</i>
34.	<i>horn</i>	chifre	<i>corn</i>	< lat. <i>cornu</i>
35.	<i>tail</i>	cauda, rabo	<i>coadă</i>	< lat. <i>*coda</i> < <i>caudam</i>
36.	<i>feather</i>	pena	<i>pană</i>	< lat. <i>pinnam</i>
			<i>fulg</i>	(desconhecida)
37.	<i>hair</i>	cabelo	<i>păr</i>	< lat. <i>pĭlum</i>

38.	<i>head</i>	cabeça	<i>cap</i>	< lat. * <i>capum</i> < <i>caput</i>
39.	<i>ear</i>	orelha	<i>ureche</i>	< lat. pop. <i>oricla</i> < <i>auriculam</i> ← <i>auris</i>
40.	<i>eye</i>	olho	<i>ochi</i>	< lat. <i>oc(u)lum</i>
41.	<i>nose</i>	nariz	<i>nas</i>	< lat. <i>nasum</i>
42.	<i>mouth</i>	boca	<i>gură</i>	< lat. <i>gulam</i>
43.	<i>tooth</i>	dente	<i>dinte</i>	< lat. <i>dentem</i>
44.	<i>tongue</i>	língua	<i>limbă</i>	< lat. <i>linguam</i>
45.	<i>claw</i>	garra	<i>unghie</i>	< lat. <i>ung(u)lam</i>
46.	<i>foot</i>	pé	<i>picior</i>	< lat. <i>petiölum</i>
47.	<i>knee</i>	joelho	<i>genunchi</i>	< lat. <i>genuculum</i> ← <i>genu</i>
48.	<i>hand</i>	mão	<i>mână</i>	< lat. * <i>mana</i> < <i>manum</i>
49.	<i>belly</i>	barriga	<i>burtă</i>	(desconhecida)
			<i>pântece</i>	< lat. <i>pantīcem</i>
50.	<i>neck</i>	pescoço	<i>gât</i>	(incerta)
51.	<i>breast(s)</i>	seio	<i>sân</i>	< lat. <i>sīnum</i>
52.	<i>heart</i>	coração	<i>inimă</i>	< lat. <i>animam</i>
53.	<i>liver</i>	fígado	<i>ficat</i>	< lat. <i>ficātum</i> , da loc. <i>iecur ficātum</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (37), o substantivo *păr* (“cabelo”, “pelo”) vem do latim *pīlum*, que é também o étimo português *pele*. Em *păr* (< *pīlum*), houve o típico rotacismo do *l* intervocálico: [l] > [r] (Dobrinescu, 1992, p. 228);
- Em (42), o substantivo *gură* (“boca”) vem do latim *gulam*, cujo significado original era o de “garganta”, “goela” e, menos frequentemente, o de “boca” ou “gula” (Gaffiot, 2016, p. 648). Nele também ocorreu o rotacismo do *l* intervocálico: [l] > [r].
- Em (46), o romeno usa a mesma palavra para designar “perna” e “pé”: *picior*, que vem do latim *petiölum* (“pezinho”,

“pedúnculo”, “peciolo”). Para diferenciar essas duas partes do corpo, pode-se recorrer à locução *laba piciorului* (literalmente: “a pata da perna”) para designar a ideia de “pé”. A substituição de um substantivo primitivo latino por uma forma diminutiva é fenômeno bastante conhecido nos estudos românicos, como em: *aurem* → *auricūlam* (“orelhinha”) > *oricla* > *orelha* (português), *ureche* (romeno) (Bassetto, 2010, p. 94).

- Em (48), o substantivo *mână* (“mão”) remete ao latim *manus*, mas pode ter vindo de uma forma intermediária hipotética *\*mana* (Ciorănescu, 1966). A mudança na terminação talvez se explique por se tratar de nome feminino;
- Em (49), há dois substantivos para “barriga”: *burtă* e *pânțec*. O primeiro tem origem desconhecida, enquanto o segundo vem do latim *pantīcem*, de onde se originou o português *pança*;
- Em (50), o substantivo *gât* (“pescoço”) tem etimologia obscura. Sugerem-se o latim *guttūra*, neutro plural de *guttus*, *-uris* (“goela”, “garganta”), e o termo eslavo *glūtŭ* (Ciorănescu, 1966);
- Em (52), o substantivo *inimă* (“coração”) vem do latim *anīmam* (“sopro”), do qual provém o cognato português *alma*. Segundo o supradito Ciorănescu (1966), o semantismo *sopro* >> *coração* ocorreu apenas em romeno.

Tabela 7 – Verbos de ação, percepção e declaração

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
54.	<i>drink</i>	beber	<i>a bea</i>	< lat. <i>bibĕre</i>
55.	<i>eat</i>	comer	<i>a mânca</i>	< lat. <i>*manucare</i> < <i>manducāre</i>
56.	<i>bite</i>	morder	<i>a mușca</i>	(incerta)
57.	<i>see</i>	ver	<i>a vedea</i>	< lat. <i>vidĕre</i>
58.	<i>hear</i>	ouvir	<i>a auzi</i>	< lat. <i>audĭre</i>

59.	<i>know</i>	saber	<i>a ști</i>	< lat. <i>scīre</i>
		conhecer	<i>a cunoaște</i>	< lat. * <i>connoscēre</i> < <i>cognoscēre</i>
60.	<i>sleep (verb)</i>	dormir	<i>a dormi</i>	< lat. <i>dormīre</i>
61.	<i>die</i>	morrer	<i>a muri</i>	< lat. * <i>morire</i> < <i>mori</i>
62.	<i>kill</i>	matar	<i>a ucide</i>	< lat. <i>occidēre</i>
			<i>a omorī</i>	< esl. <i>umoriti</i>
63.	<i>swim</i>	nadar	<i>a înota</i>	< lat. * <i>innotare</i> ← * <i>notare</i> < <i>natāre</i>
64.	<i>fly (verb)</i>	voar	<i>a zbura</i>	< lat. * <i>exvolare</i> < <i>volāre</i>
65.	walk	andar	<i>a merge</i>	< lat. <i>mergēre</i>
66.	<i>come</i>	vir	<i>a veni</i>	< lat. <i>venīre</i>
67.	<i>lie</i>	jazer	<i>a zăcea</i>	< lat. <i>iacēre</i>
68.	<i>sit</i>	sentar	<i>a ședea</i>	< lat. <i>sedēre</i>
			<i>a așeza</i>	< lat. * <i>assēdiāre</i> ← <i>sedēre</i>
69.	<i>stand</i>	estar, ficar	<i>a sta</i>	< lat. <i>stāre</i>
70.	<i>give</i>	dar	<i>a da</i>	< lat. <i>dāre</i>
71.	<i>say</i>	dizer	<i>a zice</i>	< lat. <i>dicēre</i>
			<i>a spune</i>	< lat. <i>exponēre</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (55), o verbo *a mânca* (“comer”) é cognato da forma francesa *manger* e da italiana *mangiare*, que provêm do latim *manducāre* (“devorar”);
- Em (56), o verbo *a mușca* (“morder”) tem origem incerta. Talvez venha da forma hipotética latina \**muticāre*, e esta, de *mutīre* (“murmurar”), cuja origem é onomatopaica (Ciorănescu, 1966). Outros étimos foram propostos;
- Em (58) e (71), percebe-se, nos verbos *a auzi* (latim < *audīre*) e *a zice* (latim < *dicēre*), um fenômeno bem típico do

consonantismo romeno: a assibilação de [d] diante de vogais anteriores. Logo: *di* > *zi* (Dobrinescu, 1992, p. 228);

- Em (59), foi necessário utilizar dois verbos distintos para traduzir o verbo inglês *to know*: *a ști* (“saber”) e *a cunoaște* (“conhecer”). É interessante notar que o romeno tenha herdado ao latim o verbo *scīre* (> *a ști*), pois, na România Ocidental, ele foi substituído por *sapĕre* (“ter sabor de”), como em: *saber* (português e castelhano), *savoir* (francês) e *sapere* (italiano). O verbo *a cunoaște*, por seu turno, é cognato do português *conhecer*, do castelhano *conocer*, do italiano *conoscere* e do francês *connaître* – todos oriundos de uma forma vulgar hipotética *\*connoscĕre*, derivada de *cognoscĕre* (Ciorănescu, 1966);
- Em (62), há dois verbos com a ideia de “matar”: *a ucide* e *a omorî*. O primeiro vem do latim *occidĕre*, que é também o étimo do italiano *uccidere*. O segundo vem do eslavo *umoriti*, de que se originou o verbo russo homossemântico: *уморитъ* (*umorit*) (Ciorănescu, 1966);
- Em (63), o verbo romeno *a înota* (“nadar”) provém de uma forma hipotética, *\*innotāre*, e esta, de outra forma hipotética, *\*notāre*, advinda da forma clássica *natāre*. É desta última que provêm as formas portuguesa e castelhana (*natāre* > *nadar*) (Ciorănescu, 1966).
- Em (64), o verbo romeno *a zbură* (“voar”) provém do latim *\*exvolare* (< *volare*), de cujo radical também se originou o português *voar*. Chama a atenção o fato de *a zbură* e *voar* terem o mesmo radical, pois o consonantismo das duas línguas os diferenciou muito na pronúncia, tornando-os mutuamente irreconhecíveis. No caso em tela, nota-se outra vez o já citado rotacismo do *l* intervocálico: [l] > [r] (Dobrinescu, 1992, p. 228);
- Em (65), o verbo *a merge* (“andar”) provém do latim *mergĕre* (“mergulhar”). Supõe-se que, no semantismo *mergulhar* >> *andar*, teria havido um significado intermediário de “cair” (Ciorănescu, 1966);

- Em (68), o verbo romeno *a ședea* significa “estar sentado”, mantendo aí quase intacto o significado etimológico do verbo latino *sedēre*. Em português, como é sabido, o infinitivo *sedēre* substituiu o infinitivo latino irregular *esse* (do verbo *sum, es, esse, fui*) e tornou-se o hodierno *ser* (< *seer* < *sedēre*) (Cunha, 2010, p. 590). O verbo *a așeza* designa o ato ou a ação de se sentar e provém de um hipotético *\*assēdiāre*, derivado do mesmo verbo *sedēre* acima mencionado (Coteanu, 2009);
- Em (69), o verbo *a sta* (“ficar”, “permanecer”) manteve em boa medida o significado etimológico do verbo latino *stāre* (“estar de pé”, “estar fixado”). Convém lembrar que o romeno não faz a distinção entre *ser* e *estar*, à maneira do português e do castelhano. Em ambos os casos, usa-se apenas o verbo *a fi* (“ser”, “estar”);<sup>14</sup>
- Em (71), há dois verbos romenos para o verbo *dizer*: *a zice* e *a spune*. O primeiro é cognato da forma portuguesa *dizer*, oriunda do latim *dicēre*, enquanto o segundo vem de *exponēre*, étimo da forma portuguesa *expor*, que também pode, às vezes, empregar-se como verbo declarativo.

Tabela 8 – Elementos do meio ambiente

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
72.	<i>sun</i>	sol	<i>soare</i>	< lat. <i>sōlem</i>
73.	<i>moon</i>	lua	<i>lună</i>	< lat. <i>lūnam</i>
74.	<i>star</i>	estrela	<i>stea</i>	< lat. <i>stēllam</i>
75.	<i>water</i>	água	<i>apă</i>	< lat. <i>aquam</i>
76.	<i>rain</i>	chuva	<i>ploaie</i>	< lat. <i>*pluvia</i> < <i>pluvīam</i>
77.	<i>stone</i>	pedra	<i>piatră</i>	< lat. <i>petram</i> < gr. <i>πέτρα</i>
78.	<i>sand</i>	areia	<i>nisip</i>	< búlg. <i>nasip</i> ou esl. <i>nasŭpŭ</i> (?)
79.	<i>earth</i>	terra	<i>pământ</i>	< lat. <i>*paumentum</i> < <i>pavīmentum</i>

<sup>14</sup> Com efeito, as sentenças portuguesas *Ele é doente* e *Ele está doente* se traduzem da mesma maneira para o romeno: *El este bolnav.*

80.	<i>cloud</i>	nuvem	<i>nor</i>	< lat. <i>nubĭlum</i>
81.	<i>smoke</i>	fumaça	<i>fum</i>	< lat. <i>fumum</i>
82.	<i>fire</i>	fogo	<i>foc</i>	< lat. <i>focum</i>
83.	<i>ash</i>	cinzas	<i>cenușă</i>	< lat. * <i>cinusia</i> ← <i>cinis</i>
			<i>scrum</i>	(desconhecida)
84.	<i>burn (verb)</i>	queimar	<i>a arde</i>	< lat. <i>ardĕre</i>
85.	<i>path</i>	caminho, via	<i>drum</i>	< esl. <i>drumŭ</i> < gr. <i>δρόμος</i>
			<i>cale</i>	< lat. <i>callem</i>
86.	mountain	montanha, monte	<i>munte</i>	< lat. <i>montem</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (75), o substantivo *apă* (“água”) apresenta o típico consonantismo romeno *qu* > *p* diante de *a*. Logo: *aquam* > *apă* (Dobrinescu, 1992, p. 228);
- Em (76), o substantivo *ploaie* vem de uma forma hipotética \**plovĭa*, e esta da forma clássica *pluviām*, étimo de *chuva*, em português. A palatalização do encontro consonantal [pl] em [ʃ] obscurece, à primeira vista, os elos etimológicos entre a palavra romena *ploaie* e a sua cognata portuguesa *chuva*, de que também são cognatas as palavras *lluvia* (castelhano), *pluie* (francês) e *pioggia* (italiano) (Bassetto, 2010, p. 86-87);
- Em (78), o substantivo *nisip* (“areia”) chegou ao romeno pelo búlgaro *nacun* (*nasip*) (Coteanu, 2009) ou, mais remotamente, pelo eslavo *nasŭpŭ* (Ciorănescu, 1966);
- Em (79), o substantivo *pământ* (“terra”) provém do latim *pavimentum*, de que se originou o português *pavimento*. O romeno possui também o substantivo *țară* (< lat. *terram*), que se emprega mais no sentido de “país”, “nação” ou “território” (Buescu, 2003, p. 448);

- Em (82), encontra-se a palavra *foc* (< latim *focum*), cognata da forma portuguesa *fogo*. O romeno tem ainda a palavra *jar*, que significa “brasa” ou figurativamente “fogo”.
- Em (83), o substantivo *cenușă* (“cinza”) teria vindo do latim *\*cinusia* (← *cinus*), do qual também proviria a forma cognata portuguesa *cinza*, porém *scrum* tem origem incerta. Ciorănescu (1966) supõe que tenha vindo da palavra cumana<sup>15</sup> *kurum* (“fuligem”);
- Em (85), um dos substantivos para “caminho” ou “via”, *drum*, provém do grego *δρόμος* (“pista”), mas chegou ao romeno através do eslavo *drumŭ*. Em português, *dromo* se usa como substantivo pleno e na formação de vários compostos: *hipódromo*, *autódromo*, etc. Já o substantivo *cale* (latim < *callem*) é cognato do castelhano *calle* (“rua”) (Ciorănescu, 1966).

Tabela 9 – Cores

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
87.	<i>red</i>	vermelho	<i>roșu</i>	< lat. <i>rosĕum</i>
88.	<i>green</i>	verde	<i>verde</i>	< lat. <i>virĕm</i> < <i>vīrĕm</i>
89.	<i>yellow</i>	amarelo	<i>galben</i>	< lat. <i>galbĭnum</i>
90.	<i>white</i>	branco	<i>alb</i>	< lat. <i>album</i>
91.	<i>black</i>	preto, negro	<i>negru</i>	< lat. <i>nĭgrum</i>

Fonte: Elaboração própria

#### Observações:

- Em (87), o adjetivo *roșu* (“vermelho”) vem do latim *rosĕum*, étimo do português *róseo*. Na transição de *rosĕum* para

<sup>15</sup> Os cumanos eram um povo seminômade de origem turca que migrou da Ásia Central para o Leste Europeu na Idade Média. Na segunda metade do século XI, eles se assenhorearam de algumas terras pertencentes à atual Romênia, de onde foram desterrados devido à invasão mongol, no século XIII (Niculescu, 1983, p. 63-64).

*roșu*, ocorreu a típica palatalização da sibilante [s] diante de semivogal [j] ou vogal anterior: [s] > [ʃ] (Dobrinescu, 1992, p. 228);

- Em (91), o adjetivo *negru* vem do latim *nīgrum*, que é um cognato bem evidente da forma portuguesa *negro*. Em ambas as formas, romena e portuguesa, ocorreu o abaixamento da vogal breve *ī* para [e]. O romeno tem ainda o adjetivo *lai* (“preto”), que é forma popular (Buescu, 2003, p. 248).

Tabela 10 – Palavras diversas

N.º	Inglês	Português	Romeno	Etimologia
92.	<i>night</i>	noite	<i>noapte</i>	< lat. <i>noctem</i>
93.	<i>hot</i>	quente	<i>cald</i>	< lat. <i>caldum</i> < <i>calīdum</i>
94.	<i>cold</i>	frio	<i>frig</i>	< lat. <i>frīgus</i> <sup>16</sup>
			<i>rece</i>	< lat. <i>recens</i>
95.	<i>full</i>	cheio	<i>plin</i>	< lat. <i>plēnum</i>
96.	<i>new</i>	novo	<i>nou</i>	< lat. <i>novum</i>
97.	<i>good</i>	bom	<i>bun</i>	< lat. <i>bonum</i>
98.	<i>round</i>	redondo	<i>rotund</i>	< lat. <i>rotundum</i>
99.	<i>dry</i>	seco	<i>uscat</i>	← <i>a usca</i> < lat. <i>*usticare</i>
			<i>sec</i>	< lat. <i>sīccum</i>
100.	<i>name</i>	nome	<i>nume</i>	< lat. <i>nomen</i>

Fonte: Elaboração própria

<sup>16</sup> *frigus*, -ōris (substantivo neutro da terceira declinação).

## Observações:

- Em (94), há duas palavras para “frio”: *frig* e *rece*. A primeira é da mesma família lexical do adjetivo português *frio*, oriundo de *frigĭdum* (Cunha, 2010, p. 302). A segunda é cognata do português *recente*, mas note-se que a forma romena veio do nominativo *recens* (“fresco”, “novo”), reduzido a uma forma intermediária *\*reces* e depois a *rece*, que também pode significar “fresco” em romeno, como em *apă rece* (“água fresca”) (Ciorănescu, 1966; Buescu, 2003, p. 372).
- Em (95), o adjetivo *plin* vem do latim *plenum*, de que se originaram as formas divergentes *cheio* e *pleno* em português. A palatalização do encontro consonantal [pl] em [ʃ] obscurece, à primeira vista, os elos etimológicos entre a palavra romena *plin* e a sua cognata portuguesa *cheio*, de que também são cognatas as palavras *lleno* (castelhano), *plein* (francês) e *pieno* (italiano) (Bassetto, 2010, p. 86-87);
- Em (98), o adjetivo *rotund* (“redondo”) possui uma forma variante: *rătund*. A semelhança física entre a forma *rotund* e o étimo latino *rotundum* sugere tratar-se de um latinismo ou de uma reconstituição erudita, mas Ciorănescu (1966) o nega alegando que a mudança *ră* > *ro* é comum na região da Muntênia, como em: *răcodelie* > *rocodelii* (“trabalho manual”), *răpotini* > *ropotini*<sup>17</sup>.
- Em (99), o adjetivo *uscat* (“seco”) é o particípio do verbo *a usca* (“secar”), que viria da forma hipotética latina *\*usticare* ← *ustum* ← *urere* (“queimar”). O semantismo *queimar* >> *secar* é compreensível. Também se supõe o étimo hipotético *\*exsucare* (“secar”) para o verbo *a usca* (Coteanu, 2009);

<sup>17</sup> *Răpotin*: feriado que se comemora costumeiramente nas três terças-feiras seguintes à Páscoa (cf. <<https://dexonline.ro/intrare/r%C4%83potin/243931/definitii>>).

### 3 Resultados e conclusões

Findas as observações etimológicas, é chegada a hora de contabilizar as contribuições lexicais das línguas que ajudaram a formar o vocabulário básico do romeno. Devido à necessidade de utilizar mais de um item lexical para traduzir certas palavras (*e.g. árvore: arbor e copac*)<sup>18</sup>, a contagem inicial de 100 itens arrolados na *Lista de Swadesh* subiu para um total de 113. Abaixo, o número absoluto de palavras com que cada língua contribuiu em cada campo semântico:

Tabela 11 – Distribuição dos étimos por campo semântico

	Latim	Latim Culto	Francês	Eslavo	Búlgaro	Desconhecido/ Incerto	Total
Palavras de classe fechada (1-12)	12	-	-	-	-	-	12
Adjetivos de tamanho (13-15)	3	-	-	-	-	-	3
Seres vivos (16-22)	7	-	1	-	-	-	8
Plantas e suas partes (23-27)	5	1	-	-	-	1	7
Partes do corpo dos seres vivos (28-53)	25	-	-	-	-	3	28

<sup>18</sup> Número dos itens para os quais se deu mais de uma tradução nas tabelas: 16, 23, 25, 36, 49, 59, 62, 68, 71, 83, 85, 94 e 99.

Verbos de ação, perc. e decl. (54-71)	20	-	-	1	-	1	22
Elementos do meio ambiente (72-86)	14	-	-	1	1	1	17
Cores (87-91)	5	-	-	-	-	-	5
Palavras diversas (92-100)	11		-	-	-	-	11

Fonte: Elaboração própria

Com base nos dados apresentados na tabela 11, chega-se aos seguintes números e às seguintes percentagens, que representam quantitativamente as contribuições lexicais de cada língua para a formação do vocabulário básico romeno. Como o búlgaro pertence à família eslava, convém agrupar as suas contribuições lexicais àquelas das línguas eslavas em geral (lembrando: 113 itens lexicais = 100%):

Tabela 12 – Contribuição de cada língua para a formação do vocabulário básico romeno (em números absolutos e percentuais)

	Latim	Latim Culto	Francês	Línguas eslavas	Desconhecido/ Incerto	Total
Números absolutos	102	1	1	3	6	113
Números percentuais	90,26%	0,88%	0,88%	2,65%	5,31%	100%

Fonte: Elaboração própria

A constatação de que 90,26% do vocabulário básico da língua romena tem origem latina é uma prova peremptória e incontestada de sua latinidade. Afinal, 102 das 113 palavras estudadas vieram do latim e foram transmitidas de geração em geração desde épocas remotas até a Idade Contemporânea – motivo pelo qual se optou por deixar em separado os termos oriundos do latim culto e do francês, que só forneceram vocábulos ao romeno nos últimos séculos, noutros contextos históricos.

A título de comparação, Dana Cojocaru (2003, p. 11) traz estas percentagens sobre o léxico romeno geral:

- (1) Latim: 20%;
- (2) Línguas eslavas: 14%;
- (3) Grego: 2,37%;
- (4) Francês: 38,4%;
- (5) Latim culto: 2,4%;
- (6) Italiano: 1,7%;
- (7) Turco: 3,7%;
- (8) Húngaro: 2,17%;
- (9) Línguas germânicas: 2,3%;
- (10) Outras origens / incertos: 12,96%.

O visível contraste entre os 90,26% de vocabulário latino básico, obtidos por meio da aplicação da *Lista de Swadesh*, e os 20% de léxico latino geral é muito elucidativo. Os números ratificam a latinidade do léxico romeno primitivo e mostram que os seus falantes recorreram

sobremaneira ao francês para expandir o seu vocabulário técnico e literário, a ponto de os vocábulos de origem francesa constituírem hoje a maior porção lexical: 38,4%.

O léxico romeno ora se assemelha às línguas românicas ocidentais, ora apresenta matizes próprios. As palavras de classe fechada são bem inteligíveis a um falante de português: *eu, tu, el, noi, voi, ei, cu, cine, acest, acel, etc.* Em certos casos, o consonantismo romeno fez com que certos cognatos ficassem simplesmente irreconhecíveis (e.g. *a zbură* < \**exvolare* < *volare*, cognato de *voar*). Noutros casos, ele herdou do latim termos não herdados pelas línguas românicas ocidentais. Por exemplo, o verbo romeno *a ști* (“saber”) vem da forma clássica *scīre*, enquanto os seus correspondentes homossemânticos *saber* (português), *saber* (castelhano), *savoir* (francês) e *sapere* (italiano) vêm de *sapĕre* (“ter sabor de”). Os numerosos comentários etimológicos ajudam a explicar a fragmentação do latim e mostram que o romeno, longe de ser um idioma exótico, tem mais semelhanças com os membros da família românica do que aparenta.

## Referências

ALGEO, J. *The origins and development of the English language*. Boston: Wadsworth, 2010.

BASSETTO, B. F. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas românicas*, v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BASSETTO, B. F. *Elementos de Filologia Românica: história interna das línguas românicas*, v. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

BUESCU, V. (coord.). *Dicionário de romeno-português*. Porto: Porto Editora, 2003.

CIORĂNESCU, Alexandru. *Dicționarul etimologic român*. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1966.

COJOCARU, D. *Romanian grammar*. Durham, NC: SEERLRC/Duke University, 2003. Disponível em: <[www.seelrc.org:8080/grammar/pdf/compgrammar\\_romanian.pdf](http://www.seelrc.org:8080/grammar/pdf/compgrammar_romanian.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

COTEANU, I. (ed.). *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită). Bucharest, Romania: Academia Română, Institutul de Lingvistică. Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DOBRINESCU, G. *Gramática da língua romena*. Rio de Janeiro: Presença, 1992.

FOX, A. *Linguistic reconstruction: an introduction to theory and method*. New York: Oxford University Press, 1995, 389 p.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire Latin Français*. Nouvelle édition revue et augmentée. Version V. M. Komarov.[S. l.]: Gérard Gréco, 2016.

GARCÍA, M. I. M.; SOUZA, A. M. B. de. Lexical similarity level between English and Portuguese. *ELIA*, Sevilla, v. 14, n. 14, 2014, p. 145-163. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/elia.2014.i14.06>

GRANT, A. P. Swadesh's life and place in linguistics. *Diachronica*, v. 27, n. 2, 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10649391/Morris\\_Swadeshs\\_life\\_and\\_place\\_in\\_linguistics](https://www.academia.edu/10649391/Morris_Swadeshs_life_and_place_in_linguistics)>. Acesso em: jan. 2020.

HUBER, J. *Gramática do Português Antigo*. Tradução de Maria Manuela Gouveia Delille. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 1986.

HUNTLEY, D. The Old Church Slavonic. In: COMRIE, B.; CORBETT; G. (ed.). *The Slavonic languages*. New York: Routledge, 1993. p. 125-187.

KLUGE, F. *Etymologisches Wörterbuch des deutschen Sprache*. Strasburg: Karl Trübner, 1899.

MAURER Jr., Theodoro Henriques. *A unidade da România Ocidental*. São Paulo: USP, 1951.

NICULESCU, A. *História breve da língua romena*. Rio de Janeiro: Presença Edições; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

ȘĂINEANU, L. *Dicționar universal al limbei române*. ed. VI. Craiova: Scrisul Romanesc, 1929.

SCRIBAN, A. *Dicționarul limbii românești*. [S. l.]: Institutu de Arte Grafice Presa Bună, 1939.

SWADESH, M. Towards Greater Accuracy in Lexicostatistic Dating, *International Journal of American Linguistics*, v. 21, n. 2, 1955. p. 121-137.

VIARO, M. E. *Etimologia*. São Paulo: Contexto, 2011.

Recebido em: 15 de maio de 2023.  
Aprovado em: 08 de junho de 2023.

# LINGÜÍSTICA



## **Análise semântico-discursiva de demonstrativos em romances escritos nos séculos XIX, XX e XXI na região norte (Amazonas) do Brasil**

### ***Discursive-semantic Analysis of Demonstratives in Novels Written in the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries in the Northern Region (Amazon) of Brazil***

Gislane Aparecida Martins Siqueira

Instituto Federal do Amazonas (IFAM), Manaus, Amazonas / Brasil

gislaneams@terra.com.br

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

**Resumo:** Este artigo apresenta uma proposta de análise semântico-discursiva dos demonstrativos *este*, *esse* e *aquele* (flexões e derivados) de textos retirados de um *corpus* composto por romances produzidos na região Norte do Brasil (Amazonas) nos séculos XIX, XX e XXI, fruto de tese de doutorado. O estudo dos demonstrativos foi realizado sob a luz dos pressupostos teórico-metodológicos do funcionalista Givón (2001), de Halliday e Hasan (1976) e de Cambraia (2012, 2015), que apresenta um modelo de articulação das funções semântico-discursivas dos demonstrativos com base nos valores referenciais *endofórico*; *exofórico*; *exo-endofórico*; *anamnético*; e *indeterminador*, os quais, no estudo, proporcionaram a observação de pistas que indicam indícios de uma reorganização do sistema demonstrativo no português da região do Amazonas de ternário para binário, em virtude da ascensão da forma *esse* por oposição à queda da forma *este*, com destaque para as endóforas. Além das categorias referenciais, a análise possibilitou ainda a observação de usos pragmáticos e o reconhecimento de informação *superveniente*, codificando mais função para o demonstrativo brasileiro.

**Palavras-chave:** demonstrativos brasileiros; romances; semântico-discursiva; valores referenciais.

**Abstract:** This article presents a proposal for a discursive-semantic analysis of the demonstratives *este*, *esse* and *aquele* (their inflections and derivatives) of texts taken from a *corpus* composed of novels produced in the North region of Brazil (Amazonas) in the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, result of doctoral thesis. The study of the demonstratives was carried out in the light of the theoretical-methodological assumptions of the functionalist Givón (2001), Halliday and Hasan (1976) and Cambraia (2012, 2015), which presents a model of articulation of discursive-semantic functions of the demonstratives, based on referential values as endophora; exophora; exo-endophora; anamnestic; and undetermined, which in the studied provided the observation of clues that indicate signs of a reorganization of the demonstrative system in the Portuguese of the Amazon region from ternary to binary, due to rise of the form *esse* as opposed to the fall of the form *este*, with emphasis on the categorie endophoric. The analysis also allowed the observation of pragmatic uses and the recognition of supervening information, encoding more function for the Brazilian demonstrative.

**Keywords:** Brazilian demonstratives; novels; semantic-discursive; referential values.

## 1 Introdução

Neste artigo, trataremos dos ricos e complexos usos dos demonstrativos brasileiros *este*, *esse* e *aquele* de textos presentes em romances produzidos na região norte do Brasil (Amazonas) nos séculos XIX, XX e XXI, os quais fazem parte do *corpus* da tese de doutorado<sup>1</sup> (composto por textos de romance e de notícias de jornal) que estudou mudança e variação dos mencionados demonstrativos, por intermédio de análises de aspectos morfológicos, sintáticos e semântico-discursivos, observando, ainda, a atuação dos demonstrativos no processo de configuração ternário/binário. Dos aspectos mencionados, trataremos, neste artigo, o semântico-discursivo, abordado por meio dos valores referenciais *exofóricos*, *endofóricos*, *exo-endofóricos*, *anamnético* e *indeterminador*, observando se apresentam pistas que levam ao reconhecimento de uma reorganização, com a implementação do binarismo em oposição a um sistema ternário no português da região do Amazonas (AM), uma das hipóteses proposta na tese.

---

<sup>1</sup> Cf. Siqueira, 2022.

Atualmente encontramos várias pesquisas dedicadas aos sistemas demonstrativos. Limitamo-nos a citar as que serviram de inspiração para o nosso trabalho, por abordarem os valores referenciais dos demonstrativos, como a de Pavani (1987), que se dedicou ao estudo da morfossintaxe dos demonstrativos na fala culta de São Paulo; Marine (2005) que estudou o sistema demonstrativo do português brasileiro (PB) em jornais e cartas de revistas femininas do século XX; e, em 2009, dedicou-se ao estudo dos demonstrativos em cartas de leitoras das revistas femininas *Capricho* e *Ragazza*; Cambraia (2012), que pesquisou o uso de demonstrativos em textos teatrais do século XVI ao XXI no português brasileiro e no espanhol mexicano; Silva e Cambraia (2013), que apresentaram uma proposta de sistema de classificação para os demonstrativos na România Nova; Cambraia (2015), que estudou o sistema demonstrativo em textos de romance no período do século XIX ao XXI na região do Rio de Janeiro (RJ); Ramalho (2016) que, em sua pesquisa sobre o sistema de demonstrativos, abordou os mesmos gêneros textuais, períodos e métodos semelhantes ao do nosso trabalho, o que nos permitiu, ao longo das análises na tese, traçar comparações de dados entre as duas regiões do Brasil (AM e RJ); Cambraia e Bertolino (2020), que realizaram um estudo comparativo de demonstrativos em anáfora no gênero textual de notícia no crioulo cabo-verdiano e papiamentu; e Rocha (2021), que estudou os sistemas demonstrativos do romeno e do português brasileiro em textos dos gêneros comédia teatral e narrativa histórica do Rio de Janeiro (RJ).

Assim como as pesquisas de Cambraia (2012, 2015) e Ramalho (2016), nosso trabalho também teve como base os pressupostos teórico-metodológicos do funcionalista Givón (2001, p. 19) que acredita que as exigências para a codificação das informações semântico-proposicional e discursivo-pragmática estão constantemente em conflito, resultando em uma ação de compromisso adaptativo entre as pressões funcionais em competição.

## 2 Metodologia

### 2.1 Composição do *corpus*

Os textos analisados fazem parte de tese de doutorado com abordagem diacrônica do uso do sistema de demonstrativos. A montagem do *corpus* compreendeu pesquisa, seleção, localização e busca dos romances da região do Amazonas, referentes aos períodos da segunda metade do século XIX, primeira e segunda do século XX e primeira do século XXI.

Na seleção dos romances para composição do *corpus* (da tese), selecionamos romances que, além de suas histórias se passarem ou terem relação com o estado do Amazonas, seus autores também possuíssem vínculo com o estado, como histórico de infância ou estudo na cidade de Manaus; ou, na região do Grão Pará (que abrangia Pará e Amazonas), no caso da primeira sincronia, e que as obras escritas fossem exemplares originais (físicos).

O período para estudo foi dividido em quatro sincronias. Cada sincronia (meio século) foi representada por um romance e, a partir de sua leitura, foram coletadas 150 ocorrências de usos de demonstrativos e, em seguida, organizadas, de forma manual (sem o uso de ferramenta de busca), compondo um *corpus* com 600 ocorrências. Convém esclarecer que os dados foram contabilizados a partir da página inicial dos romances até a página em que se alcançou a quantidade de 150 ocorrências. A seguir, apresentamos um quadro com as obras relativas às sincronias estudadas.

Quadro 1 – Corpus romance

Século		Romance	Escritor
XIX	2ª met.	<i>O missionario</i> (1891) [=MIS]	Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853–1918)
XX	1ª met.	<i>Terra de ninguém: romance social do Amazonas</i> (1934) [=TN]	Francisco Xavier Galvão (1906–1956)
	2ª met.	<i>Relato de um certo Oriente</i> (1989) [=RCO]	Milton Hatoum (1952–)
XXI	1ª met.	<i>A próxima cartada</i> (2014) [=PC]	Jackson da Mata (1983–)

Fonte: adaptado de Siqueira (2022, p. 93)

## 2.2 Da análise semântico-discursiva

Na análise semântico-discursiva, trabalhamos com as categorias referenciais propostas em Cambraia (2012, 2015), ajustando-as às necessidades dos textos que compuseram o *corpus*, assim sistematizadas:

- a) *endófora*, codificando posições dos referentes presentes nos contextos linguísticos, por meio das subcategorias *anáfora*, *catáfora* e *ana-catáfora*;
- b) *exófora*, codificando espaços (exófora espacial), distâncias temporais (exófora temporal) e o próprio texto (exófora metatextual). Nesses casos, o demonstrativo no exercício da função dêitica, aponta ou indica algo ou alguém não mencionado no discurso, porém, presente no contexto situacional;
- c) *exo-endófora*, categoria em que há acumulação de exófora e endófora, ou seja, o referente está, ao mesmo tempo, no contexto linguístico e na situação da enunciação;
- d) *anamnética*, categoria em que o referente é inferido somente pelo conhecimento compartilhado entre o falante e o ouvinte;
- e) *indeterminadora*, categoria em que o referente exerce no texto função indeterminada.

## 3 Análise semântico-discursiva dos demonstrativos

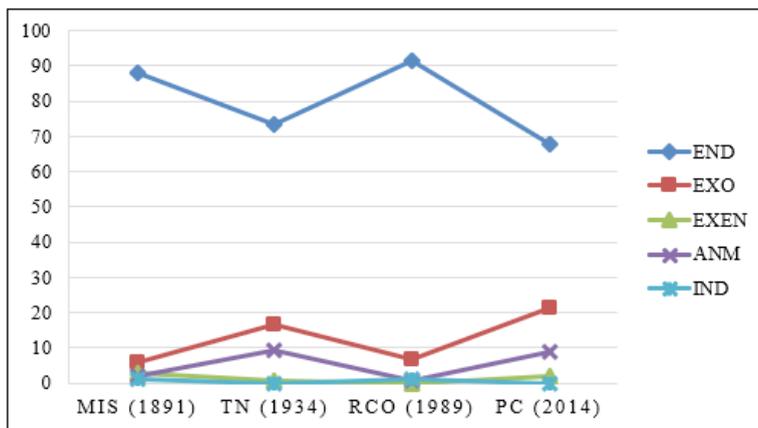
Iniciamos as análises apresentando a tabela e o gráfico que exibem aspectos quantitativos dos valores referenciais de endófora (END), exófora (EXO), exo-endófora (EXEN), anamnético (ANM) e indeterminador (IND) presentes nos textos dos romances, cujos títulos estão abreviados conforme os apresentados no quadro 1.

Tabela 1 – Frequência de demonstrativos (romances) por valor referencial

Séc.	Rom.	END	EXO	EXEN	ANM	IND	Total
XIX	MIS (1891)	129 86%	9 6%	7 4,7%	3 2%	2 1,3%	150 100%
XX	TN (1934)	110 73,3%	25 16,7%	1 0,7%	14 9,3%	–	150 100%
	RCO (1989)	137 91,3%	10 6,7%	–	1 0,7%	2 1,3%	150 100%
XXI	PC (2014)	102 68%	32 21,3%	3 2%	13 8,7%	–	150 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 166)

Gráfico 1 – Frequência (%) de demonstrativos (romances) por valor referencial



Fonte: Siqueira (2022, p. 166)

Os dados mostram a endófora como a mais produtiva das referências em todas as sincronias, oscilando entre 68% e 91,3%, enquanto a referência exofórica não ultrapassou 21,3%. Em escalas abaixo ficaram as funções anamnética oscilando entre 0,7% e 9,3%;

exo-endófora atingindo o máximo de 4,7%; e a função indeterminadora variando de 0% a 1,3%.

### 3.1 Referência endofórica

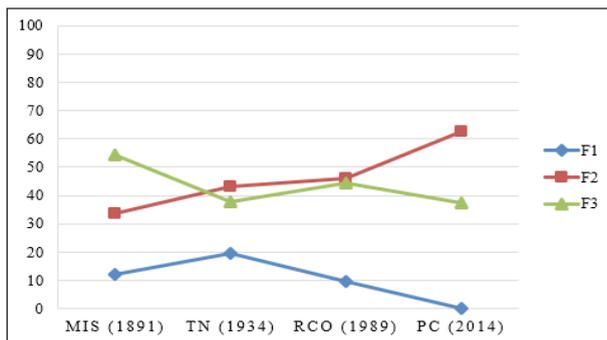
Das 600 ocorrências que compuseram os dados, 478 (79,6%) foram endóforas, o que mostra a grande influência que essa categoria exerce no uso das formas demonstrativas. Para entendermos a atuação das formas demonstrativas nas endóforas, apresentamos suas frequências em tabela e gráfico. A partir de agora, em tabelas e gráficos, a forma *este* (flexões e derivações) será representada por (F1); *esse* (flexões e derivações), representada por (F2); e *aquela* (flexões e derivações), representada por (F3).

Tabela 2 – Frequência de demonstrativos em endófora por forma

Séc.	Rom.	F1	F2	F3	Total
XIX	MIS (1891)	16 12,4%	41 31,8%	72 55,8%	129 100%
XX	TN (1934)	21 19,1%	47 42,7%	42 38,2%	110 100%
	RCO (1989)	13 9,5%	63 46%	61 44,5%	137 100%
XXI	PC (2014)	–	64 62,7%	38 37,3%	102 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 193)

Gráfico 2 – Frequência (%) de demonstrativos em endófora por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 193)

Dentre as formas, F1 apresentou as frequências mais baixas em todas as sincronias, enquanto F2 esteve em ascensão ao longo do tempo, concorrendo com as frequências de F3. Essa grande produtividade de F3 está associada às narrações de acontecimentos passados que, convencionalmente, são realizadas com F3.

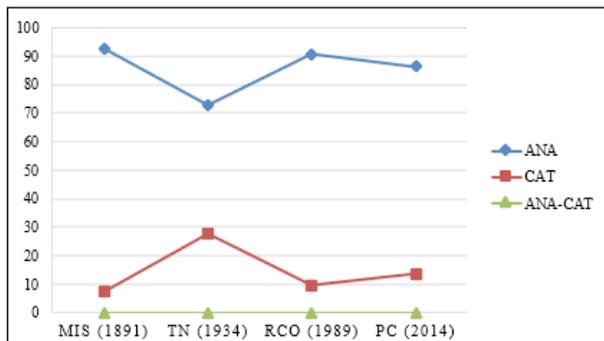
As referências endofóricas foram divididas em anáfora (ANA), com referente posicionado antes do demonstrativo; catáfora (CAT), com referente posicionado após o demonstrativo; e ana-catáfora (ANA-CAT), com referente posicionado simultaneamente antes e depois do demonstrativo. Apresentamos, a seguir, tabela e gráfico dessas subcategorias:

Tabela 3 – Frequência de demonstrativos em subcategoria endofórica

Séc.	Rom.	ANA	CAT	ANA-CAT	Total
XIX	MIS (1891)	119 92,2%	10 7,8%	–	129 100%
XX	TN (1934)	80 72,7%	30 27,3%	–	110 100%
	RCO (1989)	124 90,5%	13 9,5%	–	137 100%
XXI	PC (2014)	88 86,3%	14 13,7%	–	102 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 198)

Gráfico 3 – Frequência (%) de demonstrativos em subcategoria endofórica



Fonte: Siqueira (2022, p. 198)

A maioria das ocorrências endofóricas foram de anáforas (72,7% a 92,2%). As catáforas se distribuíram entre 7,8% e 27,3% e não houve ocorrência da subcategoria ana-catafórica.

### 3.1.1 Endófora anafórica

Os demonstrativos que compuseram as endóforas anafóricas refletiram o mesmo padrão presente nas formas gerais de endóforas (Tabela 2), com alta produtividade (190 ocorrências) e ascensão de F2, em detrimento do descenso de F1(44 ocorrências). F3 (177 ocorrências) foi mais produtiva que F1, confirmando a contribuição das endóforas anafóricas para o binarismo (esse/aquele). Nessa subcategoria, a maioria dos antecedentes se encontraram no discurso do locutor e, apenas uma apresentou o antecedente no discurso do interlocutor.

Ao constatarmos a complexidade dos textos que compuseram o *corpus*, decidimos pela divisão das anáforas em *não proposicional*, aquela cujo referente se compõe por apenas um sintagma nominal, como no exemplo (1); e *proposicional*, com referente estruturado por uma ou mais orações, manifesto nos romances por enunciados que expressam fato, evento e até opinião, como no exemplo (2).

(1) Quando se fôra adiantando nos estudos e entrara a decifrar a philosophia de S. Thomaz e do Genuense com auxilio de Padre Azevedo, quando cursara a theologia moral e dogmatica, o seu espirito perdera-se n'um dedalo de idéas antagonicas e

contradictórias. *A duvida, essa filha de Satanaz*, pairara sobre a sua alma d'ignorante, como um gavião prestes a devoral-a. (Souza, 1899, p. 95-96, grifo nosso)

(2) O Valladão, tossindo todo arcado, também atirara a sua pedrinha:

— *A vizinhança é uma das commodidades desta casa. O Macario sacristão tem dedo para estas cousas.*

Macario, muito serio, protestara, mas Padre Antonio fingira não perceber **aquellas allusões bregeiras**.

(Souza, 1899, p. 86, grifo nosso)

### 3.1.2 Endófora catafórica

Na endófora catafórica, em 100% das ocorrências, o referente esteve presente no discurso do locutor. Nessa subcategoria de endófora, F1 apresentou apenas 6 ocorrências; F3 foi a forma mais produtiva (36 ocorrências), sendo ultrapassada por F2 (25 ocorrências) somente na última sincronia, mostrando a contribuição das endóforas catafóricas para a produtividade de F3 no romance.

As endóforas catafóricas foram analisadas como *estrutural* (referente anexo à expressão demonstrativa) e *não estrutural* (referente apartado da expressão demonstrativa), como propõem Halliday e Hasan (1976, p. 68).

#### a) Endóforas catafóricas estruturais

Encontramos no *corpus* 45 ocorrências de catáfora estrutural, praticamente o dobro da catáfora não estrutural. Acreditamos que os narradores preferiram o uso das estruturais ao das não estruturais pensando na fluidez do enunciado, pois, ao se apartar o referente da expressão demonstrativa, ocorre a quebra da sequência linear do enunciado, como veremos em b. Quanto às formas, ao longo dos períodos, F3 se sobressaiu como a mais produtiva (25 ocorrências), seguida de F2, em ascensão (17 ocorrências) e F1 (3 ocorrências). Nos textos, as catáforas estruturais foram representadas pelas orações relativas restritiva/explicativas, como nos exemplos (3) e (4):

(3) Ao chegarem á sala do jantar, pela porta que dava para o quintal, o vereador João Carlos mostrara o quintal vizinho, e explicara que **n’aquella casa, cujo telhado se avistava por entre as touças de bananeiras**, morava uma rapariga, desquitada do marido, uma tal Luiza Madeirense, que se occupava, para apparentar boa vida, em serviços de engommado.  
(Souza, 1989, p. 85, grifo nosso)

(4) — Terei a coragem de afrontar o ódio, a cólera dos meus, pelo nosso amor, por amor de ti, e **daquele que já vive dentro de mim...**  
(Galvão, 1934, p. 147, grifo nosso)

## b) Endóforas catafóricas não estruturais

Das 67 ocorrências de endófora catafórica no *corpus*, apenas 22 foram classificadas como não estruturais. Assim como na catáfora estrutural, o demonstrativo *aquele* se destacou como o mais produtivo nessa subcategoria, confirmando a categoria catafórica como contribuinte da produtividade de F3 no romance. O romance TN apresentou 12 ocorrências; o PC, 5; o RCO, 4; e o MIS, apenas 1 ocorrência, o que nos permitiu inferir a associação do uso da catáfora não estrutural ao estilo/criatividade dos romancistas. As catáforas não estruturais se apresentaram nos romances, após dois pontos (:), vírgula (,), travessão (—) e, até após interrogação, como exemplificado em (5):

(5) A cada passo Otto pensava no verdadeiro significado da palavra “liberdade”, proferida pelo amigo Gervandro. Será que liberdade era **aquilo?** *Passar fome, andar sem rumo.*  
(Mata, 2014, p. 40, grifo nosso)

### 3.1.3 Endófora ana-catafórica

A endófora ana-catafórica é constituída, concomitantemente, por anáfora e catáfora. No *corpus* (romances) não houve ocorrência dessa referência. Apresentamos, para conhecimento, um exemplo presente no *corpus* notícia de jornal, que faz parte da tese que originou o *corpus* romance:

(6) Não sabemos quaes as providencias que foram dadas na occasião para salvar-se este official; o que não resta duvida é que *o infeliz Manoel Valente da Silva morreu e que o companheiro salvou-se por um milagre*. Factos **desta ordem**, em que operarios perdem a vida, devem calar no espírito das pessoas que empreendem obras sem saber o que estão fazendo, que todas as cautellas são poucas, e lembrarem-se que por falta de cuidado, de intelligencia e de conhecimentos práticos, involuntariamente são a causa da morte de um seu semelhante. (Morte, 1874, p. 3)

### 3.2 Referência Exofórica

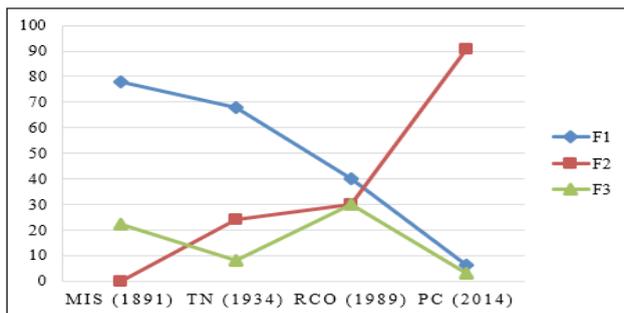
Das 600 ocorrências analisadas, apenas 76 (12,7%) foram de exóforas. Embora tenham sido bem menos frequentes que as endóforas, ocuparam a segunda posição em produtividade. Para entendermos a atuação das formas demonstrativas nas exóforas dos textos, apresentamos as frequências das formas em tabela e gráfico:

Tabela 4 – Frequência de demonstrativos em exófora por forma

Séc.	Rom.	F1	F2	F3	Total
XIX	MIS (1891)	7 77,8%	–	2 22,2%	9 100%
XX	TN (1934)	17 68%	6 24%	2 8%	25 100%
	RCO (1989)	4 40%	3 30%	3 30%	10 100%
XXI	PC (2014)	2 6,3%	29 90,6%	1 3,1%	32 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 171)

Gráfico 4 – Frequência (%) de demonstrativos em exófora por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 171)

Observamos, pelos dados, a ascensão de F2 em oposição ao descenso de F1 e F3 com frequências atingindo o máximo 30%, confirmando sua maior produtividade nas endóforas que nas exóforas.

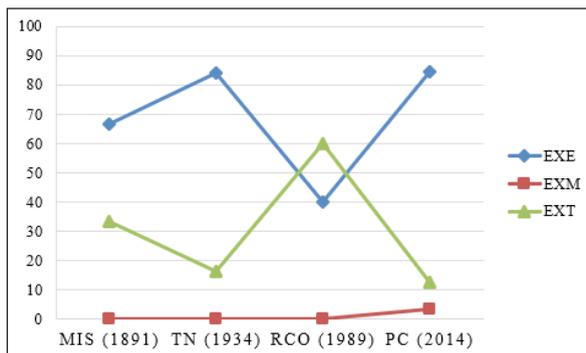
As exóforas foram analisadas segundo espaços (EXE – exófora espacial) e tempos (EXT – exófora temporal) inscritos na situação da enunciação, e também, por fazerem referência ao próprio texto (EXM – exófora metatextual). Observemos a distribuição dessas funções na tabela e gráfico a seguir:

Tabela 5 – Frequência de demonstrativos em exófora

Séc.	Rom.	EXE	EXT	EXM	Total
XIX	MIS (1891)	6 66,7%	3 33,3%	–	9 100%
	TN (1934)	21 84%	4 16%	–	25 100%
XX	RCO (1989)	4 40%	6 60%	–	10 100%
	PC (2014)	27 84,4%	4 12,5%	1 3,1%	32 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 174)

Gráfico 5 – Frequência (%) de demonstrativos em exófora



Fonte: Siqueira (2022, p. 174)

Os dados mostram que os romancistas privilegiaram o espaço (58 ocorrências) ao tempo (17 ocorrências) e, que somente o romance PC (2014) contemplou a exófora metatextual (01 ocorrência), confirmando que os romancistas eleitos para comporem o *corpus* não possuem o hábito de referenciar seus próprios textos. Passamos a detalhes de cada subcategoria exofórica.

### 3.2.1 Exófora espacial

Das 58 ocorrências de exóforas espaciais presentes no *corpus*, 56 (96,6%) exprimiram proximidade do locutor e apenas 2 (3,4%) exprimiram proximidade do interlocutor. Quanto às formas, F1 esteve presente nas três primeiras sincronias com produtividade entre 76% a 100%. No entanto, na quarta sincronia, sua frequência caiu vertiginosamente para 3,7%, em detrimento da alta produtividade de F2 com 96,3%, mostrando a preferência do romancista da última sincronia – PC (2014) – pelo uso de exóforas espaciais com F2 tanto para indicar proximidade do locutor como do interlocutor. F3 não foi contemplada na exófora espacial.

A exófora espacial se fez presente nos romances por meio de espaços retratados no momento da enunciação como no exemplo (7), de referente abstrato como no exemplo (8) e de descrição de fenômeno da natureza, indicando a atmosfera do espaço como no exemplo (9).

(7) — Ah, eu não, eu... — Otto não sabia o que responder enquanto o Velho Esmirno dizia: — Venha cá, você precisa de um lugar para descansar. Otto ia relutante, com a cabeça baixa e sem dizer uma palavra.

— Ô, garoto, você pode ficar com **esse camarote**, não tem ninguém nele. Só se comporte, e esteja onde meus olhos alcancem — disse Esmirno. (Mata, 2014, p. 42, grifo nosso)

(8) Ao quarto dia, quando lhe vieram abrir a porta do carcere, estava magro e pallido, denunciando no olhar febril e na agitação do pulso a exaltação que o possuía. Devorara o almoço com um apetite de tres dias, e recolhera-se ao dormitório, dizendo-se adoentado.

— **Esta febre**, dissera o Reitor, é obra do demonio da soberba. (Souza, 1899, p. 114, grifo nosso)

(9) — É uma hora ingrata — lamentou-se o homem. — Ainda mais com **este chuvisco e o sol ralado**; o olhar não se decide por nada. (Hatoum, 1989, p. 64, grifo nosso)

### 3.2.2 Exófora temporal

Os textos dos romances apresentaram 17 ocorrências de exóforas que exprimiram tempo. Quanto às formas, F3 foi a mais produtiva, estando presente em todos os romances (8 ocorrências), seguida de F2 (6 ocorrências), ausente somente em MIS (1891), e de F1 (3 ocorrências), ausente somente em RCO (1989). Quanto à proximidade e distanciamento temporal em relação aos interlocutores do discurso, o *passado distante* (9 ocorrências), assim como a forma F3 (que via de regra o codifica), foi a relação de tempo mais produtiva, sendo observada em menções de *época remota* como em (10) e *tempo vago* como no exemplo (11):

(10) Tu ainda engatinhavas **naquele natal de 54** e Soraya Ângela era a minha companheira. (Hatoum, 1989, p. 12, grifo nosso)

(11) **Naquela manhã de ano novo**, vim ao mundo. Da igreja, caiada de frêsko, os fieis, mal findara a missa cantada, correram á casa do velho Nicacio, a vêr-me no berço, empacotado em coeiros grossos devido o inverno. (Galvão, 1934, p. 8, grifo nosso)

O *tempo presente* (6 ocorrências) foi contemplado em todas as sincronias, vejamos codificações pelas formas *este* e *esse*:

(12) — A safra **deste ano**, boa, meu filho, porém os preços, bem ruins. O ano passado pensei em perder a cabeça. A borracha desceu até não poder mais. (Galvão, 1934, p. 70, grifo nosso)

(13) Ao se despedir da antiga vizinha, Ofélia disse baixinho no momento de distração de Siba. — Estou debilitada e bastante lânguida, não sei como explicar para o meu filho **nesse momento**, tenho medo de ter que o abandonar.  
(Mata, 2014, p. 31, grifo nosso)

Os casos de *futuro próximo* (2 ocorrências) foram codificados com a forma *esse*, como no exemplo (14):

(14) Está satisfeita? Por **esses dias** irei até aí consolar o seu coração de mãe idolatrada e apresentar, reverentemente, os meus respeitos á dona Nadesca. Cro Obro. e admirador, Frederico.  
(Galvão, 1934, p. 135, grifo nosso)

Os tempos *passado próximo* e *futuro distante* não apresentaram ocorrência nos textos analisados.

### 3.2.3 Exófora metatextual

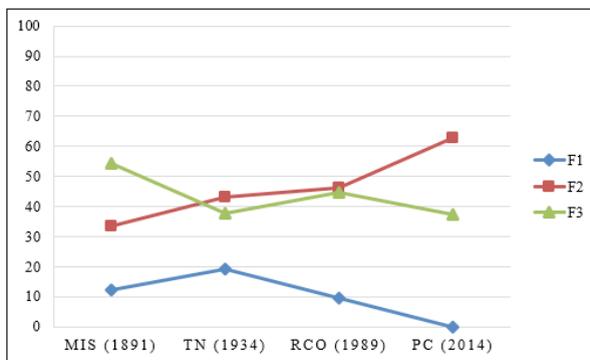
A exófora metatextual diz respeito ao texto que faz referência a seu próprio discurso. No *corpus* foi identificada apenas uma exófora metatextual codificada com a forma *essa*, conforme se observa no exemplo (15). A baixa produtividade da exófora metatextual nos levou à inferência de que o uso dessa categoria está associado ao estilo e à criatividade do romancista.

(15) Tentarei transcrever da forma mais vitalícia possível como um escritor comprometido com a história e a vida, que tem o dever de registrar a marca desse experiente brasileiro. Quiçá, amigos leitores, mergulharemos na realidade e contradições brasileiras. Não obstante, **essa** é uma história que traça amor, ódio, paixão e vingança em um triste retrato de um país que não cura as suas feridas. (Mata, 2014, p. 18, grifo nosso)

### 3.3 Paralelo entre endófora e exófora

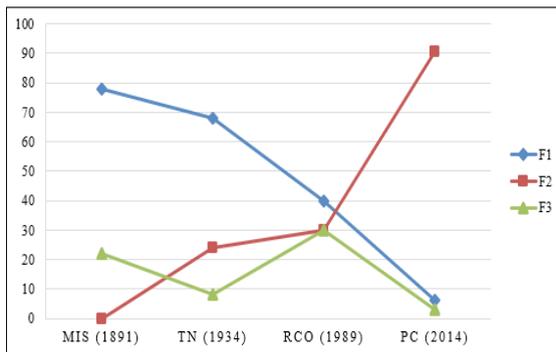
Após descrição dos usos endofóricos e exofóricos, as duas referências mais produtivas no *corpus*, que representam 92,3% (554 ocorrências), traçamos um paralelo entre as formas demonstrativas dessas referências, observando os dados já estudados:

Gráfico 2 – Frequência (%) de demonstrativos em endófora por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 193)

Gráfico 4 – Frequência (%) de demonstrativos em exófora por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 171)

Na referência endofórica, F2 apresentou frequências superiores às de F1 ao longo de todas as sincronias, enquanto na referência exofórica

houve a predominância de F1 até a segunda metade do século XX. Na primeira metade do século XXI, F2 ascendeu de 30% para 90%, apresentando-se como a forma mais produtiva, enquanto a frequência de F1 caiu vertiginosamente de 40% para 6%. A comparação confirma ainda que a grande produtividade de F3 no romance se deveu à referência endofórica. Ramalho (2016) que trabalhou com romances na região do RJ nessas mesmas sincronias, apresentou um resultado similar ao da região do Amazonas (RA). No intuito de compararmos a atuação das duas referências ao longo dos períodos analisados nos dois trabalhos, apresentamos um quadro, em que foi registrado com X a situação em que F2 foi mais frequente do que F1 nos trabalhos das duas regiões:

Quadro 2 – Predomínio de F2 sobre F1 em exófora e em endófora (romance) da RA e do RJ

Períodos	RA		RJ	
	EXO	ENDO	EXO	ENDO
2 <sup>a</sup> met. séc. XIX	—	X	—	X
1 <sup>a</sup> met. séc. XX	—	X	—	X
2 <sup>a</sup> met. séc. XX	—	X	—	X
1 <sup>a</sup> met. séc. XXI	X	X	X	X

Fonte: Siqueira (2022, p. 169)

O quadro mostra a similaridade do resultado dos dois trabalhos. Na categoria endofórica, as frequências de F2 foram superiores às de F1 em todas as sincronias e, na exofórica, F2 foi mais frequente somente a partir da primeira metade do século XXI. O resultado das pesquisas referentes às duas regiões corrobora a hipótese de Câmara Jr. (1971, 1985) de que o binarismo no PB seria um caso de estabelecimento de simetria no sistema de demonstrativos, com o comportamento dos demonstrativos na endófora influenciando o comportamento dos demonstrativos na exófora, hipótese também comprovada por Cambraia (2012).

### 3.4 Referência anamnética

Anamnética é a categoria em que o referente não está presente no contexto linguístico e nem na situação da fala. Nela, o referente é

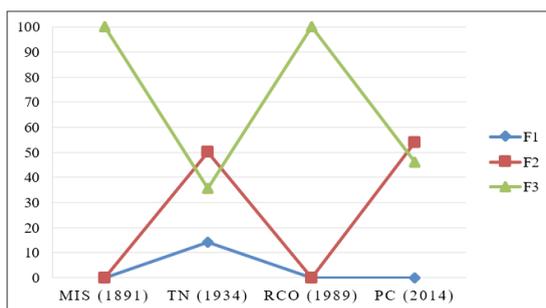
inferido por meio do conhecimento compartilhado entre o falante e ouvinte/escritor e leitor. Dentre as referências, a anamnética ocupou a terceira posição em produtividade. No *corpus* houve 31 casos dessa função, como mostram a tabela e o gráfico das formas:

Tabela 6 – Frequência de demonstrativos na função anamnética por forma

Séc.	Rom.	F1	F2	F3	Total
XIX	MIS (1891)	–	–	3 100%	3 100%
XX	TN (1934)	2 14,3%	7 50%	5 35,7%	14 100%
	RCO (1989)	–	–	1 100%	1 100%
XXI	PC (2014)	–	7 53,8%	6 46,2%	13 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 221)

Gráfico 6 – Frequência (%) de demonstrativos na função anamnética por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 221)

Os dados mostram F3 presente em todas as sincronias. Apenas os romances TN (1934) e PC (2014) expressaram a função com F2 e, F1, mais rara, foi privilegiada somente em TN (1934), o que nos levou

a crer que essa categoria pode estar associada ao estilo de criação do romancista, uma vez que em TN (1934), o romancista fez usos dela com as três formas, enquanto MIS e RCO utilizaram-na poucas vezes e somente com F3. Apresentamos, a seguir, um diálogo em que há duas ocorrências dessa função:

(16) — Não tenha mais dúvidas; o que ela tem é gravidez... Foi um deus-nos-acuda no barracão. A mãe aflita, nervosa, perdeu os sentidos. Minervina ao vê-la assim, arrependeu-se de lhe ter dado a nova, sem lhe preparar o espírito. Assim sofria menos.

Nadesca dáva-lhe a cheirar “Água Florida” a dona Rosa, desfalecida preparando-se para a defeza. Voltando a si do acesso, perguntou-lhe.

— Quem foi **esse malvado**, minha filha?

— Não fale assim Mamãe, cedi apenas ao que me ordenava o instinto. Anatolio não tem a menor culpa.

Estavam a sós.

— E o que te espera agora? Teu pai não consentirá jamais **nesse casamento**. Seria impossível. (Galvão, 1934, p. 152, grifo nosso)

Observamos, no fragmento, que os sentidos dos demonstrativos nas expressões *esse malvado* e *nesse casamento*, externadas pela mãe de Nadesca, são obtidos na interação verbal, por meio do conhecimento compartilhado entre as falantes. É notável, nas expressões demonstrativas, o peso da aplicação pragmática de uso familiar, revelando informações relacionadas a tradições culturais e valores sociais que as interlocutoras compartilham.

### 3.5 Referência exo-endofórica

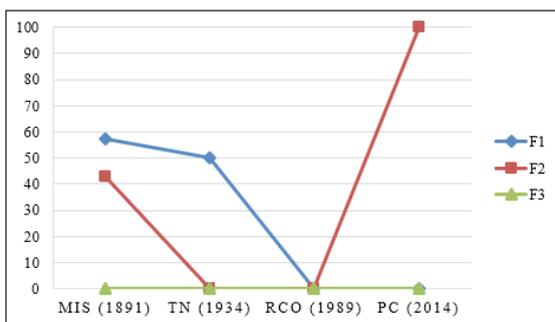
A referência *exo-endofórica* é aquela que o referente se apresenta no contexto linguístico e na situação da enunciação. Dentre as funções, ocupou a quarta posição em produtividade, apresentado 11 casos, sendo 5 realizados com F1 e 6 com F2, como mostram a tabela e o gráfico:

Tabela 7 – Frequência de demonstrativos em exo-endófora por forma

Séc.	Rom.	F1	F2	F3	Total
XIX	MIS (1891)	4 57,1%	3 42,9%		7 100%
XX	TN (1934)	1 50%	–		1 100%
	RCO (1989)	–	–	–	–
XXI	PC (2014)	–	3 100%	–	3 100%

Fonte: Siqueira (2022, p. 217)

Gráfico 7 – Frequência (%) de demonstrativos em exo-endófora por forma



Fonte: Siqueira (2022, p. 217)

Vejamos exemplos da referência exo-endofórica:

(17) Sempre que chegava algum viajante, João Pinheiro gritava para dentro:

— Moleque, traze *café para este homem*.

O moleque, lá de dentro, respondia:

— Já, sim siô.

O viajante ficava com a boca doce, esperando refrescar-se com o cafédorio do João Pinheiro.

Passava um quarto d’hora... e nada.  
 — Moleque, olha **esse café!** Gritava o fazendeiro.  
 — Já vai, sim siô.  
 O viajante, que já estava com a garganta secca de engulir em falso, concebia uma esperança.  
 Passava outro quarto d’hora... e de café, nem lembrança.  
 — Moleque, vem ou não vem **esse café?** perguntava o João Pinheiro.  
 E o moleque:  
 — Já vai já, sim, siô.  
 O viajante puxava o relógio, sentindo não ter tempo de esperar que fizessem o fogo.  
 Passava outro quarto d’hora:  
 — Ó moleque do dianho, então **esse marvado café** não vem hoje?  
 (Souza, 1899, p. 155-156, grifo nosso)

Em (17), as expressões em destaque *esse café* (2 ocorrências) e *esse marvado café* (1 ocorrência) têm como referente *café para este homem*, sendo por isso endóforas anafóricas. No entanto, embora o café não tenha chegado às mãos do viajante (este homem), ele se encontra na situação da fala, próximo ao moleque (lá dentro), à média distância de seu interlocutor (João Pinheiro), caracterizando a existência da exófora espacial. Em vista disso, classificamos as ocorrências destacadas acima como exo-endóforas, com exóforas espaciais que codificam distância média do interlocutor e endóforas anafóricas por retomarem *café para este homem*. Observemos agora o exemplo (18):

(18) — Moleque, traze café para este homem.  
*O moleque, lá de dentro*, respondia:  
 — Já, sim siô. (...)  
 — Ó moleque do dianho, então esse marvado café não vem hoje?  
 — Já vai agora mesmo, meu siô. O viajante levantava-se e despedia-se, farto de esperar.  
 — **Este dianho de moleque**, dizia o João Pinheiro, apertando a mão ao hospede, **este dianho de moleque** é assim mesmo.  
 (Souza, 1899, p. 156, grifo nosso)

A expressão demonstrativa **Este dianho de moleque** tem como referente *O moleque, lá de dentro*. No texto, o moleque participa da cena comunicativa, pois responde ao pedido de João Pinheiro. Ele não está junto de João Pinheiro, mas também não está muito distante, pois o ouve

e responde ao seu pedido. As gramáticas normativas trazem o consenso de que o demonstrativo *este* deve codificar proximidade do locutor; *esse*, proximidade do interlocutor e *aquele*, afastamento do locutor e do interlocutor. Cunha e Cintra (1985, p. 322) admitem também a 2ª pessoa (*esse*) marcando situação intermediária ou distante. No entanto, a expressão demonstrativa foi realizada com a forma *este*. Entendemos que a frase **Este dianho de moleque** é usada como função pragmática de cunho familiar/animada e que codifica *afastamento do locutor e do interlocutor*; considerando que o *moleque* está longe de João Pinheiro e do viajante com quem ele se justifica.

Reconhecemos a complexidade desse uso do demonstrativo, tanto no que diz respeito à gradação de distância, quanto ao seu emprego pragmático e, ainda, propomos ao caso, como acréscimo, a análise da função *superveniente* do demonstrativo, a exemplo de Cambraia e Bertolino (2020, p. 150), entendendo que para **Este dianho de moleque** cabe a codificação *superveniente de ênfase depreciativa*, considerando a reprovação da atitude do moleque (por João Pinheiro), que não compareceu com o café.

Nas demais ocorrências exo-endofóricas do *corpus*, as exóforas também codificaram espaço e a maioria das endóforas foram anafóricas, havendo apenas um caso realizado com catáfora:

(19) — Tania Federova tomou conta de min para sempre.  
Acabrunha-me **este exílio**, onde demoram tanto as suas notícias.  
(Galvão, 1934, p. 92-93, grifo nosso)

Em (19), a expressão demonstrativa *este exílio* codificou o espaço em que o personagem se encontrava (casa do pai no Amazonas) e teve como referente catafórico a oração relativa *onde demoram tanto as suas notícias*.

### 3.6 Referência indeterminadora

Na função indeterminadora, o referente não é mencionado no ambiente do discurso, não se encontra na situação de fala e também não é presumível por meio de memórias compartilhadas. No *corpus* houve apenas 4 ocorrências dessa função (motivo da ausência da tabela e do gráfico), sendo a menos produtiva das funções. Elas se apresentam com demonstrativos que se associam entre si, atuando em pares para conferir

a propriedade indeterminadora. No *corpus*, os dois pares foram formados com F1–F3 no romance MIS (1891) e com F2–F3 no romance RCO (1989). Vejamos um exemplo:

(20) — Samara já está de volta.

E um dia, depois de pronunciar a frase lacônica, um dos filhos dele acrescentou:

— De volta da moradia clandestina...

Nessa época nosso avô não tinha ímpeto para contestar **esse** ou **aquele**, e muito menos para repreender os dois filhos que outrora ele insultara de javardos, ameaçando-os com um cinturão. (Hatoum, 1989, p. 19, grifo nosso)

Em (20), a expressão com os demonstrativos *esse* e *aquele* ligados pela conjunção *ou* é equivalente à expressão *qualquer pessoa*, também de natureza indeterminadora.

#### 4 Considerações Finais

A análise semântico-discursiva dos textos dos romances, além da observação das diversificadas funções dos demonstrativos, possibilitou, ainda, a constatação de valores *pragmáticos* e até de função *superveniente*, codificando informação funcional extra, confirmando os ricos e complexos usos dos demonstrativos brasileiros.

A hipótese de que, no português da região do Amazonas, o sistema de demonstrativos poderia estar passando por uma reorganização, com a implementação do binarismo em oposição a um sistema ternário foi confirmada, ao ser constatada a produtividade e a ascensão da forma *esse* por oposição à queda da forma *este* e a grande produtividade da forma *aquele* na referência endofórica (praticamente 80% do *corpus*). Constatamos, ainda, nessa categoria, a predominância, em todas as sincronias, do demonstrativo *esse* sobre *este*, enquanto na referência exofórica, esse fenômeno aconteceu somente na **última sincronia (século XXI)**, corroborando a hipótese de que o binarismo no português brasileiro teve início no sistema da endófora, influenciando o sistema da exófora, como constataram também Câmara Jr. (1971, 1985), Cambraia (2012) e Ramalho (2016).

## Agradecimento

Ao professor **César Nardelli Cambraia pela generosidade** em compartilhar seus conhecimentos sobre os sistemas demonstrativos.

## Referências

CÂMARA JR., J. M. Uma evolução em marcha: a relação entre esse e este. In: COSERIU, E.; STEMPEL, W. D. (org.). *Sprache und Geschichte: Festschrift für Harri Meier zum 65 Geburtstag*. München: Wilhelm Fink, 1971. p. 327-331.

CÂMARA JR., J. M. *História e estrutura da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1985.

CAMBRAIA, C. N. *Assimetrias românicas: sistemas de demonstrativos (português brasileiro × espanhol mexicano) [Fase I]*. Relatório final de produtividade em pesquisa do CNPq. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

CAMBRAIA, C. N. *Assimetrias românicas: sistemas de demonstrativos (português brasileiro × espanhol mexicano) [Fase II]*. Relatório final de produtividade em pesquisa CNPq Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

CAMBRAIA, C. N.; BERTOLINO, D. S. Crioulo cabo-verdiano e papiamento: estudo comparativo de demonstrativos em anáfora no gênero textual de notícia. *Estudos em Letras*, Cassilândia, v. 1, p. 143-165, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/estudosletras/article/download/5211/3438>. Acesso em: 30 dez. 2021.

CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GALVÃO, F. X. *Terra de ninguém* (romance social do amazonas). Rio de Janeiro: Adersen-editores, 1934.

GIVÓN, T. *Syntax: An introduction*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2001.

HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman Group Limited London, 1976.

HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARINE, T. de C. O sistema dos pronomes demonstrativos no português do Brasil: uma especialização das formas. *Revista do GEL*, Araraquara, v. 2, p. 39-53, 2005.

MARINE, T. de C. *Um estudo sócio-discursivo do sistema pronominal dos demonstrativos no português contemporâneo*. 2009. 220 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

MATA, J. *A próxima cartada*. São Paulo: Giostri, 2014.

MORTE. *Jornal Commercio do Amazonas*, Manaus, 04 jun. 1874. Noticiário, p. 3.

PAVANI, S. *Os demonstrativos este, esse e aquele no português culto falado em São Paulo*. 90 f. 1987. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270458/1/Pavani\\_Silvia\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270458/1/Pavani_Silvia_M.pdf). Acesso em: 20 fev. 2020.

RAMALHO, V. H. B. *Sistema de demonstrativos no português brasileiro e no espanhol mexicano sob a perspectiva das tradições discursivas: gêneros notícia e romance*, 2016. 260 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MGSS-A9ZRHQ>> Acesso em: 30 set. 2023.

ROCHA, E. L. F. *Demonstrativos no português brasileiro e no romeno: um estudo comparado em narrativas históricas e em peças teatrais de comédia*, 2021. 183 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35944>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SILVA, C. S. F; CAMBRAIA, C. N. Demonstrativos na România Nova: proposta de sistema de classificação. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 9, p. 42-61, 2013.

SIQUEIRA, G. A. M. *Demonstrativos no português da Região do Amazonas nos séculos XIX, XX, XXI*. 2022. 236 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais,

Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/40840>. Acesso em: 15. jun. 2023.

SOUZA, H. M. I. *O missionario*. 2. ed. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1899.

Recebido em: 9 de fevereiro de 2023.

Aprovado em: 19 de junho de 2023.



## Letramentos acadêmicos e científicos: usos e impactos gerados pelas tecnologias digitais

### *Academic and Scientific Literacies: Uses and Impacts Brought About by Digital Technologies*

Marília de Carvalho Caetano Oliveira

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Minas Gerais/ Brasil  
mariliacarvalho@ufsj.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-1414-1547>

Maria Luísa Moura Gomes

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Minas Gerais/ Brasil  
marialuisamouragomes09@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8208-8100>

**Resumo:** Este trabalho é um recorte do projeto intitulado *O processo de produção de gêneros acadêmicos: reflexões e desdobramentos*, desenvolvido no âmbito do Grupo de Pesquisa Letramentos, Gêneros e Ensino (UFSJ/DELAC/CNPq). Aqui, especificamente, pretende-se analisar os usos e os impactos gerados pelas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) na prática acadêmica e profissional de professores(as) de dois cursos de Letras (Língua Inglesa e Língua Portuguesa) de uma universidade pública brasileira e que recursos digitais podem contribuir para a revisão de textos de seus(suas) alunos(as). A fundamentação teórica é subsidiada pelos Novos Estudos de Letramento (NEL), com foco nas abordagens de Lea e Street (1998, 2014), Rojo e Moura (2019) e Kalantzis, Cope e Pinheiro (2020). A metodologia, vinculada à Linguística Aplicada, tem uma perspectiva qualitativa de cunho interpretativista (Paiva, 2019), em que um formulário *on-line* foi utilizado como instrumento de geração de dados. Os resultados revelam que as tecnologias estão muito presentes na vida acadêmica e profissional dos(as) docentes, levando em conta que eles(as) se apropriam de equipamentos multimídia, plataformas e documentos *on-line*, *softwares*, permitindo

uma maior diversificação nas estratégias. Além disso, os depoimentos apontam impactos positivos dessas ferramentas na organização e didatização de conteúdos, bem como na otimização da produção acadêmica desses(as) profissionais.

**Palavras-chave:** Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação; produção acadêmica; docência.

**Abstract:** This paper is an extract from the project The Production Process of Academic Genres: Reflections and Developments developed in the ambit of the Research Group Literacy, Genres and Teaching (UFSJ/CNPq). This paper focuses on the analysis of the uses and impacts brought about by Information and Communication Digital Technologies (ICDTs) in professors' academic and professional practices in two undergraduate programs in the area of Letters: "English Language and Literature" and "Portuguese Language and Literature" in a public university in Brazil, also considering what digital tools may contribute to students' proofreading texts. The theoretical framework draws on subsidies from the New Studies in Literacy (NSL), focusing on approaches by Lea and Street (1998, 2014), Rojo and Moura (2019), and Kalantzis, Cope, and Pinheiro (2020). The methodology, connected to Applied Linguistics, presents an interpretative qualitative perspective (Paiva, 2019), making use of an online form as a tool to generate data. The results reveal technologies are very present in teachers' academic and professional lives, considering they make use of multimedia equipment, online platforms and documents, and various sorts of computer software, yielding a greater diversification of strategies. Furthermore, users' statements indicate positive impacts of these tools in the organization and didactization of contents, as well as in the optimization of these professionals' academic production.

**Keywords:** Information and communication digital technologies; academic production; teaching.

## 1 Introdução

Este trabalho é fruto de uma pesquisa mais ampla intitulada *O processo de produção de gêneros acadêmicos: reflexões e desdobramentos*, a qual vem sendo desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Letramentos, Gêneros e Ensino (UFSJ/DELAC/CNPq). Como desdobramento dessa proposta mais abrangente, estamos produzindo, em parceria com o professor Fernando Teixeira (Departamento de

Tecnologia/CAP/UFSJ), o *software* AutorIA<sup>1</sup>, cuja finalidade é colaborar na escrita e na revisão de textos acadêmico-científicos da área de Letras.

Aqui, especificamente, temos por objetivo analisar os impactos do uso das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) nas práticas profissionais e acadêmicas de professores(as) que atuam nas áreas de língua portuguesa e inglesa de uma universidade pública brasileira. Além disso, pretendemos investigar quais recursos os(as) docentes consideram importantes de serem inseridos no *software* supracitado, para que, de fato, ele favoreça o trabalho de revisão dos textos produzidos pelos(as) graduandos(as) das referidas áreas.

Para tanto, fundamentamos nossa pesquisa nos Novos Estudos de Letramento (NEL), apoiando-nos em autores como Lea e Street (1998, 2014), Rojo e Moura (2019) e Kalantzis, Cope e Pinheiro (2020).

Sendo assim, organizamos este trabalho da seguinte forma: após esta introdução, detalhamos nossa fundamentação teórica; a seguir, descrevemos o percurso metodológico; em sequência, apresentamos os dados e suas respectivas análises e discussões; por último, tecemos nossas considerações finais.

## 2 Referencial teórico

Nesta seção, temos por objetivo delinear o conceito de letramento como prática social situada (Lea; Street, 1998) e discutir as implicações geradas pelo uso das tecnologias digitais, principalmente, com relação às atividades de produção acadêmica e de revisão textual de professores(as) universitários(as).

O termo letramento originou-se a partir dos estudos linguísticos, de acordo com as novas necessidades sociais do uso da linguagem, em que se fez necessário, mais do que saber decodificar palavras, atribuir sentidos a elas, de acordo com os seus contextos de uso, de maneira a possibilitar a condução e transformação de práticas sociais (Soares, 2005).

---

<sup>1</sup> Os criadores do *software* AutorIA são os docentes Marília de Carvalho Caetano Oliveira (UFSJ) e Fernando Augusto Teixeira (CAP/UFSJ). Como colaboradores, contamos com os(as) seguintes estudantes: Álvaro Henrique Santos Ribeiro (Engenharia de Telecomunicações/CAP/UFSJ), Matheus Cezário dos Santos (Engenharia Mecatrônica/CAP/UFSJ) e Livia Maia Cláudio (Ciência da Computação/UFSJ).

Dessa forma, o letramento pode ser compreendido como a condição de quem sabe ler e escrever, respondendo de maneira adequada às inúmeras e diversificadas demandas sociais a partir do extensivo e adequado uso da linguagem. Assim, é importante destacar que o letramento, ao pressupor uma dimensão social, simultaneamente, preordena uma perspectiva de prática social.

Essa abordagem de letramentos acadêmicos, proposta por Lea e Street (1998),

considera as instituições nas quais as práticas acadêmicas ocorrem como locais de discurso e poder. Vê as demandas de letramento do currículo envolvendo uma variedade de práticas comunicativas, incluindo gêneros, campos e disciplinas. Do ponto de vista do aluno, uma característica dominante das práticas de letramento acadêmico é a exigência de alternar práticas entre um cenário e outro, para implantar um repertório de práticas linguísticas apropriadas a cada ambiente e lidar com os significados e identidades sociais que cada um evoca<sup>2</sup>. (Lea; Street, 1998, p. 159, tradução nossa)

Dessa forma, com o avanço das tecnologias, as semioses que cercavam o mundo e possibilitavam a produção de sentido, até então a partir do uso dos códigos alfabéticos, foram ampliadas por meio da utilização de outros recursos, como o visual, auditivo, sensorial, entre outros, que passaram a participar das produções de sentido e, logo, tornaram-se elementos integrantes das práticas sociais dos sujeitos. Essas novas formas de comunicação, possibilitadas pelo uso das tecnologias, implicaram também demandas de aprendizagens a serem adquiridas, posto que as dimensões operacionais e culturais linguísticas vêm sendo, a cada dia, modificadas e transformadas, o que requer novos e múltiplos letramentos (Kalantzis; Cope; Pinheiro, 2020).

---

<sup>2</sup> No original: “[...] views the institutions in which academic practices take place as constituted in, and as sites of, discourse and power. It sees the literacy demands of the curriculum as involving a variety of communicative practices, including genres, fields and disciplines. From the student point of view a dominant feature of academic literacy practices is the requirement to switch practices between one setting and another, to deploy a repertoire of linguistic practices appropriate to each setting, and to handle the social meanings and identities that each evokes”.

Logo, todas essas constantes transformações e atualizações impactam diretamente nas práticas sociais e, conseqüentemente, nas diversificadas esferas da vida, o que, por fim, modifica a maneira de produzir, compartilhar e receber textos. Sendo assim, ao se constituírem como mediadores para os letramentos, os(as) docentes não devem considerar apenas aspectos textuais, mas todo o contexto ideológico e de poder que envolve uma produção oral ou escrita e os impactos que outros recursos, como os digitais, por exemplo, podem ocasionar nessas práticas sociais.

Desse modo, o termo multiletramentos emerge como complementar à teoria do letramento para viabilizar e compreender as novas práticas sociais de linguagem presentes em nossa sociedade. Isso exposto, é essencial reconhecer que essas novas práticas sociais requerem novos modelos de letramento, ou seja, desenvolver novas competências linguísticas que são fundamentais e indispensáveis na vida do indivíduo e que, portanto, devem ser ensinadas (Lea; Street, 1998).

As transformações ocasionadas pelas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) foram responsáveis também por alterar a maneira como nos relacionamos com o mundo, modificando as práticas sociais em nível individual assim como institucional. Diante dessa conjuntura, em que a tecnologia interferiu inclusive nos modos de linguagem, as necessidades de letramentos foram e continuarão sendo modificadas para atender à nova realidade.

Assim, como bem aponta Miranda (2016), a atualidade requer não apenas um conhecimento, técnico e analítico, das diferentes semioses de significação, mas, primordialmente, a capacidade de compreender e interpretar as diferentes possibilidades de construções de sentido de acordo com as diversas mídias, plataformas, gêneros – que incluem, em função das tecnologias, noções de hibridismo, intertextualidade e hipertextualidade – e contextos que participam das novas práticas sociais, exigindo, então, o letramento crítico digital.

Junto a isso, Miranda (2016) ainda defende a necessidade de não só as escolas, mas também as universidades, atentarem-se a esse contato com as tecnologias e educarem os discentes em relação a elas, dado que têm sido significativas em termos de mudança na produção do conhecimento nas instituições como um todo.

Nessa direção, Ribeiro (2018) propõe seis quesitos que devem ser levados em conta para uma relação criteriosa e profícua com as

tecnologias no ambiente educacional: a vontade de aprender, o uso, a reflexão sobre práticas e objetivos, a experimentação, a avaliação e a administração do tempo. Agindo dessa forma, segundo a autora, os(as) docentes terão a oportunidade de conceber as TDIC como facilitadoras e potencializadoras dos processos de ensino-aprendizagem.

Outro ponto crucial é que os(as) profissionais envolvidos(as) saibam diferenciar as tecnologias inteligíveis, isto é, aquelas que irão, de fato, contribuir para o trabalho, das que não são inteligíveis (Miranda, 2016).

Nesse sentido, nos preocupamos em produzir e enriquecer o *software* AutorIA, dado que nosso objetivo é que ele se constitua como uma ferramenta inteligível para o trabalho de revisar textos acadêmico-científicos na universidade.

## 2.1 O processo de revisão textual

As produções textuais ocupam um papel de grande importância nos letramentos acadêmicos, dado que é a partir delas que o(a) estudante colocará em evidência seus conhecimentos e habilidades sobre os assuntos discutidos e um dos meios pelos quais ele(a) pode construir sua identidade. Todavia, essas produções só serão aprimoradas por meio das revisões textuais orientadas pelos(as) docentes, que precisam apontar os problemas textuais a serem trabalhados, a fim de possibilitar que o(a) aluno(a) possa exprimir, de maneira mais clara e coerente, suas ideias.

Segundo Ruiz (2010), o processo de revisão textual exige muita atenção, responsabilidade e detalhamento, pois a revisão orientada pode e deve contribuir em relação à maneira como o material linguístico é distribuído no texto, à maneira como o conhecimento adquirido pelo(a) discente é registrado, e a relação desse saber com o assunto discutido, à capacidade de fundamentar o texto por meio de referências teóricas e à forma como as informações são selecionadas e relacionadas, a fim de construir a coerência do texto, logo, não é uma tarefa simples e demanda tempo.

Além disso, Ruiz (2010), ao discutir sobre os tipos de revisão textual, advoga em favor daquele que considera mais adequado para determinar o êxito do(a) estudante em seu processo de desenvolvimento da escrita: a revisão textual-discursiva.

De acordo com Fernandes (2009), essa interação pode ser considerada mais eficiente em função do diálogo que é estabelecido e

funciona como parte essencial e indispensável no ensino-aprendizagem da escrita. Nas palavras do autor:

é através da comunicação que todos os alunos devem tomar consciência dos seus progressos e/ou dificuldades em relação à aprendizagem que têm de desenvolver. É através da comunicação que os professores também irão perceber as alterações que necessitam fazer para que seu ensino vá ao encontro das necessidades de seus alunos. É evidente que, na ausência de qualquer informação por parte dos professores, os alunos terão certamente mais dificuldade em situar-se perante os desafios que têm de enfrentar, os esforços que têm de fazer ou os métodos de estudo que devem utilizar. (Fernandes, 2009, p. 96-97)

Desse modo, a revisão textual-discursiva melhor atende a essa orientação, por considerar a importância da comunicação a ser estabelecida com o(a) discente, visando fazer com que ele(a) reflita e melhore sua aprendizagem, incentivando-o(a) a superar suas dificuldades. Esse tipo de revisão textual é marcado por possibilitar um maior espaço para discutir o texto do(a) estudante. Essa correção, apresentada como uma espécie de bilhete ao/à discente, tem como função “falar acerca da tarefa de revisão pelo aluno (ou, mais especificamente, sobre os problemas do texto), ou falar, metadiscursivamente, da própria função do professor” (Ruiz, 2010, p. 47).

Diante disso, consideramos importante destacar que as Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação podem e devem contribuir com esse e tantos outros trabalhos a serem realizados pelos(as) docentes, viabilizando que tais tarefas sejam executadas de maneira mais rápida sem, contudo, perderem a excelência. Assim, concordamos com Ribeiro (2018, p. 73), ao afirmar que as tecnologias

podem ensinar melhor e mais eficazmente; ou podem favorecer o aprendizado de forma mais fácil ou mais eficiente. Afinal, isso deveria ser o que buscamos, tanto alunos quanto professores. No entanto, é necessário ajustar as tecnologias aos propósitos [...] para essa integração fazer realmente sentido e ser prolífica.

Feitas as discussões, passamos, agora, a analisar as respostas apresentadas pelos(as) docentes de Letras a respeito de suas impressões

sobre o uso das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação em seu dia a dia acadêmico e profissional.

### 3 Metodologia

Antes de implementarmos esta pesquisa qualitativa de cunho interpretativista (Paiva, 2019), submetemos o projeto ao Comitê de Ética da Universidade Federal de São João del-Rei, sendo aprovado pelo parecer consubstanciado de número 5.827.081.

Após a aprovação, no primeiro semestre de 2022, convidamos, verbalmente e por *e-mail*, dezoito professores(as) de dois cursos de Letras (Língua Portuguesa e Língua Inglesa) de uma instituição de ensino superior pública brasileira para contribuir com o estudo. Desse total, onze docentes se voluntariaram a participar.

Na mensagem encaminhada, além de descrevermos em que consistiria a investigação, solicitamos que se manifestassem quanto à melhor forma de os dados serem gerados: se por entrevista ou formulário *on-line*, sendo este a opção escolhida por todos(as) os(as) participantes.

Esse formulário<sup>3</sup> foi subdividido em três partes: na primeira, para conhecermos um pouco mais o perfil dos(as) docentes, solicitamos que eles(as) indicassem sua área de formação e o tempo de experiência no magistério superior; na segunda, elaboramos questionamentos referentes ao uso das tecnologias no campo profissional e acadêmico; por fim, com o intuito de enriquecermos os dados sobre o *software* AutorIA, os(as) professores foram requisitados a se manifestarem sobre quais tipos de recursos deveriam ou não ser inseridos em uma ferramenta digital que colaborasse na revisão de textos acadêmico-científicos.

A seguir, apresentamos a discussão dos resultados desse percurso metodológico.

### 4 Resultados

Os dados relativos à primeira parte do formulário indicam que os(as) docentes possuem formação nas áreas de Linguística (28%) e Letras (72%), ou seja, têm formação específica nas áreas em que atuam. As análises demonstraram ainda que esses profissionais já atuam há

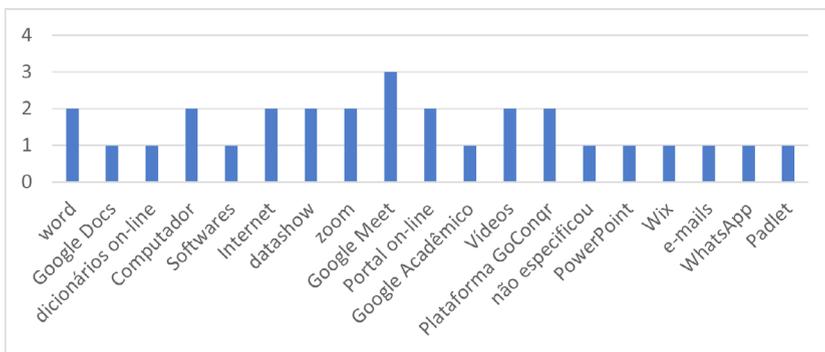
---

<sup>3</sup> O formulário utilizado na pesquisa encontra-se apenso a este trabalho.

bastante tempo no magistério superior: entre 6 e 12 anos de experiência (50%) e entre 18 e 33 anos (50%).

Quanto aos tipos de Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) utilizados na vida profissional e acadêmica, os(as) professores(as) informaram o seguinte:

Gráfico 1 – Tecnologias digitais utilizadas pelos(as) docentes



Fonte: elaborado pelas autoras.

Como se percebe, houve menção a uma grande variedade de tecnologias e a mais utilizada foi o *Google Meet*. Isso talvez tenha ocorrido em função do período de referência no qual os(as) professores(as) basearam suas respostas, já que ainda viviam os resquícios da situação pandêmica da Covid-19, em que as aulas foram ministradas de forma remota, e o *Meet* era o recurso oficial para ministrar as aulas síncronas da instituição.

Outros instrumentos que se destacaram foram os processadores de texto (*Word*, *Google Docs*), a *Internet*, as ferramentas multimídia (*Datashow*, *softwares*) e as plataformas digitais de criação de conteúdo educacional (*Portal Didático*, *Plataforma GoConqr*). Sendo assim, a presença dessa multiplicidade de mídias vai ao encontro do que afirmam Rojo e Moura (2019, p. 19): “não somente os meios, mas também as mensagens se alteraram, podendo, aos poucos, passar a combinar múltiplas linguagens que não somente a oral e a escrita, mas também imagens estáticas e em movimento, músicas e sons variados”. A inserção dessas novas mídias pelos(as) docentes, portanto, foi necessária, devido

às mudanças e às novas demandas da sociedade hipermoderna, e a universidade não pôde estar à margem desse processo.

Em sequência, os(as) professores(as) apresentaram as justificativas para o uso dessas tecnologias. Na visão de alguns(mas), esses recursos propiciam dinamicidade, atratividade e uma diversificação metodológica durante as aulas, como pode ser verificado abaixo:

Prof. 4: “Utilizo-os com o objetivo de oferecer maior diversificação metodológica e mais dinamicidade às aulas”.

Prof. 7: “Uso algumas ferramentas, elas são dinâmicas e atraem a atenção dos alunos. Muitas vezes eu tomo conhecimento de algumas dessas ferramentas com os próprios alunos e adoto nas aulas quando eles sugerem”.

Outra possibilidade oferecida pelas ferramentas digitais diz respeito à produção e à visualização de materiais pedagógicos:

Prof. 1: “Para digitar os textos”.

Prof. 2: “Para ampliar a visualização de exemplos e aspectos teóricos”.

Prof. 5: “Seleção e uso de gêneros formais e bibliográficos = google acadêmico”.

Além disso, as TDIC promovem a interação entre docentes e estudantes, bem como a organização de trabalhos:

Prof. 10: “WhatsApp para comunicação e compartilhamento de arquivos, organização de grupos de trabalho, orientação de TCC e iniciação científica”.

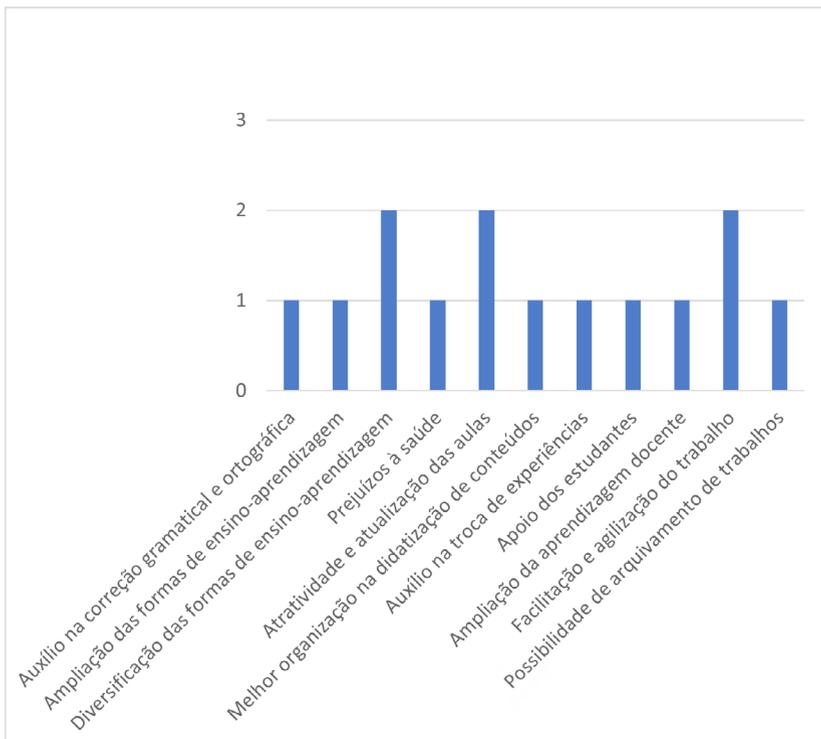
Por último, esses recursos possibilitam a realização de reuniões e aulas síncronas e assíncronas:

Prof. 3: “Para aulas online (Zoom/Meet) e portal online para conteúdos assíncronos”.

Prof. 10: “Google meet e, principalmente, Zoom para reuniões e aulas síncronas”.

Quando questionados(as) sobre os impactos dessas TDIC em suas práticas acadêmica e profissional, os(as) docentes assim se posicionaram:

Gráfico 2 – Impactos das tecnologias digitais na vida acadêmica e profissional



Fonte: elaborado pelas autoras.

O gráfico permite afirmar que os impactos positivos superaram, em muito, os negativos, sendo estes relacionados, principalmente, à questão da saúde mental e física dos(as) professores(as). Um(a) docente, inclusive, rompeu uma veia de um membro inferior e teve aumento da presbiopia (fadiga visual):

Prof. 3: “No período de ensino remoto, devido à COVID, a interação com as turmas, 100% mediada pela tela, exige uma prática profissional diferente. O fato de estar mais de 8h/dia em frente à tela também gerou

impacto na saúde (rompimento de veia em membro inferior, aumento da presbiopia), que interfere na prática profissional: foi preciso criar novas estratégias a fim de que a sanidade, como um todo, fosse preservada”.

Em se tratando dos aspectos positivos, consideramos as respostas dos(as) professores(as) sob três categorias. A primeira refere-se à qualidade da aula ofertada aos(às) estudantes e o conseqüente interesse despertado neles(as):

Prof. 8: “Tornam as aulas mais interessantes para os alunos. Em minhas práticas acadêmicas, auxiliam em formas mais criativas de trabalhar temas e unidades curriculares”.

Prof. 4: “Não concebo mais o exercício da docência sem o uso de internet e de recursos audiovisuais. As aulas se tornaram muito mais atraentes, planejadas e atualizadas com o auxílio de tais tecnologias”.

A segunda categoria relaciona-se ao auxílio que as TDIC fornecem aos(às) alunos(as):

Prof. 1: “Após ensinar os alunos a usarem as ferramentas (surpreendentemente, a maioria não sabe usar nem os recursos mais básicos desses programas tão populares, como Microsoft Word e Google Docs), as próprias sugestões de correção gramatical e ortográfica têm ajudado bastante. No entanto, eu sempre reforço que os usuários devem utilizá-las sem confiar totalmente, já que a margem de acertos desses recursos automáticos não é 100%”.

Prof. 9: “[...] com elas os alunos passam a ter diferentes recursos que os auxiliam na produção de seus textos”.

A fala do(a) Prof. 1 é particularmente interessante, pois temos a impressão de que, com todos os avanços tecnológicos, a maioria dos(as) jovens de hoje tem bom domínio do mundo digital, o que, muitas vezes, não se confirma, já que há alunos(as) oriundos de diferentes realidades.

Outro ponto que merece destaque é o protagonismo assumido por alguns(mas) estudantes, visto que também auxiliaram os(as) docentes menos familiarizados(as) a lidarem com as tecnologias:

Prof. 7: “Hoje em dia trabalhar com TDIC é algo inescapável, ainda mais com a pandemia. aprendi muito nos últimos anos. E os alunos ajudam demais nessa parte”.

A última categoria de aspectos positivos elencados pelos(as) professores(as) relaciona-se à facilitação que as TDIC operam em suas vidas acadêmica e profissional:

Prof. 2: “[...] ampliam e diversificam os recursos bem como as formas de ensino e aprendizagem”.

Prof. 5: “Melhor organização na didatização dos conteúdos”.

Prof. 10: “De modo geral, facilitam e agilizam meu trabalho; proporcionam possibilidade de arquivamento ‘nas nuvens’ de trabalhos e tarefas”.

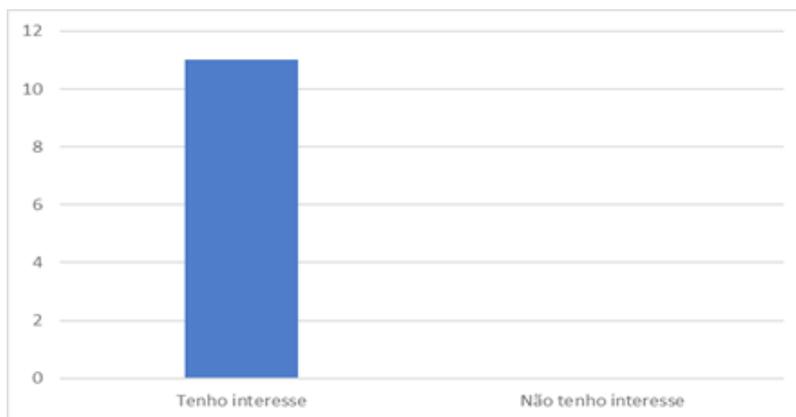
Prof. 11: “facilitam e agilizam o trabalho”.

Segundo os(as) entrevistados(as), portanto, as TDIC, por um lado, são recursos que estimulam o interesse dos(as) alunos(as) e colaboram para uma aprendizagem mais autônoma; por outro lado, permitem que haja uma maior diversificação, amplitude e agilidade das práticas docentes. Apesar de indicarem esses atributos favoráveis, os(as) professores(as) também alertaram quanto ao perigo de uma exposição excessiva a essas ferramentas, visto que elas podem ocasionar danos à saúde física e mental dos(as) usuários(as).

Na sequência, analisamos as respostas dadas à última parte do formulário, cujo objetivo foi levantar informações para enriquecer os recursos do *software* hiperídia AutorIA.

A primeira pergunta estava relacionada à disposição dos(as) professores(as) em utilizarem ferramentas digitais para a revisão de textos acadêmicos. A esse respeito, eles(as) afirmaram o seguinte:

Gráfico 3 – Interesse em utilizar ferramentas digitais na revisão de textos acadêmicos



Fonte: elaborado pelas autoras.

Como verificado, todos(as) os(as) professores(as) estão dispostos a utilizarem recursos digitais para facilitar o processo de revisão de textos acadêmico-científicos e expuseram algumas justificativas para isso:

Prof. 4: “Para facilitar, tanto para mim quanto para meus alunos, o processo de revisão textual. Além disso, seria um atrativo ao processo de escrita, de modo a sintonizá-lo com as práticas de interação social que dominam o mundo moderno”.

Prof. 5: “Para trazer revisões mais rápidas e efetivas para a escrita dos alunos”.

Prof. 6: “Pois acredito que aumentará o interesse dos alunos e também auxiliará nossa vida como docente”.

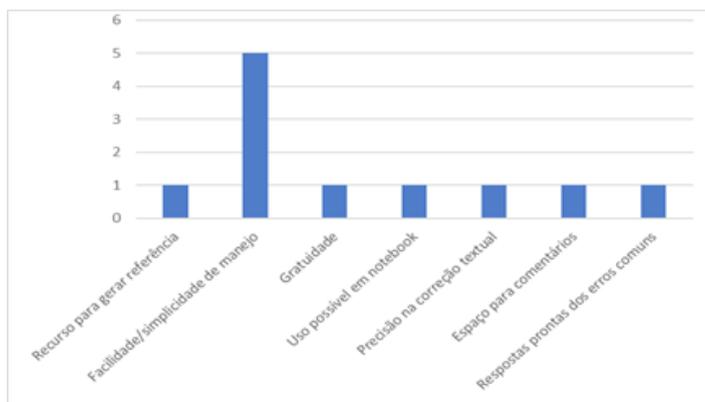
Prof. 8: “[...] embora não tenha clareza sobre isto, imagino que possam otimizar nosso trabalho de revisão”.

Prof. 10: “Acredito que uma ferramenta digital para revisão poderá facilitar imensamente o trabalho do professor porque o processo de revisão demanda tempo, dedicação”.

Na visão dos(as) docentes, a possibilidade de facilitar e tornar mais ágil a revisão de textos são os fatores que mais contribuíram para a abertura em usar uma ferramenta hipermídia nesse processo.

Em se tratando de que tipos de atributos essa ferramenta deveria conter para que pudessem melhor utilizá-la, os(as) professores(as) afirmaram o seguinte:

Gráfico 4 – Atributos sugeridos pelos(as) docentes



Fonte: elaborado pelas autoras.

Os dados revelam que a facilidade e a simplicidade de manejo da ferramenta são os quesitos mais importantes para os(as) professores(as):

Prof. 2: “Facilidade de manejo e gratuidade para ser, de fato, inclusiva”.

Prof. 3: “Simplicidade, possibilidade de ser usada no notebook”.

Prof. 10: “Tem que ser prática e objetiva, de fácil navegação”.

Esses pontos de vista são absolutamente compreensíveis, pois a prática de revisão já é algo complexo e o uso de um recurso digital com mecanismos difíceis de acessar ou caminhos de navegação não intuitivos podem dificultar ainda mais o trabalho docente.

Além desse aspecto, houve menção a outros atributos ligados à geração de referências bibliográficas, uso gratuito do *software* para torná-lo mais acessível e propriedades específicas da avaliação textual:

Prof. 1 “A única parte que os editores de textos comuns não interferem e que tem feito falta é um recurso melhor de referências. O “LATEX” tinha isso, mas não é uma ferramenta muito acessível”.

Prof. 2: “Facilidade de manejo e gratuidade para ser, de fato, inclusiva”.

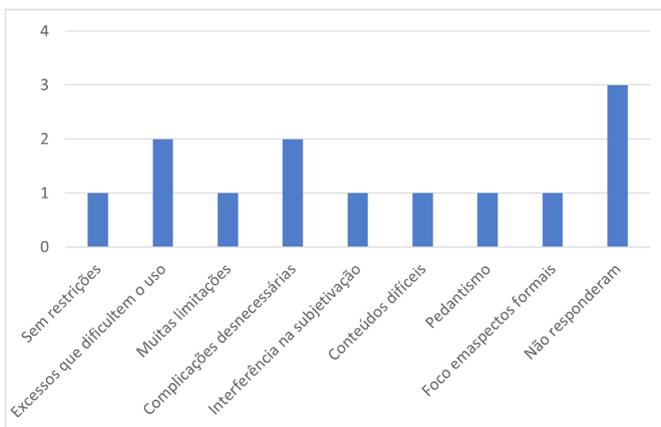
Prof. 4: “A maior precisão possível em relação às técnicas de correção textual”.

Dentre as respostas ligadas à avaliação textual, foi significativo perceber a menção indireta ao tipo de revisão textual-iterativa proposta por Ruiz (2010), que, segundo a autora, agrega benefícios importantes à aprendizagem da escrita por parte dos(as) estudantes, já que os(as) faz refletir sobre esse processo:

Prof. 7: “Espaço para comentários específicos e também comentários gerais. Talvez com respostas prontas com os problemas mais recorrentes, por exemplo: ABNT, ortografia, concordância, repetição de palavras, conectores, lacunas como voz do autor some no meio do texto, pontuação, verbos de dizer etc. Seria ótimo já ter isso “escrito e só inserir.”

Por fim, os(as) professores(as) foram indagados(as) sobre os recursos que o *software* não deveria conter para que pudesse, de fato, colaborar na revisão textual:

Gráfico 5 – O que uma ferramenta digital de revisão não deve conter?



Fonte: elaborado pelas autoras.

Em primeiro lugar, o que chama a atenção, nesse gráfico, é o alto número de abstenções (quase 30% do total de docentes). Isso pode

significar, salvo melhor juízo, que tais professores(as), provavelmente, ainda não tenham tido oportunidade de refletir, de forma mais detida, sobre essa questão.

Dentre as respostas válidas, a complexidade de manuseio e aplicação e os excessos desnecessários são os fatores que mais podem desestimular o uso do *software*:

Prof. 2: “Excessos que dificultem seu uso, como exagero de ícones ou muitas limitações para inserção de arquivos (extensões, por exemplo)”.

Prof. 3: “Complicações desnecessárias”.

Prof. 5: “Conteúdos difíceis de assimilação e aplicação”.

Prof. 8: “Ser muito longa, cheia de itens para preenchimento, por exemplo”.

Além disso, foram mencionados aspectos que influenciam a produção individual dos(as) alunos(as):

Prof.4: “Mecanismos que interferissem no processo de produção/ subjetivação dos estudantes”.

Houve ainda uma ressalva quanto à não priorização de aspectos formais na revisão textual:

Prof. 6: “Pedantismo e foco muito grande nos aspectos formais como ABNT (é legal corrigir a ABNT, mas as pessoas acham que escrever é saber a ABNT)”.

Concordamos com esse posicionamento, pois também defendemos que os(as) docentes não devem apenas “[...] indicar, classificar, resolver ou apontar problemas de ordem linguística ou estrutural. Não que isso não seja uma necessidade de ensino, mas a correção não pode se concentrar apenas nesses aspectos, esquecendo-se do ‘projeto de dizer’ do aluno” (Barros; Mafra, 2016, p. 65). Deduz-se, portanto, que “por ser socialmente orientada, a escrita acadêmica não deve ser analisada apenas no âmbito textual, mas sim como uma forma de construção de conhecimento de atores socialmente situados” (Silva; Botelho; Caetano Oliveira, 2021, p. 583).

Enfim, diante do exposto, somos levados a crer que as tecnologias digitais podem contribuir para os multi e novos letramentos, atuando como componente facilitador e enriquecedor das atividades docentes e também como estímulo a uma aprendizagem mais autônoma por parte dos(as) alunos(as).

Em sequência, tecemos algumas conclusões sobre a pesquisa.

#### **4 Considerações finais**

Este trabalho pretendeu refletir sobre os usos das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) e seus impactos na vida de alguns(mas) professores(as) universitários(as). Conforme verificado, esses(as) profissionais as compreendem como forma de aprimorar o processo de ensino-aprendizagem e também como recurso prático e facilitador de seu trabalho, ou seja, tais ferramentas são concebidas como recursos inteligíveis ao fazer pedagógico.

Foi constatado, ainda, que as tecnologias utilizadas são variadas, bem como as justificativas para seu emprego, e que a ferramenta mais usual foi o *Google Meet*, tendo em vista que propiciou a interlocução síncrona entre professores(as) e alunos(as), principalmente durante o período da pandemia de COVID-19.

Ademais, os(as) docentes demonstraram disposição para experimentarem novos recursos tecnológicos que possam contribuir com seu trabalho, aqui, especificamente, com o processo de revisão de textos acadêmico-científicos. Os(as) profissionais, contudo, indicaram que essas ferramentas devem conter uma interface simples, prática e objetiva, não podem priorizar apenas a correção de aspectos formais e também não devem interferir negativamente no desenvolvimento crítico do aluno(a).

Por fim, assumimos que os(as) professores(as), de modo geral, devem, constantemente, refletir sobre sua prática e como as TDIC podem se constituir como um importante recurso para os letramentos profissionais e acadêmicos, já que, além de imprimirem agilidade e inovação à rotina desses(as) profissionais, conectam-nos com as demandas mais prementes, impostas pela sociedade atual.

## Referências

BARROS, E. M. D. de; MAFRA, G. M. A correção textual do professor como instrumento de ensino e aprendizagem na metodologia das seqüências didáticas de gêneros. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, ES, v. 10, n. 17, p. 48-68, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/14791>. Acesso em: 14 fev. 2023.

FERNANDES, D. *Avaliar para aprender: fundamentos, práticas e políticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KALANTZIS; M.; COPE, B.; PINHEIRO, P. *Letramentos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

LEA, Mary. R.; STREET, Brian. O modelo dos letramentos acadêmicos: teoria e aplicações. Tradução de Fabiana Komesu e Adriana Fischer. *Revista da USP*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 477-493, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v16i2p477-493>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/79407>. Acesso em: 26 abr. 2019.

LEA, M. R.; STREET, B. Student Writing in Higher Education: An Academic Literacies Approach. *Studies in Higher Education*, London, v. 23 n. 2, p. 157-172, Jun. 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/03075079812331380364>. Acesso em: 16 fev. 2023.

MIRANDA, F. D. S. S. Letramentos (trans)formados por tecnologias digitais? Reflexões a partir das “vozes” de pesquisadores brasileiros. In: FIAD, R. S. *Letramentos acadêmicos: contextos, práticas, percepções*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016. p. 253-287.

PAIVA, V. L. M. de O. e. *Manual de pesquisa em Estudos Linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2019.

RIBEIRO, A. E. *Escrever hoje: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação*. São Paulo: Parábola, 2018.

ROJO, R.; MOURA, E. *Letramentos, mídias, linguagens*. São Paulo: Parábola, 2019.

RUIZ, E. D. *Como corrigir redações na escola*. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, M. C.; BOTELHO, L. S.; CAETANO OLIVEIRA, M. de C. A produção de resumos acadêmicos na universidade: percepções de modelos de ensino-aprendizagem na perspectiva dos letramentos. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, SP, v. 60, n. 2, p. 580-594, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8660840>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SOARES, M. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

## **Apêndice I – formulário enviado aos(às) docentes**

### **Parte I**

- 1) Qual é sua área de formação?
- 2) Quanto tempo de experiência no magistério superior?

### **Parte II**

- 1) Quais tipos de tecnologias digitais você utiliza em sua vida profissional e acadêmica? E com quais objetivos você as utiliza?
- 2) Essas tecnologias geram algum tipo de impacto em sua prática acadêmica e profissional? Se sim, quais?
- 3) Você estaria disposto a utilizar ferramentas digitais que contribuam para a revisão de textos acadêmicos? Por quê?

### **Parte III**

- 1) O que uma ferramenta digital para revisão de textos acadêmicos deveria conter para que você se dispusesse a utilizá-la?
- 2) E o que essa ferramenta digital NÃO deveria conter?

Data de submissão: 17/02/2023.

Data de aprovação: 11/05/2023.

# LITERATURA



## La Formación De La Poética De Jorge Luis Borges

### *The Formation of Jorge Luis Borges' Poetics*

Marlova Gonsales Aseff

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

marlova.aseff@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6188-3386>

**Resumen:** El objetivo de este estudio es analizar algunos aspectos de la formación de la poética de Borges, teniendo en cuenta sus rechazos y elecciones con relación a la representación literaria en distintos momentos. Recuperamos el contexto del modernismo hispanoamericano, al cual reaccionó Borges como uno de los líderes de la vanguardia ultraísta en Argentina. En seguida, abordamos su trayectoria como poeta y ensayista en los años 1920 y 1930 con el intuito de observar qué rasgos estilísticos provenientes de las vanguardias él mantuvo (o descartó) en su poética, así como el influjo de las ideas filosóficas de Macedonio Fernández y de otras concepciones que ha desarrollado hasta llegar al hito de su producción narrativa en los años 1940, cuando publica *Ficciones* y *El Aleph*.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges; representación literaria; literatura hispanoamericana.

**Abstract:** This paper examines some aspects of the construction of Borges' poetics. It considers his rejections and choices in relation to literary representation. The context of Spanish-American modernism is restored, as Borges reacted to it as one of the leaders of the ultraist avant-garde movement in Argentina. Then, we follow his trajectory as a poet and essayist in the 1920s and 1930s with the objective of observing what stylistic traits from the avant-gardes he maintained (or ruled out) in his poetics, as well as the influence of the philosophical ideas of Macedonio Fernández and other conceptions that he has developed until the key moment of his narrative production in the 1940s, when he publishes *Ficciones* and *El Aleph*.

**Keywords:** Jorge Luis Borges; literary representation; Spanish-American literature.

## 1 Introducción

Jorge Luis Borges, a diferencia de escritores como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, no dejó un “decálogo del perfecto cuentista” (Quiroga, 1998, p. 9). Según nos recuerda Isabel Stratta, para llegar a los conceptos e ideas de Borges acerca de la composición literaria es necesario buscar en las innúmeras digresiones, no siempre directas, que hace en sus ensayos o incluso en sus cuentos (Stratta, 2006, p. 31). En este estudio, reúno y analizo algunas huellas de la construcción de la poética de Borges, teniendo en cuenta sus elecciones, pero principalmente sus rechazos con relación a la representación literaria. Beatriz Sarlo ha observado que

Borges fue Borges porque se negó a las grandes poéticas del fin del siglo y de las vanguardias (se negó al modernismo, al simbolismo, al surrealismo). Sin duda, leyó todo. Pero un escritor no es todo lo que lee. Un gran escritor es, más bien, todo que rechaza de lo que lee (Sarlo, 2001).

Guillermo de Torre igualmente advirtió ya en el joven Borges “una actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y perplejidades, tanto de índole estética como filosófica” (Torre, 1964, p. 457). También Stratta percibe esa actitud de rechazo o de oposición en dos de los rasgos con los cuales sintetiza la poética de Borges “1) *oposición* a la psicología; 2) *oposición* a la mimesis y a cualquier enfoque naturalista de la narración; 3) privilegio del artificio y de invención sujeta a reglas” (Stratta, 2006, p. 31, la cursiva es nuestra). Es, sin dudas, una buena síntesis de la poética de Borges, pero en este estudio el objetivo mayor es observar cómo procede a la negación de las poéticas vigentes, principalmente en las primeras décadas de su trayectoria intelectual.

Empiezo recuperando el contexto del modernismo hispanoamericano, que predomina a principios del siglo XX y al cual Borges reaccionó como uno de los principales nombres de las vanguardias en Argentina. En seguida, trato de su trayectoria como poeta y ensayista a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, con el de observar qué rasgos estilísticos provenientes de las vanguardias mantuvo o descartó en su poética, así como el influjo de las ideas de Macedonio Fernández, hasta llegar al momento clave de su producción narrativa en los años 1940, cuando, ya siendo

un escritor maduro, publica *Ficciones* (reuniendo “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Artificios”) y *El Aleph*, colecciones de cuentos que, según Shaw, tendrían un impacto revolucionario en la literatura occidental (Shaw, 2014, p. 44). Al identificar cuáles serían los principales valores que integran la ficción de Borges, ejemplificaré rápidamente cómo dichos valores se manifiestan, de forma expresa o velada, en algunos de sus textos, especialmente en los cuentos “Funes, el memorioso”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Emma Zunz”, además de algunos de sus ensayos y textos críticos. Para ello, utilizaremos, como metodología, la interpretación de textos y la investigación bibliográfica no exhaustiva, una vez que la bibliografía acerca de la obra de Borges es vasta.

## 2 Las vanguardias frente al realismo y al modernismo

De acuerdo con Jean Franco, los vanguardistas de los años 1920 empezaron una rebelión que “reaccionaba contra un concepto de ‘realismo’ y de ‘realidad’ que era muy estrecho” (Franco, 1983, p. 282). Ese proceso se desarrolló con mayor intensidad tras los años 1940, pero a partir de los años 1920 ya se delineaba, sobre todo en la región del Río de la Plata. Es justamente en ese período cuando se agudiza una tendencia continental de rechazo al regionalismo (novela de la tierra) y se verifica la afirmación de nuevos procedimientos narrativos, además de la progresiva inclusión de lo urbano en la ficción. En efecto, todo indica que lo que le dio cierto impulso a esa tendencia fue la necesidad que sintieron los escritores hispanoamericanos de posicionarse frente a una nueva realidad: el agotamiento del positivismo y del realismo de moldes naturalistas y de temática rural, el crecimiento de las ciudades, la inmigración y la industrialización, factores que volvían más complejas las relaciones sociales. Según Sarlo

Buenos Aires había crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo y la impronta material de este crecimiento era visible en los años veinte. Lo que escandalizaba a los nacionalistas en 1910, fue signo optimista u ominoso para los intelectuales de las décadas siguientes. Todavía en 1936, la inmigración europea alcanzaba el 36,1 por ciento del total de la población de las grandes ciudades argentinas (Sarlo, 1995, p. 10).

Por todo eso, la instauración de este debate sobre nuevas estéticas alternativas al realismo vigente fue una forma de afirmar convicciones y de apuntar caminos.<sup>1</sup> Como advirtió Arrigucci Jr., también “el examen de textos críticos escritos por los nuevos narradores sobre la narrativa tradicional [...] revela claramente el deseo de penetración en una realidad más real [...]” (Arrigucci Jr., 2003, p. 117, traducción nuestra)<sup>2</sup>.

Para una mejor contextualización, es importante reconocer que el modernismo hispanoamericano había dado los primeros pasos que posibilitaron los avances de los años venideros. Primero, por haber representado una autoafirmación para el escritor latinoamericano, ya que fue un movimiento que partió de la llamada “periferia” para ocupar el “centro” (de las excolonias a la metrópolis). Fue “el retorno de los galeones”, según señaló Max Henríquez Ureña (1930). Segundo, por ser fruto de una elaboración estética que, sin prescindir de las tendencias europeas, las combinaba de una forma nueva, produciendo no copia, sino innovación. Para Octavio Paz, esos escritores de la “periferia” del sistema literario, que tenían a Rubén Darío a frente, fueron los primeros que sintieron “la nueva música” de poetas como Mallarmé y Baudelaire: “Se apropiaron de ella, la transformaron y se la transmitieron a España, que volvió a recrearla” (Paz, 1991, p. 158-159, retraducción nuestra)<sup>3</sup>. Esto es, los modernistas intentaron rescatar una dimensión universal y cosmopolita de las artes, articulándolas con las condiciones del mundo moderno y poniéndolas en diálogo con las expresiones de la cultura europea que se consideraban más actuales (Modernismo, 1995, p. 3.184).

Ese movimiento, no obstante, tuvo un alcance mayor en el género poético. Quienes se aventuraron en la narrativa buscaron temas históricos o exóticos, usaron un léxico arcaizante en una prosa impresionista,

---

<sup>1</sup> En los años 1940, escritores como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier y el mismo Borges, entre otros, cuestionarían a través de creaciones muy originales las representaciones literarias y propondrían nuevos abordajes con respecto al realismo. No es fortuito que todas las tendencias de la nueva narrativa hispanoamericana trajeran preconfiguradas en sus denominaciones una relación con la representación de lo real, como se observa en los binomios: *realismo* crítico; *real* maravilloso, *realismo* mágico o, aun, narrativa fantástica (lo fantástico como una fisura, una intermitencia de lo real).

<sup>2</sup> “O exame de textos críticos que os novos narradores escrevem sobre a narrativa tradicional [...] revela claramente o desejo de penetração numa realidade mais real [...]”.

<sup>3</sup> “[...] Apossaram-se dela, mudaram-na e transmitiram-na à Espanha, que tornou a recriá-la”.

como lo hizo Rubén Darío en sus cuentos. De la misma forma, cabe recordar que, entre los modernistas hispanoamericanos, ya había quienes ensayasen el cuento de tema fantástico, como el mismo Darío, Quiroga o el Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas* y de *Cuentos fatales*. Es también Lugones quien, en cierto sentido, anticipa el surrealismo en algunos poemas de su *Lunario Sentimental*, de 1909. A pesar de que la prosa impresionista de los modernistas hispanoamericanos abrió un mayor espacio a la subjetividad, en términos estéticos no se comparó a la renovación de las técnicas narrativas que se avecinaban.

En suma, modernismo y vanguardias coincidieron en el deseo de superar el realismo y en la actitud cosmopolita adoptada por ambos. El primero buscó inspiración en la evasión y el exotismo, adoptó un vocabulario lujoso, innovó en los metros y en las formas poéticas. A su vez, las vanguardias ahondaron en el diálogo entre las estéticas cosmopolitas y las culturas locales. Las nuevas técnicas permitieron la ruptura de las estructuras temporales y espaciales de la narrativa, la multiplicación de los puntos de vista y, la reactivación del mito (Franco, 1983, p. 355). Más que nada, la idea de que los escritores de la “periferia” del sistema literario podían considerarse herederos de la tradición occidental, expuesta en el ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, de 1928, fue importante para la gestación de nuevas poéticas en la región.

Borges ya maduro reconocería que si “hoy las literaturas de lengua española han traspuesto sus límites geográficos y merecen interés y respeto; esto es obra del modernismo” (Borges, 2011, p. 14). No obstante, el joven Borges debió la afirmación de los primeros rasgos de su poética a sus reproches a la poética modernista (y, posteriormente, al ultraísmo). Las críticas de Borges a la literatura de los modernistas tenían que ver con el barroquismo de las descripciones, con las exageraciones retóricas, el virtuosismo y, sobre todo, con que los temas modernistas desaparecieran bajo la “frondosidad” del estilo. Pero, según recuerda Alazraki, “el propio Borges pagó tributo a esa moda del estilo brillante. Aun cuando es él quien encabeza una dirección literaria que se rebela contra la estética del modernismo, sus primeros ensayos son modelo de retórica rubenista” (Alazraki, 1974, p. 151). Años después, Borges diría que *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* eran libros “olvidados y olvidables” debido a su lenguaje “barroco y muy artificioso” (Alazraki, 1974, p. 152-153). De esa primera negación, se empieza a

engendrar su poética de “austeridad, rigor y precisión”, según lo notó Alazraki. “Austeridad y eficacia serán para Borges lo que para Darío habían sido el ritmo y el color” (Alazraki, 1974, p. 153).

### 3 El Borges vanguardista de los años 1920

Borges regresa a Buenos Aires a fines de 1921, tras vivir con su familia en Suiza y pasar una temporada en España, cuando participó activamente del ultraísmo bajo la influencia del poeta español Rafael Cansinos-Assens (Videla de Rivero, 2011, p. 106). Así, trajo consigo a Buenos Aires el ideario de ese movimiento de vanguardia que básicamente exaltaba la metáfora y renegaba la musicalidad excesiva del verso. Al volver, sintió el golpe de percibir los cambios por los cuales su ciudad había pasado. Para Sarlo, Borges “en este borde, entre una Buenos Aires que cree recordar y la ciudad que encuentra en 1921, dibuja el espacio literario que funda su primera gran invención: el criollismo urbano de vanguardia” (Sarlo, 2007, p. 149). En los años 1920, él escribiría cuatro libros de ensayos y tres libros de poemas, además de dirigir o colaborar con muchas revistas. Ya en sus poemas de esos años, su intento principal fue el de ensalzar y mitificar la ciudad de sus recuerdos, la Buenos Aires de los arrabaldes, de los patios, de las orillas y de los orilleros. Según Sarlo, el objetivo de su programa estético de los años 1920 fue construir una lengua literaria para Buenos Aires y darle una dimensión mítica a la ciudad (Sarlo, 2007, p. 149).

Para Gloria Videla de Rivero, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* “adoptan, por una parte, las técnicas literarias del vanguardismo, aunque solo parcialmente y muy personalizadas. Por otra parte, buscan expresar el alma de Buenos Aires y desde ella el alma argentina” (Videla de Rivero, 2011, p. 115). Eso se puede percibir en el siguiente fragmento de “Las calles”, poema que abre *Fervor de Buenos Aires* y que, por un lado, de acuerdo con el modo ultraísta, presenta una metáfora y la ausencia de la rima, por otro, trae el tema local y el uso adjetivos inusitados, una forma muy particular de la escritura de Borges:

Las calles de Buenos Aires  
ya son mi entraña.  
No las ávidas calles,  
incómodas de turba y de ajetreo,  
sino las calles desganadas del barrio [...] (Borges, 2005, p. 17).

Una curiosidad es el uso ya en 1923 de adjetivos y construcciones que iría reaprovechar en su ficción futura, como se puede percibir en los versos del poema “Barrio reconquistado”:

*Nadie vio* la hermosura de las calles  
hasta que pavoroso en clamor  
se derrumbó el cielo verdoso  
en abatimiento de agua y de sobra.  
El temporal fue *unánime* [...] (Borges, 2005, p. 26, la cursiva es nuestra)

Y podemos confrontarlo con la oración que abre el cuento “Las ruinas circulares” (1941), que dice: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche” (Borges, 2005, p. 451). No se trata de un hecho aislado. Para Barrenechea, la obra de Borges debe ser vista como un todo y aclara que “lo mismo que aparece en sus poemas vuelve a aparecer en sus cuentos o en sus ensayos. No solamente se repiten las mismas ideas, las mismas preocupaciones filosóficas, sino que también aparecen repetidas las mismas frases (Barrenechea, 2000, p. 390).

Videla de Rivero subraya que el ultraísmo fue un movimiento complejo, que aglutinó diversas tendencias vanguardistas. Para ella, Borges permaneció “fiel a la vertiente vanguardista más afín con su temperamento: la expresionista”. Uno de esos rasgos sería “la proyección del yo en el mundo externo, la proyección del sujeto en el objeto hasta el punto de desdibujar límites” (Videla de Rivero, 2011, p. 110). Ejemplos de ese procedimiento son construcciones borgianas como “los lentos jardines” (en el poema “1964” de *El otro, el mismo*), “lúcidas noches” (en el cuento “Las ruinas circulares”) o biblioteca febril (en “La biblioteca de Babel”).

En el texto “Ultraísmo”, publicado en 1921 en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, Borges enumera los principios del movimiento:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.

3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Borges, 2011, p. 163).

Borges mantendría parte de esos preceptos en sus futuras narrativas y eliminaría o haría modificaciones en otros. Es posible afirmar que mantiene aspectos de los puntos dos, tres y cuatro. Del punto dos, se diría que va a cambiar los “adjetivos inútiles” por la combinación inesperada de palabras que provoquen cierto asombro, cierto contraste sintáctico. En “Elementos de preceptiva”, breve texto publicado en *Sur* en 1933, tras analizar fragmentos de milongas, tangos y poemas, concluye que “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (Borges, 1999, p. 125), “delicado juego de cambios, buenas frustraciones, de apoyos” (Borges, 1999, p. 122). En cuanto al punto tres, pura negación de la tradición retórica española, lo llevará integralmente a su poética, así como la cuestión de la sugerencia presente en el punto cuatro y de la cuál tratará también en el ensayo “El arte narrativo y la magia”. Según estudio de Balderston (2021), que ha analizado los cuadernos manuscritos de Borges para estudiar su práctica compositiva, la elipsis es una figura retórica fundamental. Un ejemplo es “Hombre de la esquina rosada”, en el cual “el episodio central no está narrado, sino apenas sugerido, de acuerdo con el método que Borges defiende en los ensayos de *Discusión*” (Balderston 2021, p. 87).

Pocos años después, según advierte Sarlo, “Borges va a someter a una autocrítica intensa, reprochándole las exageraciones retóricas del ultraísmo y las exageraciones del criollismo” (Sarlo, 2007, p. 149). Pero, ante todo lo expuesto, se percibe que, a pesar del ideario ultraísta haberse agotado rápidamente para Borges, sus preceptos pasaron por una depuración crítica y dejaron huellas en la poética del escritor.

### 3.1 El factor Macedonio

Otro marco de los años 1920 en la historia de Borges y que guarda relación con sus elecciones y rechazos estéticos es su amistad con Macedonio Fernández, a quien conoció justo el día en el que volvió a Buenos Aires, tras la temporada en Europa. Fernández era amigo del padre de Borges y fue al puerto a esperarlos. Borges solía decir que fue una amistad heredada (Borges; Ferrari, 2009, p. 86). Sin duda, Fernández

ejercería una gran influencia en proyecto literario de Borges. Para Shaw, Fernández aporta “el primer auténtico cuestionamiento de la realidad misma, y por ende de la novela mimética”. Era “un idealista filosófico de los más intransigentes” (Shaw, 2014, p. 28). Su teoría estética está en “Doctrina estética de la novela” y en los prólogos 12 y 13 de *Museo de la novela de la eterna*. Macedonio sostenía que *Museo* es como “una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela” (Fernández *apud* Shaw, 2014, p. 29). Es cierto que la oposición de Borges a los enfoques psicológicos y a la mímesis tuvo mucho que ver con las creencias aportadas por Fernández. En el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo, el personaje-narrador recibe un libro y dice: “Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar” (Borges, 2005, p. 434).

Los textos “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Bekerley” son, según indica Borges en una nota de *Inquisiciones*, escritos metafísicos pensados a partir de discusiones con Fernández y que tratan “de la función decisiva que tiene para la literatura el cuestionamiento filosófico en sentido estricto” (Farias, 1994, p. 39). Complementarios, esos dos escritos abordan temas recurrentes en las narrativas futuras de Borges, que son: ¿Qué se entiende por realidad? ¿Cuál es el estatuto ontológico de la personalidad o de la subjetividad?

Además de la amistad de Fernández y de la lectura de Bekerley, el influjo de otros filósofos idealistas como Platón, Hume y Schopenhauer también “ha llevado Borges a subrayar la irrealidad del mundo de las apariencias” (Cymerman; Fell, 1997, p. 37, traducción nuestra).<sup>4</sup> Franco simplifica un poco la complejidad de la cuestión al afirmar que “Borges se siente más atraído por el idealismo que por el realismo porque el primero tiene mayores posibilidades imaginativas” (Franco, 1983, p. 286). Por su vez, Barrenechea (2000) relaciona el tema de la negación del yo en Borges a su panteísmo.

#### 4 La “economía del relato”

Los años 1930 fueron un período crucial para la literatura de la región, época en la cual, como lo observó Ángel Rama, se formularon

<sup>4</sup> “[...] amène Borges à souligner l’irréalité du monde des apparences”.

las bases de la narrativa fantástica y de la realista-crítica en las mayores ciudades del continente (Rama, 2001, p. 209). Sin embargo, cada una de las vertientes tuvo sus propias formulaciones con relación al realismo vigente. En esos años, Borges siguió madurando sus concepciones, escribió ensayos que se acercaban de la ficción e hizo experimentos narrativos en *Historia universal de la infamia*, libro en el cual recoge ficciones basadas en hechos reales. Podemos seguir sus reflexiones de esa época en textos como “El arte narrativo y la magia”, publicado en el volumen *Discusión*, de 1932, en el que abre el ensayo constatando que, en aquellos tiempos, eran pocos los esfuerzos en cuanto a discutir procedimientos narrativos (Borges, 2005, p. 226). A fin de analizar la narrativa, propone una separación entre la trama y lo que llama de “artificios”. Borges lamenta, entonces, la falta de un vocabulario especial que facilite la comunicación del análisis de la narrativa y compara *The life and death of Jason*, de William Morris, y *Narrative of A. Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe. En resumen, Borges sostendrá que aquello que no se nombra, lo que solo se sugiere, es lo que crea la magia de la ficción. Subraya que Poe trabaja con dos argumentos en sus narrativas: uno inmediato y otro sigiloso. Defiende también que la cuestión de la causalidad es central en las discusiones sobre la narrativa. Para Emir Rodríguez Monegal, ese ensayo, “a pesar de sus oscuridades y la dificultad de su vocabulario crítico que necesita hoy ser traducido a términos más accesibles, puede ser leído como el primer manifiesto poético de Borges” (Rodríguez Monegal, 1980, p. 62).

En “La postulación de la realidad”, texto igualmente publicado en *Discusión*, Borges establecerá la diferencia entre escritores clásicos y románticos, dos arquetipos, según sostiene. Para él, el escritor clásico sería menos “expresivo” que el romántico, diría menos y, por eso mismo, dejaría más espacio para que el lector haga deducciones. Para Borges, la propia percepción de la realidad es imprecisa y, por eso, no habría por qué representarse la realidad de forma exhaustiva:

la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de un orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante (Borges, 2005, p. 218).

Sobre las omisiones, Borges afirma que la vida misma consiste en una serie de adaptaciones, una “educación del olvido” (Borges, 2005, p. 218). El escritor, como se percibe, “se inclina hacia los modos clásicos de registrar la realidad, no de expresarla enfáticamente” (Alazraki, 1974, p. 160). Con relación a ese juego entre el contar y el no contar que vemos en su literatura, Borges indicó tres caminos al escritor del hábito clásico: a) hacer una notificación general de los hechos que importan; b) imaginar una realidad más compleja, no declararla en su totalidad al lector y explorar únicamente las derivaciones y efectos de esa realidad; c) insertar en la historia “pormenores lacónicos”, pero que provoquen una “larga proyección” (Borges, 2005, p. 219-220). La noción de imprecisión o de economía — a la que también adhirieron Quiroga y Cortázar — está relacionada a la de intensidad del relato. Se puede decir que todos la tomaron de Poe, cuya obra había llegado a Buenos Aires a partir de 1880 (Cócaro, 1960, p. 11). Pero, además de la intensidad, también se relaciona con lo que él piensa acerca de cómo percibimos la realidad y de cómo la representamos en literatura. Barrenechea recuerda que a Borges le placía realizar juegos entre el plano de la realidad y el de la ficción, mezclar seres históricos y ficticios o inventar citas, pero esa mezcla, la mayoría de las veces, no perdía de vista su función en la economía del relato (Barrenechea, 2000, p. 141).

#### 4.1 *Ulises*, el memorioso

Dos críticas de Borges al *Ulises*, de James Joyce, escritas en las décadas de 1920 y 1940, ilustran bien sus proposiciones acerca del tema de la economía del relato y de su forma de pensar la representación literaria. En la primera, publicada en 1925 en *Inquisiciones*, Borges confiesa que para escribirla no leyó las 700 páginas del libro de Joyce y lo justifica con una ironía: dice que no es necesario andar por todas las calles para afirmar que se conoce una ciudad. Dice también que, con Shakespeare, en el tiempo que lleva un reloj de arena, pasan años, pero, con Joyce, para leer acerca de un día de la vida del héroe, el libro toma varios días y noches (o siestas) del lector. “En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total” (Borges, 1998, p. 26). En la segunda crítica, “Fragmentos sobre Joyce”, publicada en *Sur* en 1941, Borges presenta un borrador del cuento “Funes, el memorioso”, que sería incluido en *Ficciones*, y aprovecha para volver a reprochar a

la literatura de Joyce. La realidad total también bulle en la cabeza del personaje Funes, quien, a ejemplo del *Ulises*, llevaba toda una jornada solamente para reconstituir en su memoria otra ya vivida. Joven de la zona rural de la localidad uruguaya de Fray Bentos, después de sufrir un accidente, desarrolla una percepción y una memoria absolutas. Lo que podría ser considerado una dádiva, se muestra un tormento. Un punto importante es que el narrador relaciona la profusión de detalles a la ausencia de abstracción. En realidad, el argumento ficcional desarrollado en “Funes...” está vinculado a sus rechazos en términos de composición, y puede leerse como una gran ironía.

Italo Calvino destaca que el fraseo cristalino y sobrio de Borges y su forma de narrar sintética lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, además de unos adjetivos siempre inesperados y sorprendentes (Calvino, 1990, p. 63). En el prólogo de la primera parte de *Ficciones*, El jardín de senderos que se bifurcan, Borges volverá al tema de la concisión:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (Borges, 2005, p. 429).

Para Calvino, esa fue la gran invención de Borges, la simulación de que el libro que deseaba escribir ya había sido escrito por un autor desconocido, de otra lengua y cultura para, entonces, resumirlo y comentarlo (1990, p. 63). Y en cuanto a los valores de economía, de sugerir más y decir menos, se puede establecer conexiones con la idea de literatura como invención que el escritor desarrolla en esos años.

## 5 Menos mimesis, más ficción

Al principio de este texto, vimos que, según Stratta, uno de los rasgos más importantes de la poética de Borges es la “oposición a la mimesis y a cualquier enfoque naturalista de la narración” (Stratta, 2006, p. 31). Como sabemos, el concepto de mimesis viene de la Grecia Clásica y significa imitación o representación. Mientras para Platón la mimesis suele ser vista como la copia de la realidad, para Aristóteles sería su representación creativa. Platón afirma en el libro 10 de la *República* que

los poetas son mentirosos porque, para él, el mundo real es el de las ideas, y el mundo fenoménico es una imitación de las ideas. Por lo tanto, los poetas serían imitadores de imitaciones. Por otro lado, para Aristóteles, las ideas no existen por sí solas, ni separadas de las cosas; el fundamento de toda arte es la imitación de lo real. La mimesis a menudo se vincula al realismo, que en literatura suele ser comprendido como la tendencia artística o corriente estética que intenta hacer una representación “fiel” de la vida o de la realidad. A su vez, el término *ficción* viene del latín *factus* (fingido o inventado, participio del verbo  *fingiere*). Kurt Spang (1984) afirma que mimesis y ficción son las dos formas fundamentales de introducir realidad en la literatura, una vez que “toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad”. Para el crítico, aunque se deben matizar las declaraciones siguientes, “la mimesis utiliza recursos imitativos, mientras que los de la ficción son recursos inventivos” (Spang, 1984, p. 153). Por lo tanto, no es poco relevante que Borges dé el título de “ficciones” a su importante libro de cuentos y que a la segunda parte del volumen la llame: “artificios”. Demarca, de inicio, sus propósitos, como si previniera el lector de que se tratara de pura invención y, así, le invitara a un nuevo modo de leer literatura.

Hemos visto cómo Borges rechaza la mimesis en cuanto representación pormenorizada de los hechos, de las emociones, la descripción meticulosa y la misma creencia de que la realidad pueda ser de hecho accedida. Borges solía hacer alusiones a la irrealidad de la llamada literatura realista, como cuando escribe lo que se sigue en un artículo de 1945 de la revista *Sur*: “Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico” (Borges *apud* Barrenechea, 2000, p. 143). Sugiere que nuestro modo de ver la realidad, lejos de ser objetivo, está condicionado por nuestras categorías mentales innatas. “No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple; no sabemos qué cosa es el universo” (Borges, 2005, p. 708). Borges cuestiona la propia noción de realidad, y los símbolos que le place utilizar remiten a cosas que la desestabilizan, como los sueños o los espejos que la duplican. En sus creaciones mundos inexistentes (o ficticios) pueden pasar a intervenir en la realidad. A él le gusta crear nuevos mundos, mundos posibles en la ficción, y no hacer copias fieles del llamado mundo real. Un ejemplo es el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en el cuál escribe: “Los

metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, 2005, p. 436). En ese relato, se borran los límites entre el verdadero y lo imaginado, así como también son subvertidas las leyes que rigen nuestro mundo.

Igualmente, Borges juega con las categorías de verdad y mentira cuando nos muestra que lo que parece verdad (o realidad) puede no serlo. Por ejemplo, en “Emma Zunz”, el personaje que da título al cuento crea una historia falsa, pero en sustancia es cierta (Alazraki, 1974, p. 142). Acerca de las relaciones entre verdad y ficción, Juan José Saer recuerda que “si [Borges] llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas” (Saer, 2014, p. 14).

## 6 Conclusiones

En esta investigación, procedí a una búsqueda por una síntesis de la formación de las concepciones de Borges con relación a la composición literaria, es decir, de su poética. Escogí un camino de análisis que privilegió sus elecciones, pero sobre todo sus rechazos, teniendo en cuenta su personalidad desconfiada — según atestó Guillermo de Torre — y propensa a las indagaciones de índole filosófica. Expuse como Borges empezó su trayectoria literaria oponiéndose a los valores estéticos del modernismo hispanoamericano, asumiendo el rol de líder de la vanguardia ultraísta en Buenos Aires. También razoné que la negación o el cuestionamiento del realismo no fue una actitud aislada de su parte, sino un rasgo generacional. No obstante, su manera de tratar el tema del realismo y de la representación de la realidad en la literatura si fue bastante original. De esa primera negación, de oposición a las exageraciones estilísticas del modernismo empieza a engendrar su poética de “austeridad, rigor y precisión”. De igual forma, los preceptos del ultraísmo que defienden la “abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada” es en sí una negación de la tradición barroca de la literatura española, que lo llevará a enaltecer el escritor “de hábito clásico” en detrimento del romántico. Como vimos, el escritor clásico es, para Borges, menos expresivo y por eso deja más espacio para la sugestión

y para las deducciones de sus lectores. Además, Borges rechaza las descripciones exhaustivas porque sostiene que la sugestión es lo que crea la magia en la ficción. Con Fernández, niega el realismo y aplica a su literatura, tanto en la forma como en los temas, sus cuestionamientos filosóficos. A su vez, todos los hilos de su poética convergen en su negación de la mimesis, en favor de la ficción/invención. Borges no hace una copia de la realidad, porque para él la realidad misma es ficción. Si para Platón el poeta es un mentiroso, y para Fernando Pessoa, un fingidor, creo que la afirmación que mejor define a Borges, ese creador inusitados mundos, es la de Vicente Huidobro, para quien “el poeta es un pequeño dios” (Huidobro, 1990, p. 41).

## Referencias

- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BALDERSTON, Daniel. *El método Borges*. Tradução de Ernesto Montequin. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- BORGES Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Barcelona: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona: RBA – Instituto Cervantes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÓCARO, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos*. Selección de Nicolás Cócaro. Buenos Aires: Emecé, 1960.

CYMERMAN, Claude; FELL, Claude. *Histoire de la littérature hispano-américaine*. De 1940 à nous jours. Paris: Nathan Université, 1997.

FARIAS, Víctor. *Las actas secretas: Inquisiciones y El idioma de los argentinos*, los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges. Salamanca: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

HUIDOBRO, Vicente. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1990.

MODERNISMO. In: MONTALDO, Graciela; TEJEDA, Nelson Osogrio. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995.

PAZ, Octavio. Literatura e literalidade. In: PAZ, Octavio. *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 148-160.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte y otros cuentos*. Buenos Aires: Cantaro Editores, 1998.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: RAMA, Ángel. *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Organização Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 210-238.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

SAER, Juan José. *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. Disponível em <<http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/jjSaer/Concepto-ficcion.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

SARLO, Beatriz. “¿Cómo Borges fue Borges?” In: BORGES CENTER FOR STUDIES & DOCUMENTATION. *Borges Studies Online*. 2001. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/bsol/bscb.php>> Acesso em: 14 abr. 2020.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

SHAW, Donald. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2014.

SPANG, Kurt. Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria. *Anuario Filosófico* v. 17, n. 2, 1984.

STRATTA, Isabel. Borges cuentista: las reglas del arte. *Fragmentos*, n. 28/29. Especial Jorge Luis Borges. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

TORRE, Guillermo de. Para la Prehistoria Ultraísta de Borges. *Hispania*. v. 47, n. 3 Sep., 1964.

UREÑA, Max Henríquez. *El retorno de los galeones* (bocetos hispánicos). Madrid: Renacimineto, 1930.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. 3. ed. Mendoza: Editorial de la Universidad de Cuyo, 2011. (Colección Indagaciones)

Recebido em: 18 de março de 2023.

Aprovado em: 17 de agosto de 2023.



## O gênero policial como jogo metaficcional em “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges

### *Crime Fiction as a Metafictional Game in “El jardín de senderos que se bifurcan” by Jorge Luis Borges<sup>1</sup>*

Raquel Alves Mota

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná/ Brasil

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais/ Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5527-2589>

**Resumo:** Debruça-se, aqui, sobre o estilo metaficcional da escrita de Borges, perceptível em grande parte de seus contos, e que é enfatizado nesta análise do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, revelando o magistral pensamento do autor sobre a ficção e sobre sua própria escrita. Trazem-se outras narrativas que podem elucidar esta perspectiva de análise, como “La flor de Coleridge” e “Kafka y sus precursores”. No entanto, o objeto de discussão é o conto de 1941, que faz parte de *Ficciones* (1944). Nesse conto, o gênero policial é trabalhado em duas vertentes: no clássico desvendamento de um mistério que envolve as personagens, mas, sobretudo, na função metaficcional; ou seja, Borges confronta o seu leitor quanto à sua escrita ficcional. A designação de “metaficção”, para aquelas obras que revelam preocupação em deflagrar e problematizar seu próprio processo de construção, é cunhada por William Gass, em 1970, muito em função de classificar a escrita de Borges. Defende-se, aqui, que em “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges desnuda sua ficção por meio do gênero policial. Dois universos são, então, colocados em paralelo nesse conto: o enigma que envolve a personagem principal e os mecanismos da narrativa borgiana, que são deflagrados nesse processo de solução do mistério policial.

**Palavras-chave:** gênero policial; metaficção; autodesnudamento; Borges; El jardín de senderos que se bifurcan.

---

<sup>1</sup> Agradecimentos a Isaac Alves Mota pela tradução, ao inglês, do título e do resumo deste artigo.

**Abstract:** It deals with the metafictional style of Borges' writing, which is perceptible in most of his short stories, and which is therefore emphasized in this analysis of the short story "El jardín de senderos que se bifurcan", revealing the author's masterful thought about fiction and about his own writing. Other narratives that can elucidate this analytical perspective, such as "La flor de Coleridge" and "Kafka y sus precursores" are presented. Nevertheless, the object of discussion is the short story from 1941, which is part of *Ficciones* (1944). Crime fiction in this short story is handled in two aspects: the classic unraveling of a mystery that involves the characters, and, above all, the metafictional function, that is; Borges confronts his reader in terms of his fictional writing. In his attempt of classifying Borges' writing, William Gass, in 1970, coined the term "metafiction", regarding works that reveal concern in triggering and problematizing their own construction process. It is argued that in "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges lays bare his fiction work by means of crime fiction. In this short story, two universes are set in parallel sides: the enigma involving the main character and the mechanisms of Borge's narrative, which are triggered in this process of solving the mystery.

**Keywords:** crime fiction; metafiction; self-disclosure; Borges; El jardín de senderos que se bifurcan.

Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.  
(Borges, 2014)

A perspectiva de leitura da obra de Borges pelo viés da metaficção é profícua, já que a discussão central em seus escritos se volta para a literatura ou para as relações envolvidas entre e a partir dos textos literários. A intertextualidade<sup>2</sup> é outro vetor para que se trate das muitas relações que o texto de Borges contrai, principalmente, com poetas e escritores do século XIX. Ler Borges é adentrar no universo da literatura,

---

<sup>2</sup> Esse viés de leitura da intertextualidade é um dos caminhos promissores da análise da obra de Borges. É a partir, principalmente, do número de *L'Herne* (1964), em homenagem a Borges, que a sua obra receberá maior visibilidade. Neste número, Genette publica o artigo "La littérature selon Borges" (Monegal, 1980, p. 27), no qual trabalha o conceito de intertextualidade nos termos de uma "utopia literária", percebida no interior dos textos borgianos como uma circularidade em abismo.

pensada no viés da *semiosis*<sup>3</sup>, do jogo entre os signos, do diálogo com outros textos literários, bem como com outras artes e, também, com outras disciplinas. Tem-se em vista a ideia de literatura como uma verdade na qual se acredita (pensamento que Borges rotineiramente anuncia), já que a partir dela é possível pensar o mundo e questionar seus dilemas, despreocupando-se com a ideia cerceadora de realidade<sup>4</sup>. Algo parecido é anunciado também em Barthes, que percebe os ruídos ou a não correspondência entre a língua e o seu referente como propiciadora dos vazios que são preenchidos e problematizados *nesse lugar*, onde se pode “trapacear com a língua” (Barthes, 2007, p. 16): ouvir a língua fora do fascismo do poder que a envolve. Esse lugar é a literatura, compreendida, por alguns, como espaço de ação e sempre como expansão do mundo, lugar em que, também, a sua força como *mathesis*<sup>5</sup> – como se percebe em Borges – se abre e é posta em relevo. Dessa forma, sua interlocução é expansiva também com ciências várias, no escopo de promover a proliferação de possibilidades, de desenhá-las adjuntas ao universo da experiência.

Desnaturalizando, então, os limites entre realidade e ficção por meio de uma concepção própria sobre o gênero fantástico, Borges cria histórias que problematizam a experiência do homem no mundo, mostrando que a percepção não é una, mas atravessada por uma confluência de possibilidades outras, que, mesmo não levadas a cabo, estão presentes no próprio ato, no caminho escolhido a se trilhar. Willian

---

<sup>3</sup> Barthes, em *Aula*, anuncia três forças presentes no discurso literário: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. Nesta análise da *poiesis* de Borges, sublinham-se a primeira e a terceira força da literatura, apresentadas por Barthes.

<sup>4</sup> O conceito de literatura de Borges, com a defesa da literatura fantástica, é desenvolvido no contraponto com a noção de literatura realista. O posicionamento de Borges é da anterioridade da literatura fantástica em relação à literatura realista; ou seja: o fantástico sempre permeou as criações literárias, já o realismo se encontra datado, a partir do séc. XIX. Borges defende, então, “uma causalidade mágica” (Monegal, 1980, p. 35), em que todos os pormenores da narrativa têm relevância no encadeamento da história.

<sup>5</sup> A proposta de Barthes, como já foi anunciada na nota nº 3, é identificar algumas das forças do discurso literário. A *Mathesis* é a primeira destrinchada pelo teórico, que a descreve na seguinte sentença: “A literatura assume muito saberes.” (Barthes, 2007, p. 17). A partir disso, defende que a Literatura recebe primazia por conter em si mesmo as muitas ciências, por possuir um valor enciclopédico. Essa força é central na poética de Borges, já que o autor trabalha reiteradamente a profusão do pensamento, trazendo para o interior de suas narrativas problemáticas do discurso científico, como, por exemplo, da filosofia e da matemática.

Gass (2000), para exemplificar o conceito que cunha de metaficção, exemplifica a obra de Borges ou o seu típico modo narrativo. Sales (2017, p. 18) afirma que “[O] termo *metafiction* começou a ser utilizado por volta 1970 do século XX dentro da tradição crítica norte-americana como sinônimo de ficção pós-moderna, criado pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and figures of life*”. Contudo, apesar do termo ser recente, o mecanismo já se encontra nos primeiros romances da modernidade, ou melhor, é elemento constituinte desse gênero. Em *Dom Quixote*, já é possível perceber essa vertente, que, contra o enredo ou confrontando-o, se posiciona no encaixe de falar de si mesma: uma ficção que mostra e discute seu próprio universo. Exemplifica-se, aqui, esse mecanismo com *Dom Quixote*, pelo motivo de ser considerado o primeiro grande livro do gênero romance.

Em “La flor de Coleridge”, Borges defende a concepção de literatura de Valéry, como “Obra do Espírito”, em que se acentuam as relações misteriosas do homem com a literatura no movimento entre produção e leitura. Dessa forma, argumenta Valéry, no ensaio de Borges: “A História da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua trajetória ou do percurso de suas obras, mas sim a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>6</sup>. Ou seja: Borges compactua com o afastamento de uma posição genética ou historiográfica, pensando em uma amplitude maior a relação entre os textos literários. O mais interessante é a conclusão de Borges para o posterior desenvolvimento da ideia: “Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>7</sup>. Com sua ironia comedida, ele também desloca a posição autoral do filósofo, apropriando-se apenas do seu pensamento. Dessa forma, Borges não se satisfaz apenas com o posicionamento de Valéry, pois o importante para ele era “a ideia”, e esse termo é central, aqui. Disto a preocupação posterior de recriar o espaço de difusão desse pensamento. Nesse escopo, Borges traz então o poeta Ralph Waldo Emerson, e o apresenta como também discípulo do Espírito (ou de Valéry), postulando algo semelhante ao defendido pelo filósofo,

---

<sup>6</sup> No original: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura”.

<sup>7</sup> No original: “No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación”.

quando afirma que devido à *innegable* unidade entre todos os livros “é inegável que são obra de um mesmo cavalheiro onisciente” (Emerson, *Essays 2*, VIII *apud* Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>8</sup>. No objetivo de não perder essa ideia, Borges ainda traz a emblemática *A Defence of Poetry*, apropriando-se das palavras de Shelley: “todos os poemas do passado, do presente e do porvir, são episódios ou fragmentos de um só poema infinito” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>9</sup>. A concisão de Borges é evidenciada, já que em um curto parágrafo esses três poetas são aproximados em benefício de um quase mesmo pensamento.

O ensaio “La flor de Coleridge” é exponencial para qualquer discussão que envolva a poética de Borges. Percebe-se a defesa da literatura como algo que transpassa sua contingência. Um dos motes da estética borgiana, apontado pela crítica, é, então, a postura de redimensionar os marcos temporais, problematizando-os como temática da história. Ou, como elucida Monegal, postulando essa característica borgiana: “É em *Discusión*, em *Historia de la eternidad* e em *Otras inquisiciones* que repousa, por agora, a fama de Borges como crítico e ensaísta. Uma preocupação central, quase diria uma obsessão, ata fortemente os três volumes: o tema do Tempo” (Monegal, 1980, p. 68). Essa característica é coerente com o conceito formulado de “literatura fantástica”, que tem Borges como um propagador e teórico. Esse pensamento é construído como forma de deflagrar a artificialidade da estética realista. É no embate com o realismo que Borges, então, pensa a literatura afirmando que não cria algo novo, já que a literatura nasce no gesto do fantástico, e os realistas se situam em um limite temporal bastante localizado. Monegal discute, então, uma conferência de Borges sobre essa temática (*Literatura Fantástica*), promulgada em 1949 em Montevideu, e posteriormente redatada por Carlos Alberto Passos:

Na conferência de 1949, também explora Borges outro aspecto do tema: a suposta gratuidade, a aparente evasão, da literatura fantástica. Para ele, a literatura fantástica vale-se de ficções não para evadir-se da realidade, mas para expressar uma visão mais profunda e complexa da realidade. (Monegal, 1980, p. 179)

---

<sup>8</sup> No original: “[...] es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente”.

<sup>9</sup> No original: “[...] todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito”.

Esse apontamento de Monegal é exponencial, já que postula o escopo da literatura borgiana delineado por meio do reordenamento do próprio *corpus* literário. É quase a receita empreendida por Borges na escrita dos contos ou de seus ensaios, em que as ficções se tornam argumentos e temas dos relatos. A literatura para Borges, então, se mostra como espaço de pensamento, de encorajamento em direção ao mundo, uma quase postulação do “Espírito”, como bem declara Borges através da concepção do poeta e filósofo Valéry. É imprescindível, antes de se direcionar a algum conto em particular, como é o caso aqui, com “El jardín de senderos que se bifurcan”, pensar sobre essa concepção borgiana de literatura, ou aquela que é corrente na maioria de seus escritos. Nesse escopo, retoma-se, então, “La flor de Coleridge”, em que, posteriormente, Borges anuncia seu propósito com essa evocação dos três poetas: demonstrar “a história da evolução de uma ideia” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>10</sup>. Essa é a elucidação mais objetiva daquilo que empreende Borges em seus ensaios o que pode ser estendido aos contos devido à quase similaridade que os une<sup>11</sup>. Dessa forma, plasticamente, Borges arregimenta sua posição literária na escrita do ensaio, revelando pistas de sua própria poética. A noção de ideia é posta como núcleo do ensaio, objetivo que se empreende, já que, seguidamente, exemplifica-se essa “evolução literária”<sup>12</sup> com a evocação de outros três textos, mas, agora, narrativos. O primeiro, uma pequena nota de Coleridge, que tem a força de nomear o ensaio de Borges: um homem traz a flor do sonho da sua visita ao paraíso; o segundo, o romance de Wells, *The Time Machine* (1895), que prolonga a imagem do título do ensaio, já que uma flor

---

<sup>10</sup> No original: “[...] la historia de la evolución de una idea”.

<sup>11</sup> Monegal (1987, p. 29) assim revela esse entroncamento entre os escritos borgianos: “Borges apaga a distinção entre os gêneros, nega as categorias das retóricas aristotélicas e acaba produzindo formas ‘novas’. O que quer dizer: devolve à circulação formas que alguma vez existiram e haviam deixado de se exercer”.

<sup>12</sup> A crítica aponta contato entre o pensamento de Borges sobre a ficção e as ideias encetadas pelos *formalistas russos*, apesar de que este movimento se propaga na Europa após a escrita de alguns dos importantes e significativos textos borgianos, o que aumenta o valor das discussões literárias borgianas vinculadas a essa vertente da teoria literária, como quando coloca em evidência uma diferença que se assemelha à contraposição formalista entre *fábula* e *trama*. Neste artigo, quando se trata da defesa da noção de “evolução da ideia”, em Borges, é possível recordar o texto de Tynianov “Da evolução literária” (1927).

murcha é agora a prova do deslocamento temporal ao futuro; por último, o romance inacabado de Henry James, *The Sense of de Past* (1917), em que o protagonista regressa ao passado não como na história de Wells, por meio de um transporte que se desloca no tempo, mas apenas com a força de compenetração nessa época<sup>13</sup>: fascinado por um retrato do século XVIII, “que misteriosamente representa o protagonista” (Borges, 1974, p. 640, tradução nossa)<sup>14</sup>, este regressa ao passado e assim possibilita a pintura do quadro.

Segundo Borges, há uma progressão de complexidade nessas narrativas<sup>15</sup>. A nota de Coleridge possui uma engenhosidade, percebida mais em função de um certo ineditismo, já que Borges pensa ser difícil usá-la para criar outras versões<sup>16</sup>. Contudo, para não advogar contra sua própria ideia de literatura, declara que “no ordenamento do literário, como também nos demais, não há ato que não seja o coroamento de uma série infinita de causas e fonte de uma série infinita de efeitos” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)<sup>17</sup>. Prosseguindo, por seu turno, o romance de Wells é discutido como pertencente à antiga tradição literária de previsão do futuro. Borges defende que mais surpreendente do que adentrar o sonho ou o Paraíso, outro espaço, é trazer uma flor do futuro, uma flor que ainda não foi formada, átomos que não são pertencentes a qualquer outro espaço, seja onírico ou celestial. Borges, então, completa a relação, afirmando que Henry James elabora uma variação do conhecido romance de Wells, porém o suplanta por sua engenhosidade, devido à corrupção de uma ordem temporal, anulada pelo processo do *regressus in infinitum*, em que se perde o ponto de partida ou a relação entre causa e efeito.

A posição defendida e discutida nesse pequeno conto/ensaio, em “La flor de Coleridge”, é uma profícua entrada na discussão daquilo que Borges pensa sobre o conceito de literatura. Essa “evolução” da ideia é

---

<sup>13</sup> Esse argumento é utilizado no filme *Somewhere in Time* (1980), do diretor Jeannot Szwarc, que figura como adaptação do romance *Bid Time Return*, de 1975.

<sup>14</sup> No original: “[...] que misteriosamente representa al protagonista”.

<sup>15</sup> Posição defendida por Borges em relação à literatura moderna, afirmando que se observa uma “primazia das tramas” (Monegal, 1987, p. 62), uma complexidade do jogo narrativo por parte do autor.

<sup>16</sup> Saer (2004, p. 5), no conto, “La conferencia”, utiliza quase da mesma ideia de Coleridge, talvez numa provocação ao quase cerceamento de Borges.

<sup>17</sup> No original: “[...] en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos”.

uma forma de compreensão daquilo que empreende Borges em sua obra narrativa, ou seja, se mostra como o jogo com o literário. Desenvolver uma ideia é uma maneira de colocar em discussão o próprio conceito de literatura, ademais é colocar em sincronia autores sem relação aparente. É a teoria do conto “Kafka y sus precursores”<sup>18</sup> posta em funcionamento, uma grande “ideia” gera transmutações nas relações entre as obras do corpo literário. Ou seja: uma engenhosa “ideia” gera seus próprios precursores ou novos reordenamentos entre as outras obras literárias. Outra elucidção importante: a ideia é mobilizada, geralmente, em função daquilo que já foi gestado. Disto, a relação do pensamento borgiano com a produção de conhecimento, com o desenvolvimento e formulações de teorias. Uma das contribuições borgianas é, então, mostrar como a Literatura está em relação, nasce a partir de desdobramentos das ideias, talvez, como foi sinalizado no conto “Kafka y sus precursores”, sem vínculo aparente, mas que o leitor perspicaz é capaz de enxergar e sincronizar. Essa discussão metaficcional perpetua na obra de Borges e pode ser encontrada de maneira mais nítida em algumas narrativas, como no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, quando o foco é, segundo aqui se defende, desvendar literariamente sua própria concepção de literatura.

Neste artigo, então, o foco é posto na discussão metaficcional concatenada em “El jardín de senderos que se bifurcan”, que intitula uma das partes do livro *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. O conto pertence ao gênero policial, como o próprio Borges argumenta no prólogo do livro. O gênero policial se identifica, segundo Borges, por ser um gênero intelectual, da inteligência, que, por isso, lida com o fantástico:

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; de ambas as coisas desde sempre, mas sobretudo da inteligência. (Borges, 2015, tradução nossa)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cf. Borges, 1974, p. 710-712.

<sup>19</sup> No original: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia”.

Borges postula uma ideia de literatura por meio da noção do gênero policial: a presença da inteligência como ingrediente e motor da escrita. Poe cria um gênero, conforme argumenta Borges, ato que *per se* modela a recepção, criando um tipo específico de leitor. Esse gênero desvela o próprio movimento daquilo que Borges defende como sua própria escrita literária: a possibilidade de uma literatura que faz pensar, que se propõe a desvelar os próprios enigmas do mundo. É interessante como Borges, na citação anterior, aproxima o gênero policial do gênero fantástico, já que ambos conclamam a inteligência. O fantástico é, então, entendido e conceituado, de determinada maneira, nesse viés intelectual, ultrapassando o quesito imaginativo, como costumeiramente é compreendido. Ou melhor: há a defesa de um tipo de imaginação intelectual, aquela capaz de criar possibilidades, caminhos outros, em um modelo labiríntico, que representa a própria existência.

É de extrema importância esse posicionamento de Borges, já que, posteriormente, o autor problematiza a concepção de literatura como “Obra do Espírito”, ideia enunciada em “La flor de Coleridge”. A posição de Borges, nessa sua fala sobre o gênero policial, é, ao contrário disso, a prescrição de um pacto com o leitor, que é ativado pelos comandos do próprio gênero policial. A ênfase se desloca da vertente artística para a estética<sup>20</sup>. O autor fomenta algo que requisita um leitor que queira interpelar e se motive em responder as questões propostas pela narrativa. Borges afirma, nessa sua exposição *Oral*, sobre “El género policial”, que: “Voltamos ao início, à ideia de que a poesia é uma criação da mente. Isto se opõe a toda tradição anterior, na qual a poesia era considerada uma operação do espírito” (Borges, 2015, tradução nossa)<sup>21</sup>. O gênero criado por Poe é, então, defendido por Borges, como espaço de criação de personagens que representem uma classe da *intelligentsia*, que venha também demandar interlocutores específicos, leitores que dialoguem com os enigmas do texto.

---

<sup>20</sup> Discussão importante para a Estética da Recepção, como quando Iser (1996, p. 21) promove a relação entre o plano estético e o artístico, no intuito de promoção do jogo encetado pelo texto literário. Focando-se no primeiro plano, Iser se esmera na promoção da participação efetiva do leitor individual na produção do efeito estético, como quando o texto demanda dele “atividades imaginativas e perceptivas”.

<sup>21</sup> No original: “Volvemos al comienzo, a la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda la tradición anterior, donde la poesía era una operación del espíritu”.

Temos, portanto, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício; o fato é que um crime é descoberto por um pensador abstrato e não por delações, por descuidos dos criminosos. Poe sabia que o que estava fazendo não era realista, por isso situa os acontecimentos em Paris; e o detetive era um aristocrata, não um policial; por isso coloca em ridículo a polícia. Isto é, Poe criara um gênio do intelectual. (Borges, 2015, tradução nossa)<sup>22</sup>

Todorov propõe pelo menos duas variantes na sua classificação estrutural do gênero policial: a de enigma e a de romance negro; e, posteriormente, a de suspense, que, em determinada medida, revela-se com qualidades das duas variantes anteriores. No primeiro caso, tem-se a existência de duas histórias no interior do relato: a do crime e a da investigação. Essa característica é bem nítida nessa variante do gênero policial, mas pode estar presente, mesmo que de forma mitigada, nas outras variantes identificadas pelo crítico franco-búlgaro:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum. Eis as primeiras linhas de um desses romances “puros”. (Todorov, 2006, p. 96)

Todorov se atém em uma classificação estrutural do gênero, dessa forma não percebe os estratagemas sublinhados por Borges, ou o entrecho próprio do gênero, que promove manobras da inteligência, tanto no plano artístico quanto no estético. É perceptível como Borges defende a presença da imaginação como traço que delinea a perspectiva dos próprios dilemas – fórmula que requisita a inteligência –, uma maneira de se contrastar com a concepção subalterna do gênero. Ou seja: Borges quer se fixar nessa origem a partir de Poe, em um ramo que privilegia

---

<sup>22</sup> No original: “Tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual”.

uma concepção que circunscreve não apenas o gênero policial, mas aquilo que defende como sua própria literatura.

Em “El jardín de senderos que se bifurcan” o mistério inicia quando o protagonista, em primeira pessoa, recebe o telefonema do seu perseguidor, que procurava detê-lo. O narrador-personagem era um espião do governo alemão em terras britânicas. Era um “amarelo”, como ele se nomeia, a serviço do governo alemão. No conturbado jogo de perseguição e escape, o espião cria um estratagema para denunciar o lugar em que se encontrava o campo de artilharia das tropas aliadas, para que o governo alemão pudesse bombardeá-lo. Era seu último consolo, porque sabia que não poderia escapar de seu perseguidor, do capitão Richard Madden, um irlandês, que já tinha capturado o outro agente espião alemão. O plano nascera e para concretizá-lo foi preciso encontrar na lista telefônica um nome específico. O segundo passo foi rumar ao endereço dessa pessoa, que vivia em um subúrbio de Fenton, a menos de meia hora de trem.

Na plataforma de embarque, a cena das portas do vagão se fechando, impedindo a entrada de Richard Madden, acirra o efeito de suspense do relato policial. Quando chega à estação pretendida, desce (curiosamente, sem perguntar, o moço da estação lhe orienta sobre o modo como encontrar a pessoa a quem busca) e é orientado a sempre virar à esquerda, em cada encruzilhada, para que encontre o seu destino. O protagonista analisa que tal procedimento, de sempre virar-se à esquerda, é a estratégia que se utiliza para que se alcance o pátio central dos labirintos. Nesse momento, o personagem se revela como bisneto de Ts’ui Pen, dessa forma, conhecedor da estrutura dos labirintos. Seu bisavô foi governador de Yunnan, que renunciou ao poder para escrever um romance, que fosse mais célebre que *Hung Lu Meng*<sup>23</sup>, e construir um labirinto, no qual todos os homens pudessem se perder. Treze anos foram gastos e, após esse tempo, foi assassinado por um estrangeiro. O romance escrito foi considerado insensato e o labirinto não foi encontrado.

Na movimentação ao encontro do destino, o protagonista é sempre assaltado pelo pressentimento da aproximação de Richard Madden,

---

<sup>23</sup> *O sonho da câmara vermelha* (1791) “é uma obra-prima da literatura chinesa e um dos Quatro Grandes Romances Clássicos da China. O livro foi escrito em meados do Século XVIII, durante a Dinastia Qing, e tem sua autoria atribuída a Cao Xueqin. Esta obra é reconhecida como o ponto mais alto dos romances clássicos chineses” (O sonho [...], 2015).

recurso que perdura o suspense da história. Nos entremeios do percurso, o estupor o envolve, quando pensa sobre o labirinto: uma estrutura circular que pudesse abarcar todo o passado e o futuro. A paisagem narrada aparenta tragar o personagem, como se estivesse adentrando um labirinto. Nessa agitação de pensamentos, alcança o portão e é recebido por um cônsul, Stephen Albert, designado no conto como “um dos nossos cônsules”, que se dizia sinólogo, conhecedor da história do governo do bisavô do protagonista. A primeira coisa interpelada ao espião protagonista era se gostaria de conhecer o “jardín de senderos que se bifurcan”, o jardim de seu ilustre antepassado. A surpresa do personagem é dividida com o leitor, que possivelmente é alertado sobre as muitas coincidências<sup>24</sup> da história. As sendas que atravessam os conduzem a uma grande biblioteca, nos moldes conhecidamente borgianos.

Na conversa com Stephen Albert a vida de Ts’ui Pên é narrada: os treze anos empenhados na escrita do romance e sua publicação póstuma, feita por um monge taoísta ou budista, sem o aval da família de Ts’ui Pên, que denegava esses escritos sem nexos. Quando o espião menciona o labirinto, Stephen Albert lhe traz a famosa e nunca encontrada criação do bisavô: *um invisível labirinto de tempo* (Borge, 1974, 479)<sup>25</sup>. O bisneto compreende que o romance e o labirinto são uma e mesma coisa. Recebe uma carta deixada por Ts’ui Pên, que acirra a relação entre o jardim, o romance e o labirinto. Os pensamentos do protagonista se movem no encaixe de elucidar o enigma da possibilidade de criação de um livro que abarcasse as muitas possibilidades, ou que fosse a conformação do infinito. Compreende que o romance do bisavô, por meio de sua singularidade, de suas muitas incoerências – como o herói morrer e posteriormente retornar –, mostrava que Ts’ui Pên criara um labirinto temporal de possibilidades. O romance era, então, o labirinto, devido à proliferação dos muitos desenlaces, em cada encruzilhada que demandasse uma escolha.

O teor de desvendamento, de enigma, característico do gênero policial, se transfere para essa história de segundo nível, já que Stephen Albert e o bisneto de Ts’ui Pên buscam elucidar as incongruências desse

---

<sup>24</sup> Tudo na narrativa de aventuras adquire importância para a consecução da história, segundo Borges. Mais uma vez se prima pelo trabalho formal com o “encadeamento dos acontecimentos” (Monegal, 1980, 171), nesse universo da literatura fantástica.

<sup>25</sup> No original: “[...] *un invisible labirinto de tiempo*”.

relato labiríntico. O enigma do romance de Ts'ui Pên estava velado pela ausência de sua nomeação no desenvolvimento do relato: “*El jardín de senderos que se bifurcan* é um enorme enigma, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita lhe proíbe a menção desse nome” (Borges, 1974, p. 479, tradução nossa)<sup>26</sup>. Os dois personagens concluem que “o jardim de sendas que se bifurcam” é um enigma temporal, “uma imagem incompleta, porém, não falsa, do universo” (Borges, 1974, p. 479, tradução nossa)<sup>27</sup>. O recurso tão aclamado em “La flor de Coleridge”, o *regressus in infinitum*, é, então, utilizado por Borges, já que nomeia o romance labiríntico de Ts'ui Pên como o próprio conto que o leitor borgiano acompanha.

Nesse momento, Stephen Albert começa a propor variantes para a própria história que ambos vivem – ele e o bisneto de Ts'ui Pên –, mostrando que em determinada variante poderiam ser inimigos, podendo até um deles assassinar o outro. O espião se sente bastante incomodado por perceber-se traído por esse movimento elucubrativo de Stephen Albert. Suas verdadeiras intenções naquele lugar são elucidadas pelas próprias possibilidades desveladas por Stephen Albert. Presentindo a chegada de Richard Madden, o espião alemão conclui imediatamente o seu plano: mata Stephen Albert, para que a notícia pudesse chegar à Alemanha e, assim, possam bombardear a cidade chamada Albert, campo de artilharia das forças aliadas. Yá Tsun, o neto de Ts'ui Pên, é, então, capturado por Richard Madden e condenado à morte.

Duas histórias aparentemente independentes, mas que se confluem no momento em que os enigmas se interpenetram. O conto parece absorver as características da divisão tipológica de Todorov, ou se assemelha mais ao modelo misto de narrativa de suspense. A fuga de Yá Tsun (o espião alemão), aparentemente, pode ser designada como a história do crime; a história do inquérito é, por sua vez, a solução dos enigmas, ou a entrada na história de segundo nível: na elucidação das características do romance de Ts'ui Pên. O interessante desse procedimento borgiano é que na solução do enigma policial, percebe-se a ênfase na história do próprio romance, do livro escrito por Ts'ui Pên. No

---

<sup>26</sup> No original: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recôndita le prohíbe la mención de su nombre”.

<sup>27</sup> No original: “[...] una imagen incompleta, pero no falsa, del universo”.

desenlace dos dois “inqueritos”, há uma confluência das duas histórias, e o enigma montado pelo espião alemão Yá Tsun é conformado dentro da própria história da narrativa do romance de Ts’ui Pên: é uma das variantes do múltiplo desenrolar temporal narrativo. Desse modo, aquela que aparentemente se apresentava como sendo a história de primeiro nível – a história da fuga – é englobada e envolvida pelo outro enigma, o da narrativa de Ts’ui Pên. Ou seja: a história do desvendamento do enigma policial – ou nos termos de Todorov, a do inquerito – apresenta outro enigma: o do romance de Ts’ui Pên. Sendo que o desvendamento do enigma do romance conflui o enigma policial, como uma possibilidade ancorada na estrutura temporal do romance.

Essa circularidade envolvente da narrativa borgiana, de fato, esconde uma genialidade ainda mais estratégica. Todorov defendeu a relação entre história do crime e história do inquerito, com os termos formalistas: *fábula* e *trama*, respectivamente. A trama é, então, a promoção das estruturas da narração, *locus* de desenvolvimento dos planos narrativos. Nesse lugar, Borges também promove um enigma: a de sua própria escrita (a discussão metaficcional) e o seu desvendamento. O romance de Ts’ui Pên, que representa o labirinto e, também, o próprio “jardim de sendas que se bifurcam”, revela, em sua estrutura, a escrita do próprio Borges: é a metaficção articulada na trama desse romance. Ou seja: Borges cria um enigma de sua própria escrita literária, por meio do romance de Ts’ui Pên. A solução é encenada na elucubração das personagens – Stephen Albert e o espião alemão –, que decifram o romance de Ts’ui Pên: a ideia labiríntica, dos múltiplos caminhos, se figura também na imagem do próprio jardim. A temporalidade é, então, articulada como a chave para o entendimento da tríplice imagem da construção de Ts’ui Pên: o romance, o labirinto e o jardim.

Percebe-se nesse jogo labiríntico a centralidade do postulado intelectual na narrativa de Borges. Ravetti (2011, p. 49) elucida-o nos seguintes termos: “[...] prestigiar, como Borges fez na sua obra como um todo e, especificamente, no *El idioma analítico de John Wilkins*, a beleza das construções mentais – imaginárias, conceituais, memoriosas, inventivas – que, não por serem construtos artificiais, deixam de provocar os desejos humanos”. É por isso que o leitor é arrebatado ou cooptado pelo texto e levado a pensar junto ao protagonista na tarefa de deciframento dos enigmas. Rocca, por seu turno, se centra no fantástico, para reafirmar a genialidade das narrativas borgianas:

A literatura de Borges é uma invenção prodigiosa e sem limites, particularmente no campo da literatura fantástica; uma revolução para a língua castelhana mais próxima ou mais distante do tema escolhido, seja ou não latino-americano; a possibilidade de saltar os gêneros tradicionais e, ainda, de fundir literatura e metafísica. (Rocca, 2002, p. 30, tradução nossa)<sup>28</sup>

O gênero policial potencializa essa participação intelectual, já que é utilizado nesse intuito de conclamar o leitor a participar da história, interpelando-o quanto à necessidade de uma postura de ação, de ser conduzido pelas pistas, em um jogo com sua inteligência, no escopo do desvendamento dos enigmas e, em um plano superior, das articulações da trama. Alcançando esse plano das “sendas” da trama é que o leitor terá acesso à estrutura metaficcional e, então, compreenderá a escrita de Borges: um jogo labiríntico com o tempo, lugar em que é exponencial a presença do fantástico. Essa centralidade da questão temporal em Borges é também apontada por Chiappara em sua dissertação de mestrado: “Da leitura de Jorge Luis Borges quase sempre se sai com a sensação de que a questão do tempo domina a sua escrita. Como já foi dito neste trabalho, embora Borges não tenha tido um pensamento filosófico próprio, a questão do tempo aparece de forma bastante visível na sua obra” (Chiappara, 2004, p. 83).

Conclui-se que Borges utiliza o gênero policial no escopo de promover o jogo entre enigma e inquérito, defendendo-o como gênero da inteligência. Acirrando sua complexidade, a solução do seu enigma é o tempo, uma das temáticas que iterativamente motivam o pensamento do autor. O mais interessante de “El jardín de senderos que se bifurcan” é que Borges não se desvincula do fantástico, ao contrário, acirra seus procedimentos por meio dos enigmas policiais. O metaficcional se descobre em meio ao desenlace do enigma policial, ou seja, se revela no inquérito, e, em segundo nível, se torna também um enigma do conto. Borges, então, através do enigma do romance de Ts’ui Pên, discute a chave de leitura de grande parte de sua obra: o tempo. Os símbolos que representam a circularidade, como os caminhos que se bifurcam e

---

<sup>28</sup> No original: “La literatura de Borges es una prodigiosa invención sin límites, en particular en el terreno de la literatura fantástica; una revolución para la lengua castellana más cerca o más lejos del tema elegido, sea o no latinoamericano; la posibilidad de saltar los géneros tradicionales y aun de fundir literatura y metafísica”.

o labirinto, servem para enfatizar a temática. O metaficcional se revela “quando a ficção vive na ficção” (Monegal, 1987, p. 69), servindo em Borges como norteadora de leitura não apenas desse conto, aqui analisado, mas de grande parte de suas narrativas mais elaboradas. É a ideia de ficção que engloba as prospecções do real por meio da abertura à inteligência, à ação do leitor como coparticipante do texto literário na busca por elucidar os enigmas do jogo literário.

## Referências

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BORGES, J. L. El cuento policial. *In*: BORGES todo el año. [s. l.: s. n.], 9 maio 2015. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>. Acesso em: 25 ago. 2020.

BORGES, J. L. La biblioteca total. *In*: BORGES todo el año. [s. l.: s. n.], 31 jan. 2014. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/01/jorge-luis-borges-la-biblioteca-total.html>. Acesso em: 20 set. 2023.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1974.

CHIAPPARA, J. P.; MACHADO, I. L. *Uma leitura de Borges na França: linguística discursiva e literatura*. 2004. 114f., enc. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GASS, W. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Nonpareil Books, 2000.

ISER, W. Situação do problema. *In*: ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1, p. 21-98.

MONEGAL, E. R. *Borges por Borges*. Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

O SONHO da câmara vermelha. (Dream of the Red Chamber, by Cao Xueqin). *In*: SECVLARY: The Story Behind Our History and Saga. [s. l.: s. n.], 15 Nov. 2012. Disponível em: <https://secvlyary.wordpress.com/category/o-sonho-da-camara-vermelha/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

RAVETTI, G. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROCCA, P. Historias nacionales de un diálogo complejo. In: ROCCA, P. (ed.). *El Uruguay de Borges*: Borges y los uruguayos (1925-1974). Montevideo: Linardi y Risso, 2002. p. 11-42.

SAER, J. J. La conferencia. In: SAER, J. J. *Cuentos completos*. 3 ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. p. 5.

SALES, P. A. S. Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica. *Ícone*: Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, São Luís de Montes Belos, v. 17, p. 16-31, nov. 2017. ISSN 1982-7717.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.

Data de submissão: 13/02/2023.

Data de aprovação: 12/04/2023.



## A construção do espaço romanesco em *Sous la hache*, de Élémir Bourges: uma leitura à luz do cronotopo bakhtiniano

### *The Construction of the Novelistic Space in Élémir Bourges's Sous la hache: A Reading in The Light of The Bakhtinian Chronotope*

Rosária Cristina Costa Ribeiro

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas / Brasil

rosariacosta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0581-2203>

**Resumo:** Este artigo pretende discutir alguns aspectos da construção do espaço narrativo no romance histórico tradicional *Sous la hache* (1885), do escritor francês Élémir Bourges (1852–1925). Para alcançarmos tal objetivo, partimos de uma leitura atenta do texto literário sob a luz do conceito bakhtiniano de cronotopo (Bakhtin, 2014, 2018). Assim, levantamos as principais ocorrências cronotópicas, de modo a analisar como o cronotopo colabora na construção do espaço narrativo. Ou seja, analisaremos como essas ocorrências estão ligadas à representação da realidade, típica das produções do século XIX, e às características do romance histórico tradicional (Lukacs, 2011). Durante essa verificação, pudemos observar que os cronotopos do encontro, em especial o do limiar, ou soleira, engendram as forças que se enfrentam no desenrolar do enredo, revolucionárias e vendeanas. O corpo do soldado crucificado e a espera da mãe que aguarda o corpo do filho, por exemplo, representam o encontro de dois mundos em rota de colisão, duas ideologias, duas cronologias que se chocam no instante de um limiar. Dessa forma, podemos concluir que o espaço em *Sous la hache* constitui-se como a fonte de construção da própria narrativa, seja caracterizando o tempo e as personagens, seja antecipando ou encaminhando fatos.

**Palavras-chave:** espaço; cronotopo; *Sous la hache*; romance histórico.

**Abstract:** This work aims to discuss certain aspects of the construction of the narrative space in the traditional historical novel *Sous la hache* (1885), by the French writer Élémir Bourges (1852–1925). To achieve this goal, we start with a close reading of the

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.28.2.156-174

literary text in the light of the Bakhtinian concept of chronotope (Bakhtin, 2014, 2018). Thus, we identify the main chronotopic occurrences so as to analyze in which ways the chronotope collaborates in the construction of the narrative space. In other words, how these occurrences are linked to the representation of reality, typical of 19th-century productions, and to the characteristics of the traditional historical novel (Lukacs, 2011). During this verification, we were able to observe that the chronotopes of the encounter, especially that of the threshold, or sill, engender the forces which confront one another as the plot unfolds, namely revolutionary and Vendean ones. The body of the crucified soldier and the mother waiting for her son's body, for instance, represent the meeting of two worlds on a collision course, two ideologies, two chronologies which clash at the instant of a threshold. Therefore, we can conclude that the space in *Sous la hache* constitutes the source of construction of the narrative itself, either by characterizing the time and the characters, or by anticipating or triggering facts.

**Keywords:** space; chronotope; *Sous la hache*; historical novel.

## 1 Considerações iniciais

Apesar de, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, ter sido jornalista de diversos jornais e composto diversos grupos decadentistas, ao lado de Paul Bourget (1852–1935), Joris-Karl Huysman (1848–1907) e Stéphane Mallarmé (1842–1898), Élémir Bourges chega ao século XXI como um ilustre desconhecido. Nascido no sul da França, em 1852, Bourges publicou ao todo sete obras, sendo quatro romances, um conto, uma tradução e uma obra crítica.

A fortuna crítica de Élémir Bourges, que nunca se preocupou com a divulgação de suas obras, conta com alguns críticos e historiógrafos e se alonga no tempo. Inicia-se ainda no século XIX com Paul Margueritte (amigo de Bourges), publicando seus textos nos anos de 1884–1885 e 1901; passa por Raymond Schwab, com trabalhos em 1928 e 1948, por André Lebois, que publica a obra *Les tendances du Symbolisme à travers l'oeuvre d'Élémir Bourges* em 1952; até chegarmos ao final do século XX e início do XXI com Raymond Trousson (1997), e Michel Mercier (2003). Além deles, diversas revistas renderam homenagens ao autor, sobretudo na ocasião de sua morte.

Entre os destaques, temos o Colóquio “Vendée, Chouannerie, Littérature”, ocorrido em dezembro de 1985, na Université d'Angers,

que nos deixou como herança seus *Anais* publicados em 1986. Neles, Pouillart dedica boa parte de seu artigo para analisar as personagens de *Sous la hache*, e propõe uma interpretação da espacialidade por meio da oposição alto-baixo, horizontal-vertical. Ademais, esse crítico coloca este romance bourgeano entre o Romantismo, pré-realismo, e Simbolismo, fazendo coro com outros críticos que apontam para essa fluidez da obra.

Outro importante crítico que se debruça sobre *Sous la hache* é André Lebois (1952). Lebois nos aponta a obra como um romance-folhetim publicado no jornal parisiense *Parlement*, entre 8 de junho e 12 de agosto de 1883. O romance é posteriormente republicado em Bruxelas, *l'Étoile Belge*, 1912, em Buenos Aires, *La Prensa*, 1925, e em Praga, *Tcheske-Slovo*, 1924 (Trousson, 1997, p. 946). O principal foco de Lebois é a gênese das personagens, sobretudo Choudier, e o levantamento documental realizado por Bourges para sua composição. Esse crítico também classifica *Sous la hache* como um romance com tendências românticas e simbolistas, além de classificá-lo como pessimista.

Neste trabalho, também nos dedicamos a *Sous la Hache*, buscando analisar a composição do espaço romanesco sob a luz do cronotopo, como nosso título evidencia: primeiramente, em uma incursão aos cronotopos de uma maneira geral, e posteriormente nos dedicando de maneira especial ao cronotopo da soleira.

## **2 *Sous la hache*, romance histórico**

Escrito em 1878, publicado em folhetim em 1883 e em volume em 1885, este romance histórico decadentista oscila entre tendências românticas e simbolistas, mas sem abandonar a corrente da representação realista (cronotopo documentário e cronotopo do encontro), com algumas pitadas de orientalismo.

O romance histórico se passa em 1793, durante a resistência da província da Vendeia<sup>1</sup> ao progresso revolucionário e àquilo que os vendeanos consideravam como sendo a total descristianização da

---

<sup>1</sup> Região localizada no Noroeste da França (localizada abaixo da Bretanha), que assumiu uma atitude contrarrevolucionária, inicialmente como guerrilha, combatendo durante vários anos o exército republicano. A Guerra da Vendeia, entretanto, contou com a participação de outros departamentos franceses, sendo eles Bretanha, Maine, Anjou e Poitou, departamento ao qual a região da Vendeia pertence.

região. Com a escolha do tema, Bourges insere-se em um importante rol de escritores que fizeram do período revolucionário matéria para seus romances. Entre esses autores do século XIX encontram-se Victor Hugo (1802–1885) e Honoré de Balzac (1799–1850), figuras muito admiradas por Bourges, e também seus próprios amigos Anatole France (1844–1924) e Barbey d’Aurevilly (1808–1889).

A narrativa começa quando o jovem oficial do exército republicano, Gérard Choudieu, chega à fictícia Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, no Pays de Retz, departamento do Pays de la Loire. Gérard é encarregado, contra a sua vontade, de escoltar a guilhotina. Durante um ataque dos vendeanos, Choudieu mata o líder do bando, La Goule-Sabrée. Em sua fuga, o oficial vaga por um pântano até chegar a uma humilde propriedade, conhecida como La Halbrandière. Pensando ser seu filho que chegava, Jacqueline pronuncia uma bênção e acaba se vendo obrigada a abrigar o assassino de seu filho e protegê-lo da fúria dos demais revoltosos. Junto com ele, chega também uma parteira que tenta desesperadamente salvar a vida de Étienne, a nora de Jacqueline: trata-se de Rose-Manon, La Rebouteuse.

Ao perseguir os revoltosos, o pelotão republicano consegue salvar Gérard Choudieu e prende todos os que estavam em La Halbrandière. De volta à cidadezinha, Gérard é nomeado por Bénaben (ex-padre, comandante do exército republicano no Oeste francês) como representante do Comitê de Salvação Pública. Usufruindo desse cargo, o rapaz busca salvar a vida de Rose-Manon e de Jacqueline por meio de um julgamento tendencioso e, posteriormente, pela evasão. Entretanto, Jacqueline, depois de libertada, se reapresenta, denuncia o plano de Gérard para salvá-la e decide o destino de ambos: a morte pela guilhotina. Depois da execução de Choudieu, Rose-Manon comete suicídio, completando a *messe rouge* (missa vermelha).

### 3 Cronotopo, algumas questões gerais

Partindo de uma espacialidade que conjuga macroespaços (Borges Filho, 2007) reais, o oeste francês e suas paisagens, com microespaços ficcionais, Bourges acaba estabelecendo uma estrutura espacial que prioriza a oposição vertical-horizontal, como destaca Raymond Poulliart (1986).

Esse entrelaçamento de espacialidades reais e ficcionais nos leva diretamente para uma interpretação lukacsiana que conjuga tempo, espaço e personagens, em sua personagem típica (Lukacs, 2011, p. 53):

As personagens principais dos romances de Walter Scott também são personagens nacionais típicas, mas antes no sentido da valente mediania do que no do ápice sinóptico. Aqueles são os heróis nacionais da concepção poética da vida; estes, os da prosaica.

Dessa forma, figuras históricas, como o general vendeano De la Charrette convivem com personagens ficcionais, ou quase, como Gérard Choudieu ou La Jacqueline.

Essa questão concatena-se com o a do cronotopo realista ou documentário (Chanan, 1997 *apud* Boghater; Dobbeleer, 2015), analisados por Boghater e Dobbeleer (2015, p. 102), que reforçam:

Acontece que, em relação à *estrutura do enredo*, a fusão de tempo e espaço históricos limitam a gama de possibilidades narrativas de maneira significativa: enquanto o mundo ficcional é regrado principalmente por fatores sociais e históricos, o raio de ação dos personagens é fortemente dependente das condições da época sob análise.

Essa fusão presente nesse tipo de cronotopo compõe tanto o discurso literário quanto o discurso histórico, e, posterior aos escritos bakhtinianos, parte da ideia de assimilação, presente nas “Formas do tempo e do cronotopo”:

Como já dissemos, a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura fluiu complexa e intermitentemente: assimilaram-se alguns aspectos determinados do cronotopo acessíveis em dadas condições históricas, elaboraram-se apenas formas determinadas de reflexão do cronotopo real. Essas formas de gênero, produtivas de início, fortaleceram-se com a tradição e, no desenvolvimento subsequente, continuaram a subsistir tenazmente mesmo quando elas já tinham perdido completamente sua significação realisticamente produtiva e adequada. Daí a existência em literatura de fenômenos de tempo profundamente variados, o que dificulta ao extremo o processo histórico-literário. (Bakhtin, 2014, p. 212)

Entretanto, os críticos chamam a atenção para o fato de que as personagens, acreditamos aqui tratar-se das típicas, não são completamente dependentes dos acontecimentos históricos e sociais, e podem surpreender.

Esta oposição, assim como a própria temática do romance, favorece o estabelecimento dos cronotopos do encontro, conforme estabelecidos por Bakhtin (2014, 2018). Esse tipo de cronotopo, segundo Bakhtin (2014, 2018), é marcado pela mistura entre espaço, tempo e também pelas emoções das personagens, a construção de suas próprias vidas e caminhos. Os cronotopos do encontro são: o cronotopo da estrada, que traça todo percurso romanesco, impregnado do emocional (indivíduo); o do castelo, impregnado de tempo; o cronotopo da sala de visitas, impregnado de tempo e espaço; e, por fim, o da soleira, impregnado de espaço. Todos esses cronotopos se fazem presentes em *Sous la hache*, com uma pequena diferença: o cronotopo do castelo é desempenhado pela igreja que, fora os elementos característicos como a nave principal e os altares, constitui-se como um verdadeiro castelo, com suas escadarias, catacumbas, muralhas.

### 3.1 O cronotopo da estrada

Em *Sous la hache*, o cronotopo da estrada liga Gérard a seu destino: é o caminho da vida. A primeira estrada que podemos observar no romance é a que marca o encontro de Gérard com a guilhotina e sua chegada a Saint-Judicaël-de-Mer-Morte.

[...] Aí [na estrada] as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas humanas combinam-se de modo peculiar, tornando-se complexas e concretas pelas *distâncias sociais* superadas. É o ponto de enlace e o lugar de concretização dos acontecimentos. O tempo como que deságua no espaço e por ele flui (formando caminhos). Daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “a estrada de vida” [...]. (Bakhtin, 2018, p. 218)

Apesar de ser o responsável pela escolha do infame instrumento, Choudieu avança em separado, encontrando o “monstro” em uma das ladeiras que levam à pequena cidade de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte.

Em uma das noites mais tristes do final de novembro de 1793, um oficial republicano retornando do reconhecimento estava subindo

lentamente a rampa que levava à pequena vila de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, no Pays de Retz [...].

Um barulho de passos o fez dar a volta, e Gérard viu, em meio a noite, uma carroça subindo a colina. Cinco ou seis soldados o cercavam, carregando tochas de palha trançada, e três homens com rostos abjetos, em barretes e casaca, estavam sentados sobre ele, entre tábuas pintadas de vermelho e postes estranhamente moldados. (Bourges, 2003, p. 1)<sup>2</sup>

As estradas são marcadas, nesta narrativa, pela figura do pântano e pela dificuldade de deslocamento características da região representada por Élémir Bourges. Assim, uma marca de todas as ocorrências desse cronotopo é exatamente a presença da lama, das dificuldades do terreno e as antecipações trazidas por esses elementos.

Uma outra importante ocorrência em relação aos encontros que ocorrem no âmbito deste cronotopo é que é na estrada entre Saint-Judicaël e la Halbrandière, a propriedade pantanosa onde se encontra a choupana de Jacqueline, que Gérard Choudie encontra pela primeira vez Rose-Manon Fernéal, La Rebouteuse: “Estava à beira de um pântano cercado por milhares de juncos que zuniam no grande silêncio. Dentro do alcance de um rifle de onde Gerard estava deitado, estava um barraco pobre, construído de adobe e de restos, com a porta de frente para o lago” (Bourges, 2002, p. 20, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Assim, ao chegar à casa de Jacqueline, Rose-Manon já informa à proprietária de seu encontro na estrada: “Não estou sozinha, mãe Jacqueline, trago-lhe um convidado, um oficial ferido, e peço que o receba;

---

<sup>2</sup> “Par l’une des plus tristes soirées de la fin de novembre 1793, un officier Républicain revenant de reconnaissance, gravissait à pas lents la rampe qui conduit au petit village de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, dans le pays de Retz. [...].

Un bruit de pas le fit se retourner, et Gérard aperçut à travers la nuit, un fourgon qui montait la côte. Cinq ou six soldats l’entouraient, portant des flambeaux de paille tressée, et trois hommes à figure abjecte, en bonnet et en carmagnole, se tenaient assis dessus, parmi des planches peintes en rouge et des poteaux d’une forme bizarre.”

<sup>3</sup> “Il *était* au bord d’un marais bordé de milliers de roseaux qui bruissaient dans le grand silence. A une portée de fusil de l’endroit où gisait *Gérard*, se levait une pauvre cahute, bâtie de baugé et de gâchis, la porte tournée vers l’étang”.

encontrei-o, não muito longe de sua cabana, desmaiado no caminho” (Bourges, 2002, p. 31, tradução nossa)<sup>4</sup>.

A estrada, porém, ainda será a condutora de dois outros momentos importantes na narrativa: durante a fuga de Rose-Manon e Choudieu para se livrarem da lâmina da guilhotina: neste ponto, a estrada torna-se a senda que esconde e proporciona a fuga. Aqui, não há encontros, a não ser o com o seu próprio destino, antecipado pela lama e pelas águas pútridas dos pântanos que circundam Saint-Judicaël. E por fim, o último encontro é aquele proporcionado por Rose-Manon em busca de ajuda, quando encontra o General De La Charrette, líder que comanda a Guerra da Vendaia naquele momento.

### 3.2 O cronotopo da igreja: o castelo de Saint-Judicaël

Já em relação ao cronotopo do castelo, não existe em Saint-Judicaël uma construção desse gênero, efetivamente. Entretanto, podemos perceber que durante a narrativa a igreja da cidade muitas vezes ocupa essa função, uma vez que apresenta masmorras, muralhas, e é nela que se encontram as relíquias da cidade, os tesouros desta população tão simples e tão religiosa.

O castelo é o lugar onde vivem os soberanos da época feudal (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), nele ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Por fim, as lendas e tradições vivificam, pelas lembranças dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das redondezas. (Bakhtin, 2018, p. 221)

É São Gildas, o santo nascido na ilha da Grã-Bretanha e falecido na Bretanha, cujas relíquias estão contidas na humilde igreja de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, que desempenha aqui o papel de figura medieval. Esta escolha é muito interessante do ponto de vista nobiliário e histórico, uma vez que ele marca a proximidade entre a Ilha e essa região do continente, fato que será uma das marcas da Guerra da Vendaia. Nos

---

<sup>4</sup> “Je ne suis pas seule, mère Jacqueline ; je vous amène un hôte, un officier blessé, que je vous prie de recevoir ; je l’ai trouvé, non loin de votre hutte, évanoui dans le sentier”.

encontros propiciados por este espaço, a saber o combate entre vendeanos e republicanos, temos como consequência a morte de La Goule-Sabrée.

— Mas é um grave pecado queimar igrejas. Nós vamos nos tornar como aqueles filhos da perdição que cometem sacrilégio?

— “É para o serviço de Deus”, disse La Goule-Sabrée, “e isso faz uma grande diferença”.

— “Mas”, disse outro, “São Gildas, cujas relíquias temos em nossa igreja, certamente ficará descontente se tal afronta for feita a ele”. (Bourges, 2002, p. 14, tradução nossa)<sup>5</sup>

Para os vendeanos, é a insistência de La Goule-Sabrée em profanar o templo para tentar derrotar os parisienses que provoca a ira do padroeiro e a danoção total do vilarejo e de sua família.

Além das relíquias sagradas, a própria estrutura da igreja lembra muitas vezes os espaços que encontramos nos castelos. É neste ponto que percebemos um outro encontro importante desenvolvido nesse espaço: o aprisionamento e resgate de Jacquine e Rose-Manon.

Os três ficaram impressionados; era a época da moda literária dos subterrâneos, e trechos de romances esquecidos voltaram à mente de Rose-Manon, enquanto Gerard se abaixando, decifrava a inscrição gótica na placa *Jehan de Sainte-Pazanne... 1570...* pois eles estavam no *esconderijo do Barão*, o mais conhecido do país. (Bourges, 2002, p. 97, tradução nossa)<sup>6</sup>

No trecho anterior, podemos perceber não somente alguns elementos característicos do espaço do castelo, mas também como a pequena igreja faz as vezes de espaço gótico cujo símbolo é o próprio castelo.

---

<sup>5</sup> “— Mais c’est grief péché de brûler les églises. Allons-nous devenir pareils à ces Fils de la perdition qui commettent le sacrilège ?

— C’est pour le service de Dieu, repartit la Goule-Sabrée ; cela fait grande différence.

— Mais, dit un autre, saint Gildas, dont nous avons reliques en notre église, sera à coup sûr malcontent, si on lui fait un tel affront.”

<sup>6</sup> “Tous trois *étaient* impressionnés ; on *était* au temps de la vogue littéraire des souterrains, et des lambeaux de romans oubliés revinrent à Rose-Manon, pendant que Gérard se baissant, déchiffrait l’inscription gothique de la lame Jehan de Sainte-Pazanne.... 1570... car ils *étaient* dans l’enfeu du Baron, le plus renommé du pays”.

### 3.3 A sala de visitas, uma casa resumida a um cômodo.

Perpassando rapidamente os cronotopos do encontro em *Sous la hache*, temos a pequena sala de visitas de Jacqueline, que comporta toda sua casa no pântano de La Halbrandière. Residência simples, este único cômodo divide sua parede com o estábulo dos animais, contando inclusive com uma janela que os interliga. Esta é uma estratégia secular para aquecer a casa: manter-se sempre próximo aos bovinos: “Um dos dois bois tinha enfiado sua cabeça pelo buraco na parede e estava olhando para dentro da cabana com aquele ar estúpido e suave dos animais, e depois soltou um longo rugido” (Bourges, 2002, p. 49, tradução nossa)<sup>7</sup>.

É neste espaço contíguo que Gérard, Jacqueline, Étienne, La Rebouteuse, vendeanos e republicanos acabam se encontrando.

[...] Do ponto de vista do enredo e da composição, aí [na sala de visitas] ocorrem os encontros [...], criam-se os enredos das intrigas, amiúde também se realizam os desfechos e, por fim (o que é de suma importância), aí se travam os diálogos, que ganham importância extraordinária no romance, desvelam-se os caracteres, as “ideias” e as “paixões” dos heróis.

Mas o principal em tudo isso é o entrelaçamento do histórico e do público-social com o privado e até com o estritamente privado, de alcova; o entrelaçamento da intriga privada e cotidiana com a intriga política e financeira [...]. (Bakhtin, 2018, p. 218)

Retomando as palavras de Bakhtin (2018), vemos nesta pequena peça encontros que marcarão toda a narrativa. É neste espaço que Gérard Choudieu vai perceber toda a potência da fé dos vendeanos, aqui representados por Jacqueline, e toda a força desta mulher que está disposta a tudo para não ir contra seus preceitos religiosos: “Seu olhar perambulou pelo chalé e se deparou com rosários, imagens, ramos bentos, sagrados corações de Jesus recortados” (Bourges, 2002, p. 33, tradução nossa)<sup>8</sup>. Jacqueline se mostrará irredutível tanto em sua fé quanto em sua determinação em vingar seu filho:

<sup>7</sup> “L’un des deux bœufs avait passé sa tête au trou de la cloison, et regardait dans la chute avec cet air stupide et doux des animaux; puis il poussa un long mugissement”.

<sup>8</sup> “Son regard parcourut la chaumière, et tomba sur des chapelets, des images, du buis bénit, des cœurs de Jésus découpés”.

Um burburinho enchia a choça, às vezes, vozes e risos mais distintos podiam ser ouvidos. Jacqueline, rodeada de soldados, conservava sua majestade de uma velha Sibila, e a Curandeira, mantida à vista, calçou suas luvas, com o ar mais tranquilo, depois de ter colocado graciosamente seu grande chapéu negro sobre sua cabeça. (Bourges, 2002, p. 48, tradução nossa)<sup>9</sup>

Também vemos neste espaço a relação citada por Bakhtin de entrelaçamento do público-social com o privado. Por um lado, é neste espaço também que nasce o amor entre Gérard e Rose-Manon, amor que os conduzirá à perdição. Por outro, vemos a desgraça da pequena família de Jacqueline, e como o encontro entre Gérard e La Goule-Sabrée é fruto dos não-encontros que deveriam ocorrer nessa sala: La Goule-Sabrée ignora os pedidos da mãe para que ele voltasse para a casa e acompanhasse o nascimento do filho em vez de participar do ataque aos republicanos, que termina com sua morte e Gérard em sua casa.

#### 4 O cronotopo da soleira

Para finalizarmos esta excursão pelos cronotopos do encontro que marcam *Sous la hache*, nos detemos com mais atenção nesta proposta de análise do cronotopo da soleira, em específico as soleiras dos espaços ocupados por Jacqueline para sua moradia: sua casa no vilarejo e a casa de sua nora, la Halbrandière.

Para Bakhtin (2014), esse cronotopo

[...] pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da “soleira” é sempre metafórico e simbólico,

---

<sup>9</sup> “Un brouhaha emplissait la chaumière quelquefois, des voix, des ris plus distincts se faisaient entendre. Jacqueline, entourée de soldats, conservait sa majesté de vieille sybille, et la Rebouteuse, gardée à vue, passait ses gants, de l’air le plus tranquille, après avoir posé coquettement son grand feutre noir sur sa tête”.

às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita. (Bakhtin, 2014, p. 354)

Dessa forma, os encontros que ocorrem nessas duas soleiras são decisivos para a trama da narrativa e acabam selando o destino das personagens. Além disso, eles também representam o encontro de dois mundos em rota de colisão: o mundo dos camponeses vendeanos, defensores da fé e do rei, e o dos republicanos, ou parisienses, defensores da liberdade e da república.

O primeiro excerto que vamos analisar trata-se de um encontro em uma soleira com dupla repercussão: é, pois, o encontro de um soldado republicano crucificado no próprio portal da soleira. O pelotão parisiense, ao buscar a casa do chefe vendeano, La Goule-Sabrée, filho de Jacquine, depara-se com uma imagem chocante: um dos seus transformado em mártir pelos revoltosos:

Contra a porta estava pregado um ser humano, horrível, irreconhecível. Espetado no batente podre, como um enorme morcego, um soldado republicano agonizara, sob os golpes da população. Dois espetos de ferro lhe perfuravam as mãos, dois outros separavam suas pernas e via-se sobressair suas costelas uma a uma, pelos rasgos de sua farda. Um dos olhos bem aberto, olhava a sua frente, esgazeado, assustado, e o furo da boca sob as narinas, parecendo urrar de dor, dava ao rosto do miserável uma expressão pavorosamente triste. (Bourges, 2003, p. 8, tradução nossa)<sup>10</sup>

Este encontro, por sua vez, dependeu de um encontro inicial: o soldado foi cercado por cinquenta revoltosos e seu encontro com Jacquine foi sua perdição:

---

<sup>10</sup> “Contre la porte *était* cloué un *être* humain, hideux, méconnaissable. Piqué au battant vermoulu, ainsi qu’une *énorme* chauve-souris, un soldat Bleu avait agonisé, sous les coups de la populace. Deux fiches de fer lui perçaient les mains, deux autres *écartelaient* ses jambes et l’on voyait saillir ses côtes une à une, par les déchirures de son habit. Un des yeux grands ouvert, regardait devant lui, hagard, *épouvanté* ; et le trou de la bouche sous les narines, en semblant hurler de douleur, donnait au visage du misérable une expression effroyablement triste”.

Então, Coatgoumarch disse subindo os degraus:

— Eles eram bem cinquenta em torno do menino. Etiennette lhe dava murros, e é a Jacqueline quem lhe furou o olho, — depois ele empurrou a porta para entrar, mas algum móvel muito pesado a segurava no interior —, e se sentando tranquilamente abaixo do crucificado:

— Minha amiga! Resmungou ele, a Jacqueline foi embora. Veja a casa vazia. (Bourges, 2003, p. 7-8, tradução nossa)<sup>11</sup>

O encontro nesta soleira foi diverso daquilo que os republicanos esperavam ter: em vez de encontrarem La Goule-Sabrée, para prendê-lo, ou à Jacqueline, encontram esse “Jesus” republicano que antecipa as futuras consequências do encontro com a vendeana.

A religiosidade foi uma questão delicada para a Revolução Francesa: ao mesmo tempo em que tomava e transformava em setores administrativos as igrejas, impunha e não compreendia a fé, em Deus e no rei, de alguns grupos, como o caso dos vendeanos. Este encontro fomenta e impulsiona a ira dos soldados contra os revoltosos, intensificando a onda de Terror na região.

Retomando a questão de horizontalidade-verticalidade esboçada por Pouilliant (1986), temos um segundo Jesus crucificado. Este sim, uma imagem cristã, no centro da praça. Dessa forma, a horizontalidade se estabelece, visto que um é crucificado em frente ao outro, em uma similaridade especular. Especular não somente na forma de crucificação, mas na caracterização do sofrimento de ambos. No prefácio da edição de *Sous la hache* de 2003, Mercier retoma a questão da horizontalidade-verticalidade, chamando a atenção para a simetria da espacialidade, e dedica-se de maneira especial a uma investigação sobre o nome da fictícia Saint-Judicaël-de-Mer-Morte.

Interessante notar aqui a semelhança também entre os “crucificados” de Bourges e o quadro de Léon Bonnat, de 1874 (quatro anos antes da finalização da escrita de *Sous la hache*), realizado sob

---

<sup>11</sup> Alors Coatgoumarch, dit en montant les marches :

— Ils *étaient* bien cinquante gars autour. L’Etiennette lui baillait des coups, et c’est la Jacqueline qui a crevé l’oeil, — puis il poussa la porte pour entrer, mais quelque meuble très pesant la butait à l’intérieur, — et s’asseyant tranquillement au-dessous du crucifié :

— Ma fine ! grogna-t-il, la Jacqueline est partie ; voilà la maison vide.

encomenda do *Palais de Justice de Paris*, para, curiosamente, servir de alerta aos que estavam sendo julgados.

**Imagem 1** – Cristo na cruz (*Christ on the Cross*)



**Fonte:** Bonnat, 1874.

Mais do que uma coincidência ou uma inspiração, vemos aqui “*l’esprit du temps*”: a década de 1870 é aquela do fim da ditadura de Napoleão III (1870), a perda da Guerra Franco-Prussiana (1871), da Comuna de Paris (1871), restabelecimento da república (1871), que passa a ser governada por um monarquista em 1873, é a década de publicação de *Quatrevingt-treize*, 1874, da Lei Raspail, 1879, que introduz a Festa Nacional da Bastilha. Ou seja, é um período turbulento para a república francesa, ainda cambaleando entre ditaduras imperiais e monarquia.

Élémir Bourges chega a declarar que, com os acontecimentos dessa década de 1870, ele pôde “viver” 1793. De modo que, por meio da criação de personagens que trazem à tona questões sócio-históricas

típicas do período retratado, que dizem respeito não só ao tempo e espaço retratados, mas também aos da produção, temos aí a base do romance histórico tradicional lukacsiano e também o cronotopo documental de Chanan (1997 *apud* Boghater; Dobbeleer, 2015).

Logo mais adiante, estabelece-se a horizontalidade a imagem e seu duplo:

Estava sobre um pedestal de pedra, onde crescia musgo, uma cruz alta pintada de vermelho. Um Cristo de madeira de tamanho natural estava preso a ele, e a chuva, ao misturar a pintura grosseira de seus cabelos e de sua carne, havia lhe dado uma aparência horrorosa. Enormes espinhos circundavam sua testa, ele tinha ao redor de seus lombos, como os Cristos espanhóis, uma pequena tanga de veludo, bordada com ossos e caveiras, e a madeira da cruz, sob seus pés, estava sobrecarregada com colares, corações de cobre e fitas, que os fiéis lhe tinham pregado. Tal foi a maneira como ficou na noite, em frente à casa de Jacqueline, repetindo, como um simulacro insensível, o gesto horrivelmente doloroso do cadáver. O espírito rude dos *Maréchains* tinha percebido a oposição e eles tinham pregado o homem sem Deus em frente ao Mestre, a quem ele negou. (Bourges, 2002, p. 8, tradução nossa)<sup>12</sup>

Outra soleira que traz em si o cronotopo do encontro e marca a narrativa em seus rumos é a da segunda casa considerada residência de Jacqueline: a já citada choupana conhecida como La Halbrandière.

Nesta soleira é estabelecido o destino das personagens, tanto do republicano Gérard Choudieu, quanto da Vendeana Jacqueline, e também da enigmática Rose-Manon, que resumem em si mesmas as principais vertentes sociais do período.

<sup>12</sup> “C’était sur un socle de pierre, où des mousses avaient poussé, une haute croix peinte en rouge. Un Christ de bois de grandeur naturelle y *était* attaché, et la pluie en mêlant les grossiers peinturages de ses cheveux et de sa chair, lui avait donné un aspect hideux. D’énormes *épinés* lui ceignaient le front ; il avait tout autour des reins, ainsi que les Christs espagnols, un petit jupon de velours, brodé de tibias et de têtes de mort ; *et le bois de la croix, sous ses pieds, était* surchargé de colliers, de coeurs de cuivre et de rubans, que les fidèles y avaient appendus. Tel il se dressait dans la nuit, devant la maison de Jacqueline, répétant, simulacre insensible, le geste horriblement douloureux du cadavre. L’esprit rude des *Maréchains* avait saisi l’opposition, et ils avaient cloué l’impie en face du Maître qu’il reniait”.

Essa pequena choupana no pântano, quase abandonada em meio aos *marais*, é a casa herdada por Etiennette, nora de Jacqueline. Porém, é Jacqueline que domina a residência, a ponto de nós leitores praticamente nos esquecermos deste detalhe e o próprio narrador passar a propriedade da casa a Jacqueline no segundo capítulo.

Jacquine, pela terceira vez, foi até a porta, abriu-a e, ouvindo o silêncio, disse finalmente:

— É Paule.

Mas no mesmo momento ela deu um grito: ela tinha acabado de ver a luz de uma lanterna carregada pela pequena Nanette. Atrás dela andava uma mulher e um homem, a Curandeira e o Perrot, — certamente.

[...]

Ela beijou sua mão direita e disse:

— Bendito seja aquele que vai entrar à sombra do meu teto. Ó Senhor, emprestai-me vosso ouvido e perdoai minhas palavras. Amanhã ele terá a força de seus companheiros perto dele, mas hoje à noite estou sozinha em sua defesa. Enquanto ele estiver conosco, preservai-o, belo Senhor Deus, de toda traição e emboscadas; que ele fique em paz e se divirta, assim que ele entrar em minha direção, até o momento em que ele sair. (Bourges, 2002, p. 30, tradução nossa)<sup>13</sup>

Esse encontro não é o esperado por Jacqueline, e é esse o nó fundamental de toda a trama:

---

<sup>13</sup> “La Jacquine, pour la troisième fois, alla à la porte, l’ouvrit, et prêtant l’oreille au silence, elle dit enfin :

— C’est la Paule.

Mais au même moment, elle poussa un cri : elle venait d’apercevoir la lumière d’une lanterne que portait la petite Nanette. Derrière elle, marchaient une femme et un homme, la Rebouteuse et Perrot, — sûrement.

[...]

Elle se baisa la main droite et reprit :

— Que béni soit celui qui va entrer sous l’ombre de mon toit. Ô Seigneur prête-moi l’oreille et veuille excuser mes paroles. Demain, il aura près de lui la force de ses compagnons, mais cette nuit, je suis seule pour sa défense. Tant comme il sera avec nous, préserve-le, beau sire Dieu, de toutes traîtrises et embûches ; qu’il soit en paix et se gaudisse, dès qu’il sera entré vers moi, jusqu’ au temps qu’il partira”.

E na entrada da casa apareceu uma jovem mulher, usando um grande chapéu de feltro preto, sorrindo, e que disse familiarmente, pois ela já havia estado no Halbrandière.

— Não estou sozinha, mãe Jacqueline, trago-lhe um convidado, um oficial ferido, que lhe peço que receba; encontrei-o, não muito longe de sua cabana, desmaiando no caminho.

Então, dirigindo-se a alguém fora da casa:

— Vamos lá, cidadão, mais alguns passos!

E na moldura da soleira, apareceu um soldado revolucionário, cambaleante, lívido, sem galão ou espada, Gerard.

A Jacqueline recuou, estupefata, retendo um grito. (Bourges, 2002, p. 31, tradução nossa)<sup>14</sup>

Portanto, após ter abençoado seu maior inimigo sem o saber, a camponesa permanece fiel a sua fé e leva sua promessa até as últimas consequências, contrariando toda lógica e razão. Este episódio reforça na narrativa a importância da fé para os vendeanos e revela como essa questão da fé, e a falta de compreensão dela, serão cruciais para o desenrolar do enredo, e da Revolução.

Dessa forma, Élémir Bourges concentra em Gérard Choudieu toda a força, compaixão, lealdade e responsabilidade de um “verdadeiro” coração revolucionário, que acredita na liberdade e na república acima de tudo.

## 5 Considerações finais

Nos diversos cronotopos do encontro, podemos perceber como espaço e personagens se congregam e carregam em si detalhes importantes que serão integrados e marcarão o enredo do romance *Sous la hache*. As breves análises aqui propostas buscaram discutir como o

---

<sup>14</sup> “Et il parut à l’entrée du logis une jeune femme, coiffée d’un grand chapeau de-feutre noir, souriante, et qui dit familièrement, car elle *était* déjà venue à l’Halbrandière.

— Je ne suis pas seule, mère Jacqueline ; je vous amène un hôte, un officier blessé, que je vous prie de recevoir ; je l’ai trouvé, non loin de votre hutte, *évanoui* dans le sentier. Puis, s’adressant à quelqu’un, au dehors :

— Allons ! citoyen, quelques pas encore !

Et dans l’encadrement du seuil, un Bleu se montra, chancelant, livide, sans *épaulettes* et sans *épée*, Gérard.

La Jacqueline se recula, béante, en retenant un cri”.

choque entre esses dois mundos, dos vendeanos e dos parisienses, teve, historicamente, a República como grande vencedora.

Entretanto, na obra bourgeana o que vemos são os três elementos que compõem o povo se enfrentando e terminando, decadentemente, com a missa vermelha e a morte de Choudieu, de Jacquine e de Rose-Manon. Ou seja, mesmo que possamos interpretar que Choudieu tenha sido o mais vitimado entre os três, uma vez que não pesava sobre ele nenhum crime, a não ser ter tentado salvar a vida das duas mulheres, a grande vencedora foi a guilhotina.

Desta forma, podemos concluir que são os encontros possibilitados por estes cronotopos que conduzem o enredo, carregando de novos sentidos a revisão histórica da Guerra da Vendeia proposta pelo autor.

## Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOGHATER, P.; DOBBELEER, M. de. Elogio ao realismo: cronotopos documentários na prosa ficcional do século XIX. In: BEMONG, N. *et al.* *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução de Oziris Borges Filho *et al.* São Paulo: Parábola, 2015. p. 102-116.

BONNAT, L. *Christ on the Cross*. 1874. 1 original de arte, óleo sobre tela. Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Leon\\_Bonnat\\_-\\_The\\_Crucifixion.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Leon_Bonnat_-_The_Crucifixion.jpg). Acesso em: 20 out. 2023.

BORGES FILHO, O. *espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURGES, E. *Sous la hache*. Paris: Klincksieck, 2003.

LUKACS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MERCIER, M. Préface. In: BOURGES, E. *Sous la hâche*. Paris: Klincksieck, 2003. p. VII-XXIV.

POUILLIART, R. Sous la hache d'Élémer Bourges: une structure – tradition et novation. *Annales du Colloque « Vendée, Chouannerie, Littérature »*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1986. p. 149-155.

TROUSSON, R. *Le roman noir de la Révolution Française*. Paris: Nathan, 1997.

Recebido em: 20 de fevereiro de 2023.

Aprovado em: 29 de maio de 2023.



## *L'année 1993 de Saramago ou « la fin de l'Homme »<sup>1</sup>*

### *The year of 1993 by José Saramago or « the end of Man »*

Márcia Seabra Neves

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa/ Portugal

marcianeves@fesh.unl.pt

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

**Résumé :** Dans son œuvre intitulée *L'année 1993 (O ano de 1993)*, publiée pour la première fois en 1975, José Saramago nous présente une prévision dystopique du futur, en nous décrivant le cauchemar d'une société commandée par une technologie oppressive et totalitaire. Dans un scénario apocalyptique qui annonce la fin de l'humanité, l'écrivain nous expose la condition inhumaine de l'homme contemporain, manipulé par une sorte de rationalité instrumentale et mécaniste qui l'a dépouillé de son humanité, le transformant en un être social mécanisé. L'auteur semble aussi dénoncer l'affirmation de pouvoir et de souveraineté de l'homme occidental sur l'*autre*, dans une tentative d'annuler cet *autre*, humain ou non humain. Il est question, dans cet article, d'analyser les procédés narratifs mis en œuvre par Saramago pour la représentation de ce pessimisme humanisme et de cette prévision apocalyptique de l'humanité, à la lumière de la pensée antihumaniste de Michel Foucault, qui, bien avant l'auteur portugais, annonça la *fin* ou la *mort* de l'homme (*Les mots et les choses*, 1946).

**Mots-clés :** Saramago ; Foucault ; dystopie ; biopouvoir ; technologie ; déshumanisation.

**Abstract :** In *The Year of 1993 (O ano de 1993)*, published in 1975, José Saramago presents us a dystopian prediction of the future, describing the nightmare of a society dominated by oppressive and totalitarian technology. In an apocalyptic scenario that announces the end of humanity, the writer exposes the inhuman condition of

---

<sup>1</sup> Ce travail est financé par des fonds nationaux à travers la Fondation pour la Science et Technologie, I.P., dans le cadre du contrat-programme prévu aux numéros 4, 5 et 6 de l'art. 23 du D.L. n° 57/2016, du 29 août, modifié par la loi n° 57/2017, du 19 juillet.

contemporary man, manipulated by a kind of instrumental and mechanistic rationality that has stripped him of his humanity, transforming him into a mechanised social being. The author also seems to denounce Western man's assertion of power and sovereignty over the other, in an attempt to annul that other, human or non-human. This article analyses the narrative procedures used by Saramago to represent this humanistic pessimism and apocalyptic prediction of humanity, in the light of the anti-humanist thought of Michel Foucault, who, long before the Portuguese author, announced the end or death of man (Les mots et les choses, 1946).

**Keywords:** Saramago; Foucault; dystopia; biopower; technology; dehumanisation.

Après le carnage des deux guerres mondiales, et en particulier de la deuxième, dont l'Holocauste, paroxysme du mal et de l'inhumanité, restera à jamais la preuve incontestable de la barbarie humaine, la foi en l'homme, héritage de l'humanisme de Lumières, a été remise en question. Hannah Arendt développe le concept de « banalité du mal », sous-titre de son ouvrage intitulé *Eichmann à Jérusalem* (1963), pour désigner l'absence de pensée et la superficialité qui définissent la société contemporaine, où souvent les individus, incapables de produire des jugements moraux, se limitent à exécuter des ordres sans se poser de questions, devenant de simples automatismes capables des pires atrocités contre ses semblables et aussi contre l'environnement.

Ainsi, à une époque d'extraordinaires avancées techniques et scientifiques, qu'est la nôtre, l'humain devient victime de son propre progrès et (ir)rationalité, sombrant dans un processus régressif et autodestructif de domination et de déshumanisation. À ce propos, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno développaient déjà dans leur *La dialectique de la raison (Dialektik der Aufklärung)*, (1947) de stimulantes réflexions autour du phénomène d'autodestruction de la raison et de l'aspect destructeur du progrès, de manière à comprendre « pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines, somrait dans une nouvelle forme de barbarie » (Horkheimer; Adorno, 1974, p. 13). Selon les auteurs, la raison devient un idéal technique d'explication du cosmos par la domination absolue de la nature, radicalement disponible pour l'exploitation humaine : « Les hommes veulent apprendre de la nature comment l'utiliser, afin de la dominer plus complètement, elle et les hommes » (Horkheimer; Adorno, 1974, p. 22). Cet assujettissement conduit à la subordination de l'homme par

l'homme, qui utilise son pouvoir tyrannique pour opprimer les plus faibles, en les réduisant à de simples objets de cette nature matérialisée et réduite à pure abstraction. En d'autres mots, l'être humain devient un terrain de conquêtes et d'extermination.

Autrement dit, dans une société dominée par un rationalisme mécaniciste croissant et une vision de plus en plus désenchantée du monde, augmentent les inquiétudes concernant l'avenir de l'humanité. Ce sont précisément ces inquiétudes que l'écrivain portugais José Saramago nous expose, par le biais de la fiction, dans son œuvre intitulée *L'année 1993 (O ano de 1993)*, un texte poétique narratif, publié pour la première fois en 1975, où l'auteur nous présente une prévision dystopique du futur, montrant de claires ressemblances avec l'œuvre *1984* de George Orwell (1949), aussi bien au niveau du titre que de la matière futuriste et dystopique (Costa, 1997, p. 215). Nous nous proposons de relire cette œuvre à la lumière de la pensée philosophique de Michel Foucault concernant la notion de *biopouvoir*.

## 1 Biopouvoir et déshumanisation

Instrumentalisée par l'homme, la raison est devenue un outil despotique de pouvoir sur la vie, désigné par Michel Foucault, dans son *Histoire de la sexualité : volonté de savoir* (1976, v. I) de *biopouvoir*.

Foucault définit deux pôles essentiels de développement de ce biopouvoir dans la société moderne. Le premier constitue une sorte d'*anatomie politique du corps humain* qui, considéré comme une machine, est manipulé par des pratiques répressives de discipline et de dressage qui concourent à « la majoration de ses aptitudes, l'extorsion de ses forces, la croissance parallèle de son utilité et de sa docilité, son intégration à des systèmes de contrôle efficaces et économiques » (Foucault, 1976, p. 183).

La deuxième forme de pouvoir, désignée de *biopolitique de la population*, est centrée sur le *corps-espèce*, c'est-à-dire « le corps traversé par la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologiques » (Foucault, 1976, p. 183). Ce deuxième pôle concerne le contrôle du vivant, c'est-à-dire la réglementation des masses, en utilisant les savoirs et les pratiques permettant de gérer les taux de natalité, de mortalité, les flux migratoires, le niveau de santé, la durée de vie, les épidémies, etc.

Le biopouvoir est, donc, un pouvoir qui s'exerce sur la vie des corps, pour les discipliner, et sur celle de la population, pour la contrôler. Le philosophe français explique que :

Les disciplines du corps et les régulations de la population constituent les deux pôles autour desquels s'est déployée l'organisation du pouvoir sur la vie. La mise en place au cours de l'âge classique de cette grande technologie à double face – anatomique et biologique, individualisante et spécifiante, tournée vers les performances du corps et regardant vers les processus de la vie – caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part. (Foucault, 1976, p. 183)

Selon Foucault, c'est par la discipline des corps et par la régulation de la population que se déploie le biopouvoir capitaliste, qui a besoin de l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production pour les assujettir aux processus économiques. Foucault dénonce, ainsi, ce biopouvoir qui conditionne sévèrement la vie, exerçant une domination absolue sur les rapports des hommes entre eux et avec les autres espèces, en mobilisant pour les uns et les autres les mêmes techniques de redressement et de contrôle, qui aboutissent à une animalisation ou à une bestialisation de l'homme, selon sa position dans la hiérarchie du pouvoir.

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), le philosophe s'appuie sur le binôme folie/animalité pour comprendre ces relations de pouvoir qui contrôlent l'homme de la même manière qu'il domine l'animal. Ainsi, en établissant un lien entre politique et animalité et en explorant la polysémie du mot « bête », Foucault définit l'univers de la folie comme un scénario privilégié pour l'action de ce pouvoir subjuguant, exercé par le pouvoir rationnel de ceux qui internent sur les aliénés internés et qui se traduit par le triomphe de la bestialité tyrannique des premiers sur l'animalité dominée des seconds :

Le fou n'est pas la première et la plus innocente victime de l'internement, mais le plus obscur et le plus visible, le plus insistant des symboles de la puissance qui interne. La sourde obstination des pouvoirs, elle est là au milieu des internés dans cette criarde présence de la déraison. La lutte contre les forces établies, contre la famille, contre l'Église reprend au cœur même de l'internement, dans les saturnales de la raison. Et la

folie représente si bien ces pouvoirs qui punissent qu'elle joue effectivement le rôle de la punition supplémentaire, cette addition de supplice qui maintient l'ordre dans le châtement uniforme des maisons de force. (Foucault, 1972, p. 419)

## 2 Pour une vision apocalyptique de l'humanité

Ce sont précisément ces rapports de pouvoir que José Saramago nous décrit dans *L'année 1993*. Ce petit livre de fragments, qui s'articulent entre eux sans aucun type de ponctuation, raconte l'histoire insolite d'une ville, sans nom, qui a été assiégée et occupée par une force totalitaire qui opprime, torture et tue ses habitants avec des moyens technologiques avancés, en utilisant de puissants ordinateurs et des animaux mécaniques dévastateurs.

Dans un scénario apocalyptique qui semble annoncer la fin de l'humanité, une partie de la population vit subjuguée à l'intérieur de la ville et une autre partie, forcée à l'exil, s'est installée dans sa périphérie, vivant dans des tribus nomades et païennes, dans un net recul civilisationnel. Toute la population, à l'intérieur ou à l'extérieur de la ville, est constamment persécutée et surveillée par le *grand œil* du pouvoir, qui s'est progressivement divisé jusqu'à ce que « fut mis en place l'œil de surveillance individuelle, l'œil qui ne dort jamais » (Saramago, 2018, p. 28)<sup>2</sup>.

Même si toute l'intrigue allégorique suggère un portrait métaphorique de l'oppression vécue par le peuple portugais pendant la dictature de Salazar (1933–1974) et de tout le processus révolutionnaire qui a mené à sa fin, on peut également y déceler une allusion évidente à toute forme de régime autoritaire. En effet, l'absence de noms, aussi bien de lieux que de personnes, ainsi que le présent intemporel du récit, confèrent à l'œuvre une connotation universaliste, comme en témoigne la référence à Auschwitz :

---

<sup>2</sup> Les citations de l'œuvre étudiée sont traduites du portugais par l'auteure de cet article. Le texte original apparaîtra toujours en note de bas de page : « Fora instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca ».

Alors que les habitants de la ville s'étaient déjà habitués à la domination de l'occupant  
L'ordonnateur a déterminé que tous soient numérotés sur le front  
comme on l'avait fait sur le bras cinquante ans auparavant à  
Auschwitz et d'autres lieux. (Saramago, 2018, p. 45)<sup>3</sup>

Pire que l'exploitation de l'homme par l'homme est l'extermination entre humains, exposée ici par allusion à l'Holocauste, l'attentat le plus virulent de l'humain contre son semblable, mutilé, torturé et massacré dans des camps de concentration et des scénarios de guerre<sup>4</sup>.

Nous pouvons, donc, voir dans cette œuvre une sorte de manifeste contre tous les types de totalitarisme, c'est-à-dire contre toutes les formes de violence et d'oppression, qui, dans l'année dystopique de 1993, s'exercent à travers les progrès scientifiques et les avancées technologiques, qui semblent avoir échappé au contrôle de l'homme, provoquant sa propre destruction. Les machines semblent avoir pris le contrôle de l'humanité, provoquant des scénarios et des actes de violence qui configurent des situations-limites de l'être humain. Autrement dit, dans un monde étrange, où la technologie se confond avec la brutalité et la violence, l'homme perd son humanité et recule à un degré zéro de la nature humaine.

Cette problématique a été largement développée par Michel Foucault dans sa monumentale *Histoire de la folie à l'âge classique*, où il construit une archéologie de la folie au fil des siècles (Renaissance,

<sup>3</sup> « Quando os habitantes da cidade se tinham já habituado ao domínio do ocupante / Determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizera cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares ».

<sup>4</sup> Cette image du génocide comme manifestation des atrocités que l'homme est capable d'infliger à son semblable ne peut nous empêcher d'évoquer Elizabeth Costello, la protagoniste de *The lives of animals* de J. M. Coetzee, qui, lors d'une conférence sur le thème des animaux, n'hésite pas à établir une analogie entre la manière dont les humains se comportent envers les animaux et la manière dont le Troisième Reich traitait les Juifs : « « They went like sheep to the slaughter. » « They died like animals. » « The Nazi butchers killed them. » Denunciation of the camps reverberates so fully with the language of the stockyard and slaughterhouse that it is barely necessary for me to prepare the ground for the comparison I am about to make. The crime of the Third Reich, says the voice of accusation, was to treat people like animals. [...] By treating fellow human beings, beings created in the image of God, like beasts, they had themselves become beasts. » (Coetzee, 1999, p. 118-119).

Âge classique et Âge moderne), en cherchant toujours à la définir par rapport au concept d'animalité, entendu comme « cette partie de l'homme à laquelle il refuse de donner sens, autrement que péjorativement » (Chebili, 1999, p. 36).

Selon Foucault, à l'Âge classique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), la folie peut se décrire comme une forme empirique de *déraison* ou de perte de raison qui, associée à l'animalité, est perçue comme une négativité et une menace pour l'ordre naturel de l'univers : « Le fou, parcourant jusqu'à la fureur de l'animalité la courbe de la déchéance humaine, dévoile ce fond de déraison qui menace l'homme et enveloppe de très loin toutes les formes de son existence naturelle » (Foucault, 1972, p. 175). Le philosophe français distingue deux formes d'expérience de la folie qui se juxtaposent à cette époque : celle de l'aliéné, interné pour déviation et subversion des règles morales et éthiques de l'époque, et celle du fou qui, possédé par l'esprit animal, subit une perte totale de sa rationalité humaine. La folie apparaît alors comme une manifestation du non-être (le moi qui ne pense pas, n'existe pas) et résulte de la relation immédiate de l'homme avec son animalité, assumant les traces d'une violence contre-nature. L'animal se loge dans le fou et devient sa propre essence – « sa folie à l'état de nature » (Foucault, 1972, p. 166) –, le déplaçant aux confins de l'humain : « L'animalité qui fait rage dans la folie dépoussède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour se livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature » (Foucault, 1972, p. 166).

Dans le livre de Saramago, le premier symptôme de cette régression est la perte du langage, l'attribut qui depuis toujours marque la soi-disant supériorité de l'humain sur les autres êtres vivants. Dans ce contexte de dégradation, l'homme commence par perdre sa capacité de lire :

Mais ce fut la nuit dans l'obscurité angoissante de la caverne (...)  
Où l'odeur des corps humiliés de flatulences de sueur d'éjaculations  
Et où les interminables insomnies se résolvaient en suicide  
Que soudain un homme découvrit qu'il ne savait pas lire.  
(Saramago, 2018, p. 37)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> « Mas foi de noite na negrura aflita da caverna (...) / Onde o cheiro dos corpos humilhados de gases de suor de descargas de sêmen / E onde intermináveis insónias se resolviam em suicídios / Que subitamente um homem descobriu que não sabia ler ».

Ensuite, il commence à oublier certains mots : « Le vocabulaire avait souffert des transformations et les mots exprimant l'indignation et la rage avaient été oubliés » (Saramago, 2018, p. 45)<sup>6</sup>. On assiste, progressivement, à la déshumanisation de l'humain et à sa tragique métamorphose. C'est le cas de ces hommes qui, pour échapper à l'agresseur, se voient pousser des ongles identiques à ceux des taupes, avec lesquels ils creusent des tunnels souterrains pour se cacher :

Certains hommes quoique non adaptés morphologiquement  
passèrent à vivre sous terre  
Ils ont utilisé la technique de la taupe à ciel fermé parce qu'ils  
souffrent de contraintes physiques similaires  
Et s'il est vrai qu'avec le temps ils ont développé les ongles en  
longueur et en résistance  
Ils n'ont jamais pu creuser des galeries profondes. (Saramago,  
2018, p. 25)<sup>7</sup>

En fait, on assiste à un renversement radical de rôles, une fois que les animaux, autrefois opprimés par les hommes, se mettent à les persécuter pour occuper leur place, comme s'il s'agissait d'une vengeance pour des siècles de domination égocentrique, de soumission et d'infériorité.

Ainsi, dans la ville dystopique et surréelle imaginée par Saramago ne vivent que des loups, puisque les hommes ont été expulsés. Nous assistons, donc, à une inversion de l'ordre naturel des choses : « Dans la ville vivent seulement les loups / S'ayant de cette façon inversé l'ordre naturel des choses les hommes se trouvent dehors et les loups dedans » (Saramago, 2018, p. 16)<sup>8</sup>.

D'autre part, chaque nuit, on fait trois fois (à minuit, à trois heures et à l'aube) le comptage des habitants autorisés à vivre dans la ville. Les portes des maisons doivent rester toujours ouvertes, que ce soit l'hiver ou l'été, et les gens doivent dormir découverts, avec une jambe dénudée

---

<sup>6</sup> « O próprio vocabulário sofrera transformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera ».

<sup>7</sup> « Certos homens embora não adaptados morfológicamente passaram a viver debaixo do chão / Utilizaram a técnica da toupeira a céu fechado por sofrerem de limitações físicas semelhantes / E se é verdade que com o tempo desenvolveram as unhas em comprimento e resistência / nunca puderam cavar galerias profundas ».

<sup>8</sup> « Na cidade apenas vivem os lobos / Deste modo se tendo invertido a ordem natural das coisas estão os homens fora e os lobos dentro ».

à partir du genou. Ce contagé est fait par des rats, des serpents et des araignées et « chaque nuit, deux ou trois habitants deviennent fous » (Saramago, 2018, p. 24), terrorisés par la peur et la répugnance.

Toutefois, l'expression la plus emblématique de cette inversion de rôles est la révolte des animaux domestiques contre leurs propriétaires et contre leur condition d'êtres inférieurs, simples succédanés imitatifs l'humain et dépourvus de leur propre subjectivité. Parmi les nombreux incidents causés par ces révoltes, nous avons, par exemple, le cas de ces vieilles dames et enfants violemment agressés par leurs animaux domestiques :

Beaucoup de vieilles dames innocentes furent griffées par des chats castrés à la mémoire de l'attentat / Et de nombreux enfants furent malheureusement aveuglés par les becs aigus des oiseaux qui se jetaient des branches et des hauteurs comme des pierres. (Saramago, 2018, p. 29)<sup>9</sup>

Saramago avait déjà exposé cette prévision dans l'une de ses chroniques intitulée précisément « Les animaux fous de rage » (« Os animais doidos de cólera »), publiée dans son livre intitulé *Deste mundo e do Outro*<sup>10</sup> (1997, p. 141-143). Dans ce texte, l'auteur annonçait qu'en 2968 tous les animaux, à commencer par les plus pacifiques, se révolteraient contre les hommes et formeraient la grande et indestructible armée des animaux enragés qui anéantirait l'humanité. À ce moment-là, ni les plus grandes avancées technologiques et scientifiques, ni même toutes les armes construites par l'homme, aussi sophistiquées fussent-elles, ne pourraient le sauver de l'extermination. Et dans cette improbable année 2968, dans cette guerre entre humains et animaux, « le dernier homme, couvert de fourmis qui le dévorent, pourra encore penser qu'il meurt en combattant pour l'humanité. Pas contre l'humanité... Et ce sera la première fois » (Saramago, 1997, p. 143)<sup>11</sup>.

En ce qui concerne la prophétie pour l'année 1993, l'extermination de la population présente des contours encore plus insolites et inattendus,

<sup>9</sup> « Muitas velhinhas inocentes foram arranhadas por gatos castrados de estimação em memória do atentado sofrido / E numerosas crianças ficaram infelizmente cegas pelos bicos agudos das aves que se atiravam dos ramos e das alturas como pedras ».

<sup>10</sup> Chroniques publiées en 1971 et écrites entre 68 e 69.

<sup>11</sup> « o último homem, coberto de formigas que o estraçalham, ainda poderá pensar que morre a lutar pela humanidade. Não contra a humanidade... E será a primeira vez que tal acontece » (Saramago, 1997, 143).

car elle sera réalisée par des animaux mécaniques, construits et commandés par le grand « ordinateur central », nourri de chair humaine trois fois par jour (Saramago, 1997, p. 55), métaphore d'une intelligence artificielle programmée pour opprimer et persécuter la population :

Tous les animaux du zoo ont été paralysés par des mélanges chimiques jamais vus auparavant  
Et encore vivants ouverts sur de grandes tables de dissection vidés de leurs entrailles et de leur sang [...]  
De cette façon devenus peau musculaire et squelette les animaux étaient pourvus de puissants mécanismes internes reliés aux os par des circuits électroniques qui ne pouvaient pas se tromper  
Et tout cela étant sur la longueur de l'onde de l'ordinateur central on y introduisit le programme de la haine et la mémoire des humiliations. (Saramago, 1997, p. 39)<sup>12</sup>

C'est ainsi que des aigles mécaniques (Saramago, 1997, p. 41), des loups mécaniques aux gorges de fer et hurlements métalliques (Saramago, 1997, p. 42-48), des lions mécaniques (Saramago, 1997, p. 58) et d'autres animaux cyborg se jetèrent dans une chasse brutale à l'homme, se vengeant sauvagement pour des siècles d'humiliation :

L'éléphant était la machine la plus terrible de cette guerre  
Peut-être parce qu'il avait été souvent domestiqué et ridiculisé dans les cirques lorsque sa grande stature s'équilibrait dans une boule absurde ou se levait sur les pattes arrière pour saluer le public. (Saramago, 1997, p. 40)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> « Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por ação de misturas químicas nunca antes vistas / E ainda vivos abertos sobre grandes mesas de dissecação esvaziados de entranhas e do sangue (...) / Desta maneira tornados pele muscular e esqueleto foram os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos eletrônicos que não podiam errar / E estando tudo isto no comprimento da onda do ordenador central foi nele introduzido o programa do ódio e a memória das humilhações ».

<sup>13</sup> « o elefante era a mais terrível máquina daquela guerra / Talvez quem sabe porque havia sido muitas vezes domesticado e ridicularizado nos circos quando a sua grande estatura se equilibrava numa bola absurda ou se levantava nas patas traseiras para cumprimentar o público ».

Nous pouvons voir dans cette guerre surréelle entre l'objet et son créateur, c'est-à-dire entre la machine et l'homme, une critique des effets nocifs des avancées technologiques et scientifiques lorsqu'elles sont utilisées à des fins nocives, dans ce cas, mises au service du totalitarisme.

Nous retrouvons, donc, notre idée initiale, selon laquelle l'humain devient victime de son progrès et de sa rationalité, sombrant dans un processus régressif et autodestructeur de domination et de déshumanisation, qui se traduit par la violence de l'homme sur les autres, qu'ils soient humains ou animaux. L'auteur semble dénoncer l'affirmation de pouvoir et de souveraineté de l'homme occidental sur l'*autre*, dans une tentative d'annuler cet *autre*, humain ou non humain. En d'autres termes, l'ennemi de l'homme n'est plus la terrible animalité qui le hante depuis toujours, mais lui-même et son action dévastatrice sur la nature et tout ce qui l'entoure :

Ce n'était plus la bête qui était dangereuse, c'était le progrès soi-même ! [...] Après beaucoup d'efforts et beaucoup de recherches, nous étions parvenus enfin à identifier l'ennemi : c'était nous-mêmes ! La bête innocentée méritait nos pardons. Il fallait en urgence ouvrir les cages, fermer les abattoirs, marronner les animaux domestiques et révéler leur âme. Le grand culpabilisateur venait encore de frapper, mais le combat changeait d'âme. Ce n'était plus la Nature qu'il fallait museler, c'était la Culture d'où venait tout le Mal. (Cyrułnik, 1998, p. 31)

Selon Foucault, si à l'âge classique l'animalité constituait le non-être de l'homme et signalait les limites de sa nature humaine, à l'âge moderne (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), c'est l'éloignement de son existence naturelle et la perte de contact avec la vie immédiate de l'animal qui ouvrent l'individu aux dangers de la folie, vue alors comme « la nature perdue, le sensible dérouté, l'égarement du désir, le temps dépossédé de ses mesures; c'est l'immédiateté perdue dans l'infini des médiations » (Foucault, 1972, p. 393). L'animal perd ainsi sa valeur de négativité et s'associe au bonheur bucolique du monde naturel, dont l'homme s'éloigne de plus en plus, construisant son propre milieu, entendu ici comme métaphore de la civilisation et adverse aux mouvements de la nature: « Le milieu commence là où la nature commence à mourir en l'homme » (Foucault, 1972, p. 392). En d'autres termes « la folie a été

rendue possible par tout ce que le milieu a pu réprimer chez l'homme d'existence animale » (Foucault, 1972, p. 394).

En ce sens, Saramago considère que la seule rédemption possible pour l'homme est le retour aux cultes primitifs et à une communion avec la nature, représentée symboliquement par la fusion entre un couple tribal et un arbre, qui s'unissent de manière symbolique par « la sève et le sang » (Foucault, 1972, p. 48) :

En 2093 on racontera encore que cent ans plus tôt un arbre a été vu quittant la forêt en marchant sur ses racines et en faisant de ses branches des lacets et des lances et de ses feuilles aiguës des fléchettes

On dira aussi que là où allait la tribu l'arbre la suivait en marchant sur ses racines. (Foucault, 1972, p. 48-49)<sup>14</sup>

On comprend, donc, la vision idéalisée de la tribu, où l'homme et la nature s'unissent à la recherche de nouvelles mythologies et de rituels de fertilité pour reconquérir l'humanité perdue, en marchant vers une nouvelle utopie ou éco-utopie.

Il serait, donc, légitime de penser que les prévisions de Saramago pour l'année 1993 constituent une prémonition certaine des rapports entre humanité et animalité dans le contexte de l'hypermodernité, où ils se trouvent de plus en plus manœuvrés par le triangle homme/animal / machine, qui mène souvent à la déshumanisation et à la folie. En effet, Saramago nous expose la condition inhumaine de l'homme contemporain, manipulé par une sorte de rationalité instrumentale et mécaniste qui l'a dépouillé de son humanité, le transformant en un être social mécanisé.

### 3 La crise de l'humain

Bien plus récemment, le philosophe et éthologue français Dominique Lestel affirme que, face au progrès et aux découvertes scientifiques et philosophiques des dernières années, le statut de l'homme

---

<sup>14</sup> « No ano de 2093 ainda se contará que cem anos antes foi vista uma árvore sair da floresta andando sobre as raízes e fazer dos seus ramos laços e lanças e dardos das folhas agudas / E também se dirá que depois para onde fosse a tribo ia a árvore caminhando sobre as raízes ».

doit être revu et son humanité repensée à partir d'une nouvelle perception du monde et d'une redéfinition de la frontière qui le sépare de l'Inhumain. Dans ce contexte, l'homme n'aura jamais connu une période aussi intense d'interrogations et de perplexités quant à son statut de vivant humain, se heurtant « à la plus grande crise d'identité de son histoire » (Lestel, 2001, p. 329). Pour Dominique Lestel, ce qui distingue l'humain des autres animaux, c'est sa capacité rationnelle de transformation de l'être vivant en général, dont il s'approprie pour forger sa propre identité ontologique. En ce sens, « il [l'humain] n'est pas pour autant l'aboutissement ultime de l'Évolution comme il se complaît parfois à le croire, mais celui qui en retourne les mécanismes » (Lestel, 2004, p. 98). De cette façon, Lestel définit l'humain comme « un vampire existentiel qui se nourrit de la vie des vivants qui l'entourent » (Lestel, 2004, p. 98-99).

On peut donc considérer que cette phase de vampirisme existentiel, alimentée par les biotechnologies, la robotique et certaines technologies cognitives, correspond à une forme postmoderne d'anthropocentrisme, non plus spéciste au sens traditionnel du terme, mais plutôt de nature épistémologique, en vue de la domination de l'homme par la science et la technologie dans un univers de plus en plus matérialisé, dans lequel la thèse cartésienne des animaux-machines est remplacée par celle des machines-animaux. Autrement dit, la culture occidentale moderne semble transformer les déclinaisons d'anthropocentrisme et d'anthropomorphisme, pour lesquelles elle a été gouvernée pendant des milliers d'années par des phénomènes obscurs de « machinocentrisme » ou de « mécanomorphisme », que Dominique Lestel ne cesse de contester (Lestel, 2010, p. 76), mettant en garde contre les dangers du rationalisme agressif et intolérant qu'une vision mécaniste et instrumentale du monde peut provoquer. Dans ce contexte d'irréversible déshumanisation, le philosophe fait appel au besoin urgent d'une réhabilitation de la nature animale, aussi bien humaine que non humaine.

Dans un article très récent intitulé « Posture Zoo-futuriste et réanimalisation de l'humain », Lestel présente le *zoo-futurisme* comme une tendance dominante des sociétés contemporaines qui tendent, de plus en plus, à « vouloir s'animaliser ou à rêver de le faire » (Lestel, 2020, p. 151). À propos de ce phénomène de *réanimalisation de l'humain*, le philosophe souligne « qu'il ne s'agit pas d'un retour en arrière, mais d'une façon inédite d'envisager l'avenir » (Lestel, 2020, p.

62). En d'autres mots, il s'agit de vivre l'animalité, non plus en termes de cohabitation, mais « en s'immisçant dans le métabolisme même de l'animal, en l'explorant de l'intérieur, et en s'y installant pour vivre autrement son statut d'humain » (Lestel, 2020, p. 159). Autrement dit, « il ne s'agit plus de vivre *avec* l'animal mais de vivre *dans* l'animal et laisser l'animal vivre *en soi* » (Lestel, 2020, p. 159). Lestel distingue ainsi six stades par lesquels peut s'effectuer l'animalisation de l'humain et cette progression peut aller de la simple projection fictionnelle à l'imitation de l'animal ou encore aux transformations transpécifiques et métaboliques<sup>15</sup>. En réalité, cette posture zoo-futuriste « va au-delà de l'instrumentalisation de l'animal-machine, du statut de l'animal-personne et du souci de l'animal-peluche et s'engage dans l'hospitalité physiologique, dans l'imitation comportementale et plus généralement dans la contamination existentielle » (Lestel, 2020, p. 159). Dominique Lestel explique encore que :

Le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles ont pensé l'humain comme un animal qui est sorti de l'animalité à travers l'Évolution. Le XXI<sup>e</sup> siècle commence au contraire à le penser comme un animal qui peut être plus animal que n'importe quel autre animal en court-circuitant l'Évolution, en jouant avec elle et en la rêvant plutôt qu'en la subissant passivement. (Lestel, 2020, p. 160)

Ainsi, ce retour en arrière, absolument nécessaire pour retrouver une définition de l'humain, n'est en fait qu'un pas en avant dans un contexte d'indiscernement ontologique, où les manipulations de l'être vivant par la biotechnologie et les avancées scientifiques sont venues brouiller les frontières entre l'artificiel et le naturel, l'humain et l'inhumain.

\*\*\*

Cette crise de l'humain a été précocement prévue par Michel Foucault qui, dans les dernières lignes de *Les mots et les choses* (1946), annonçait déjà la *fin* ou la *mort* de l'homme : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine » (Foucault, 1966, p. 398). C'est justement

---

<sup>15</sup> Voici les 6 stades définis par Dominique Lestel : 1. *fiction de l'animalité* ; 2. *imitation de l'animal* ; 3. *mobilisation des substituts technologiques pour s'animaliser* ; 4. *se métaboliser l'animal potentiel* ; 5. *s'engendrer soi-même l'animal* ; 6. *sortir de l'animalité par le bas : la tentation phyto-futuriste* (Lestel, 2020, 153-157).

cette vision (post)apocalyptique qui guide les prédictions de Saramago pour *L'année 1993*, dont les fragments constituent des portraits lucides et impitoyables de la dégradation que l'homme peut atteindre lorsqu'il renonce ou est contraint de renoncer au contact avec la nature et ses origines animales. Nous pouvons, donc, conclure que tous les rapports de biopouvoirs ou pouvoirs sur la vie (individuelle et collective) pensés par Foucault et fictionnalisés par Saramago, dans les années 70 du siècle passé, sont d'une actualité effrayante et reflètent les mêmes inquiétudes quant au futur de l'humanité et aux relations entre l'humain et l'inhumain, dans un monde de plus en plus dominé par la technologie.

## Références

CHEBILI, S. *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault*. Paris : L'Harmattan, 1999.

COETZEE, J. M. *The lives of animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

COSTA, H. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

CYRULNIK, B. Les animaux humanisés. In: CYRULNIK, B. (org.). *Si les lions pouvaient parler*. Essais sur la condition animale. Paris : Éditions Gallimard, 1998. p. 13-55.

FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Éditions Gallimard, 1972.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976. v. I.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris : NRF, Gallimard, 1966.

HORKHEIMER, M. ; ADORNO, T. W. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

LESTEL, D. « Posture Zoo-futuriste » et réanimalisation de l'humain. *Anthropologica*, Toronto, v. 62, n. 1, p. 151-162, 2020. Disponible sur : <https://muse.jhu.edu/article/759241>. Accès en : 25 oct. 2023.

LESTEL, D. *L'animal est l'avenir de l'homme*. Paris : Fayard, 2010.

LESTEL, D. *L'animal singulier*. Paris : Seuil, 2004.

LESTEL, D. *Les origines animales de la culture*. Paris : Flammarion, 2001.

SARAMAGO, J. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO. J. *O ano de 1993*. Porto: Porto Editora, 2018.

Data de submissão: 06/02/2023.

Data de aprovação: 26/09/2023.



## **Autoria feminina: vozes dissonantes no território selvagem**

### *Autoría femenina: voces disonantes en el territorio salvaje*

Dileane Fagundes de Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul/ Brasil  
dileanef@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7391-2153>

Anselmo Peres Alós

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul/ Brasil  
anselmoperesalos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2062-2096>

**Resumo:** a reflexão a respeito da autoria feminina remete ao processo histórico que produz a escrita de autoria feminina, como um fenômeno cultural, bem como às relações de poder no confronto de interesses que ocorreram na sociedade e que influenciaram seus significados. É preciso refletir sobre o passado para que se possa compreender o presente. Por muito tempo, as mulheres foram representadas pelo discurso masculino na literatura, na filosofia, na biologia, na história e demais áreas do saber, e essas representações ganharam *status* de verdade a respeito do gênero. Mas algumas dessas mulheres, fugindo do enclausuramento doméstico que lhes era imposto, buscaram inserir-se no âmbito social, que era, por excelência, o espaço reservado ao homem. O presente ensaio tem como objetivo refletir sobre a emergência da autoria feminina na literatura brasileira e, para tanto, coloca a crítica literária feminista (produzida tanto no Brasil quanto no exterior) com um rol de obras literárias consideradas pioneiras, de autoria de mulheres e publicadas ao longo do século XIX.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; autoria feminina; crítica literária feminista.

**Resumen:** la reflexión sobre la autoría femenina se refiere al proceso histórico que produce la escritura de autoría femenina, como fenómeno cultural, así como las relaciones de poder en la confrontación de intereses que se dieron en la sociedad y que

influirán en sus significados. Es necesario reflexionar sobre el pasado para comprender el presente. Durante mucho tiempo, las mujeres fueron representadas por los discursos masculinos en la literatura, la filosofía, la biología, la historia y otras áreas del saber, y estas representaciones ganaron *status* de verdad sobre el género. Pero algunas mujeres, huyendo del encierro doméstico que se les imponía, buscaban insertarse en el ámbito social, que era, por excelencia, el espacio reservado a los hombres. Este ensayo tiene como objetivo reflexionar sobre el surgimiento de la autoría femenina en la literatura brasileña y, para tanto, coloca la crítica literaria feminista (producida tanto en Brasil como en el exterior) con una lista de obras literarias consideradas pioneras, de autoría femenina y publicadas a lo largo del siglo XIX.

**Palabras claves:** literatura brasileña; autoría femenina; crítica literaria feminista.

Considerando-se a história da mulher na sociedade brasileira, é coerente pensar que, em seus textos, a abordagem dos temas da história ou da política adquirem uma perspectiva particular, diferente da adotada pelos escritores. O convívio social desigual e as experiências individuais fornecem às mulheres a voz adequada para falarem por si mesmas. Por conseguinte, a escrita de autoria feminina confirma a relação entre literatura e contexto sociopolítico. Para Márcia Hoppe Navarro, elas não esquecem suas experiências particulares ou coletivas:

[...] como membros do “segundo sexo”, que mostradas através de histórias que envolvem questões familiares, o impacto que o contexto político/histórico exerce nos redutos familiares, ou através de visões pessoais sobre a crescente conscientização de personagens femininos sobre várias formas de opressão em uma sociedade definida por valores masculinos. É através dessa lente que os conflitos sociopolíticos e históricos geralmente vêm à luz. (Navarro, 1995, p. 16)

Rita Terezinha Schmidt (2017) esclarece que a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto brasileiro, uma realidade que persistiu até mais ou menos a década de 1970. Antes disso, apenas três escritoras eram reconhecidas por parte da crítica: Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. Um dos motivos dessa escassa presença diz respeito à própria concepção de criatividade avalizada pela ideologia patriarcal e disseminada sob a forma de premissa

básica: a de que os homens criam e as mulheres procriam. A tradição estética, inspirada na cultura letrada europeia, definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino.

Para Schmidt (2017), falar de literatura e da presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é, pois, um ato político, uma vez que remete às relações de poder inscritas nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se construiu sob a égide do ponto de vista masculino. O masculino é a norma, o transcendente, o universal, e o feminino é o imanente, o particular, ou então o *inessencial*, como explicou Beauvoir (2009) em *O segundo sexo*. A experiência feminina foi excluída do discurso do conhecimento. Contrariando essas limitações e as imagens e papéis impostos a elas, muitas escritoras lutaram contra a insegurança quanto ao seu papel de autoras, isto é, quanto à sua autoridade discursiva para afirmar e representar determinadas realidades, apagadas ou falseadas na imagem que a cultura lhe apresentava. Contudo,

[...] transgredindo os padrões culturais, tais escritoras nos legaram uma tradição de cultura feminina que, muito embora desenvolvida dentro da cultura dominante, força a abertura de um espaço dialógico de tensões e contrastes que desequilibra as representações simbólicas congeladas pelo ponto de vista masculino. O feminino como passividade e conformidade dramatizado na “estética da renúncia”, na “temática da invisibilidade e do silêncio” ou na “poética do abandono” se desdobra na prática representacional de resistência do sujeito consciente que estilhaça o discurso das exclusões, para lançar a pergunta impensada: o que acontece quando o objeto começa a falar? (Schmidt, 2017, p. 187)

Quando as mulheres começam a falar, rompem com a cultura dominante, desarticulando o sistema binário de gênero e das relações de poder nele cristalizadas, (re)constróem a noção de cultura em termos de inserção da multiplicidade, heterogeneidade e legitimidade de outros sujeitos sociais e discursivos. Como bem argumenta Teixeira (2008), as mulheres buscam estabelecer representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. Elas pretendem, também, visibilizar a luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, pela (re)construção da identidade feminina na sociedade.

Nessa perspectiva, Constância Lima Duarte (2003) faz, em seu estudo, um apanhado geral dos nomes de relevância que demonstram ter

um objetivo em comum: a produção de textos tendo como tema central a mulher e, principalmente, um compromisso com o incentivo à educação das mulheres como estratégia de emancipação. O primeiro nome que se revela nesse momento inicial é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810–1885), nascida no Rio Grande do Norte, mas que também residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro antes de se mudar para a Europa, uma das pioneiras no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho. Também em outros livros, Nísia Floresta destaca o tema da educação, como em *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Neste último, a autora revela o quanto conhecia da história da mulher em diversos países, avalia as escolas femininas de seu tempo e ainda expõe um projeto educacional para tirar as mulheres da ignorância e da ociosidade. Em seus textos, percebe-se uma crítica aos benefícios masculinos advindos da opressão feminina, e também a sua posição de que somente o acesso à educação permitiria às mulheres tomarem consciência de sua condição inferiorizada.

Duarte (2003) também menciona a escritora Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, editora do jornal *O belo sexo*, publicado no Rio de Janeiro, em 1862. No primeiro número, ela declara estar consciente do pioneirismo de sua iniciativa e sua crença inabalável na capacidade intelectual da mulher. Suas colaboradoras, diferente do anonimato das publicações feitas por outros periódicos, eram incentivadas a assinar seus trabalhos e participar efetivamente do jornal, discutindo entre si os temas a serem publicados. Como eram mulheres da classe alta, faziam questão de divulgar que o lucro da venda do jornal era entregue à Imperial Sociedade Amante da Instrução, uma instituição de caridade para órfãos. Outras escritoras que foram esquecidas pelo sistema literário brasileiro figuram nos três volumes da coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX*, (1999 [2000], 2004 e 2009), organizados por Zahidé Lupinacci Muzart. Esse minucioso resgate, uma tendência da crítica literária feminista, busca trazer à luz uma tradição literária escrita por mulheres, contribuindo assim, para a (re)escritura da história cultural brasileira.

Ana Luísa de Azevedo Castro, pouco conhecida, atuou como professora, foi membro da Sociedade Ensaios Literários, que em 16 de abril de 1866 lhe conferiu o diploma de sócia honorária (raras

mulheres frequentavam essa sociedade, e mais raro as que puderam escrever artigos e ensaios nas páginas de sua revista). A autora escreveu o romance *D. Narcisa de Vilar*, que foi publicado por Francisco de Paula Brito, no Rio de Janeiro, em 1859, sob o pseudônimo de Índigena do Ipiranga. Como afirma Zahidé Lupinacci Muzart, nesse romance é bem demarcada a voz feminina da narradora. Dentre os temas que permeiam a narrativa estão a falta de liberdade da mulher, o casamento por interesses econômicos, a opressão feminina pela família e pela sociedade e a escravidão do índio pelos colonizadores. No artigo “O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX” (2004), Anselmo Peres Alós faz uma interessante abordagem sobre a produção das escritoras brasileiras do século XIX na tentativa de averiguar até que ponto o romance indianista *D. Narcisa de Villar* mantinha e até que ponto rompia com o discurso indianista canônico, bem como se ele colaborou com o projeto indianista da construção de uma identidade nacional brasileira, e de que forma a autora observa e representam o índio e a mulher, enquanto sujeitos sociais deslegitimados, marginalizados e silenciados. Anselmo Peres Alós percebe que Ana Luísa de Azevedo Castro rompe com a suposta neutralidade do narrador romanesco, e desloca o *locus* de enunciação da voz narrativa, ao recuperar a perspectiva dos índios e mulheres dentro da narrativa indianista. Castro denuncia a violência do processo colonial, pois a voz narrativa está inscrita no gênero pelo pertencimento e pela afiliação solidária ao índio. Ao apresentar uma nova perspectiva sobre o embate entre o colonizador português e os americanos autóctones, “a escritora derruba a possibilidade de construção de um brasileiro legítimo através da miscigenação entre o idealizado *bon sauvage* brasileiro e a brancura aristocrática dos brancos europeus” (Alós, 2004, p. 56).

Outro nome que devido ao trabalho insistente da crítica literária feminista tem ganhado maior visibilidade é o de Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira escritora maranhense. Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários; no jornal *O Jardim dos Maranhenses* publica o seu primeiro romance indianista, *Gupeva*, em 1861. Sobre o romance, Alós (2004) comenta que *Gupeva* se destaca pelo diálogo estabelecido com a tradição indianista brasileira. Este romance apresenta um enredo complexo e imbricado, com várias referências a representações de indígenas na tradição literária brasileira: o próprio nome *Gupeva* tem como origem o poema “Caramuru”, de

Santa Rita Durão. Em 1887, Maria Firmina dos Reis publicou o conto *A escrava*, e além da prosa escreveu *Cantos à beira-mar* (1871) (poemas), e composições musicais.

O romance *Úrsula* teve sua primeira publicação em 1859, voltando a ser estudado na década de 1970 a partir da publicação de sua edição *ac-similar* por Horácio de Almeida. *Úrsula* é considerado o primeiro romance de autoria afrodescendente da literatura brasileira, e se apresenta como pioneiro no tratamento da escravidão, visto que este é narrado a partir da perspectiva dos escravos. No artigo “Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras”, Anselmo Peres Alós (2011) afirma que neste romance abolicionista a autora faz da escrita literária uma possibilidade de dar voz aos antepassados; a narradora abre espaço para que uma personagem secundária (ainda que fundamental para o desenrolar do enredo) retrate a questão da escravidão.

No livro *Escritoras brasileiras do século XIX*, Constância Lima Duarte apresenta Emília Freitas. A autora em questão colaborou em diversos jornais literários, e muitos dos poemas publicados foram compilados no volume intitulado *Canções do lar*, em 1891, que trazia uma curiosa introdução dirigida “Aos censores”. Em alguns dicionários bibliográficos, há menção ao livro *O renegado* (1890), mas que parece ter se perdido. Em 1899, a escritora publicou seu livro principal, *A rainha do Ignoto*, ao qual deu o subtítulo de “romance psicológico”. Anselmo Peres Alós, no artigo “O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas” (2005), analisa *A rainha do Ignoto* como um romance gótico. Para ele, Freitas apresenta uma resposta ao romance realista setecentista, e também uma resposta ao racionalismo iluminista. Ao utilizar elementos góticos em seu romance, Freitas o faz colocando-os em funcionamento dentro de um projeto narrativo no qual a questão política da luta contra a opressão e a injustiça se constitui como questão-chave da visão utópica projetada pela narrativa. Vê-se no romance em questão uma sociedade reformulada a partir de uma práxis pautada no poder de ação de uma militância organizada por mulheres emancipadas.

Júlia Lopes de Almeida, pelo olhar de críticos mais recentes, foi uma das poucas do seu tempo que recebeu o reconhecimento público e desempenhou um papel progressista importante, especialmente no que diz respeito à educação feminina e às transformações do papel da mulher burguesa na mentalidade social da Primeira República. A obra de Júlia

Lopes de Almeida abrange vários gêneros literários; pode-se perceber as mudanças históricas, econômicas e sociais ocorridas na sociedade brasileira durante o período de transição que marca os últimos anos do Império, o final do século XIX, e as primeiras décadas do século XX até a instauração do regime Vargas. Os primeiros livros de Júlia Lopes de Almeida foram *Contos infantis* (1886), escrito junto com sua irmã, a poeta Adelina Lopes Vieira, e *Traços e iluminuras* (1887), ambos publicados em Portugal. Em 1892, lançou em livro o romance *A família Medeiros*, e já em 1895 sai em folhetim *A viúva Simões*. Em seguida, *Memórias de Marta* (1899), *A falência* (1901), *Ânsia eterna* (1903), o *Livro das donas e donzelas* (1906), *Histórias da nossa terra* (1907) e a peça teatral intitulada *A herança* (1909). Finalmente, o romance *Pássaro tonto* (1934), que marca o final da carreira literária da “primeira-dama” das letras brasileiras. Em 2008, Anselmo Peres Alós publicou a resenha “Um passo além: o resgate de escritoras brasileiras do século XIX”, sobre o livro reeditado *Memórias de Marta*. Alós (2008), baseando-se no estudo de Rosane Saint-Denis Salomoni (investigadora que vem trabalhando há mais de uma década com a obra romanesca de Júlia Lopes de Almeida), afirma que *Memórias de Marta* apresenta traços significativos do período real-naturalista; em especial, a predominância do determinismo do meio, de modo que essa narrativa pode ser aproximada tanto do seu contemporâneo *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888, no que se refere às vivências escolares, quanto do clássico *O cortiço* de Aluísio Azevedo, em relação ao espaço e aos núcleos étnicos retratados. Ambientado em um cortiço do Rio de Janeiro, é plausível a hipótese de que *Memórias de Marta* tenha sido o antecessor de *O cortiço*, publicado em 1890 e considerado o primeiro romance brasileiro a estruturar um cortiço como espaço narrativo.

Ana César foi sócia da Academia de Letras Amazonense, e fundadora e presidente do Grêmio Familiar Amazonense, considerado a primeira associação de caráter feminista fundada no Brasil. Em Recife, fundou e presidiu a Legião da Mulher Brasileira (organização de caráter filantrópico, cuja principal atividade estava ligada à educação feminina). Teve uma extensa produção publicada na imprensa da época. Escreveu os livros<sup>1</sup> de poemas *Folhas soltas*, *Cromos* e *Rosas desfolhadas*. Para Rita

---

<sup>1</sup> Não foi possível acessar os dados catalográficos dos livros de Ana César. Os livros estão perdidos, desaparecidos, e só se tem notícias deles pela menção na contracapa de *Fragmentos*.

Terezinha Schmidt (2017), Ana César, com sua postura e seu discurso contundente, estimula a quebra dos muros da “domesticidade feminina” por meio do exercício intelectual.

Por último, trazemos o nome da escritora, jornalista e líder feminista Andradina América Andrade de Oliveira, que teve uma atuação marcante no cenário cultural com uma vasta publicação em vida e vários inéditos que deixou. Rita Terezinha Schmidt (2017) afirma que a obra da escritora interpela os valores patriarcais vigentes em sua época. A luta pelo que considerava um direito da mulher à felicidade levou Andradina de Oliveira a proferir conferências sobre a emancipação feminina em várias partes do Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai. Concebeu um livro de resgate da produção de mulheres intitulado *A mulher rio-grandense: escritoras mortas* (1907), o romance *O perdão* (1910), *O abismo* (1912), *Contos de Natal* (1908) e *Cruz de pérolas* (1908). A respeito do romance *O perdão*, em 2016, Thiago Moreira Aguiar apresenta a dissertação *Andradina de Oliveira: uma tentativa de contextualização* histórica (2016). Nesse estudo, o pesquisador analisa o romance, buscando um diálogo nas diferenças e semelhanças das visões entre autoria feminina e a masculina na representação de questões históricas dentro do discurso literário. Aguiar (2016) salienta que, ao resgatar a narrativa de *O perdão*, a história da literatura torna-se mais múltipla e recupera parte de um passado de lutas históricas das mulheres que utilizavam da ficção para reivindicar maiores condições de igualdade e oportunidade.

Com relação à produção literária, Nelly Novaes Coelho faz, em *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), um minucioso registro da produção literária feminina brasileira, e em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), apresenta algumas considerações acerca do que venha a ser a literatura feminina, ou seja, a produção literária de autoria feminina. Nesse sentido, afirma:

Não é, pois, possível pensar na criação artística ou literária em sua verdade maior sem pensarmos na cultura em que está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. Dessa diferença derivam, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro. (Coelho, 1993, p. 15)

É importante assinalar que a reflexão crítica e o posicionamento de sujeitos femininos no campo da produção literária se constroem, fundamentalmente, pelo registro da experiência<sup>2</sup> histórica feminina, em diferentes contextos (familiar, local, nacional e transnacional). A experiência, nos termos de Joan Scott (1998), é uma maneira de se falar sobre o acontecido, de estabelecer diferenças e similitudes, de postular conhecimentos que são inatingíveis. Dito de outra forma por Teresa de Lauretis (1992, p. 253, tradução nossa), “o processo é contínuo, e seu final inalcançável, ou diariamente novo”<sup>3</sup>. Lauretis ainda acrescenta que:

Para cada pessoa, portanto, a subjetividade é uma construção sem fim; não se trata de um ponto de partida ou de chegada fixo ou estável, a partir do qual alguém interaciona com o mundo. Pelo contrário, é ao efeito desta interação ao que chamo de experiência; e assim se produz, não mediante ideias ou valores extremados, causas materiais, senão com o compromisso pessoal e subjetivo nas atividades, discursos e instituições que atribuem importância (valor, significado e afeto) aos acontecimentos do mundo. (Lauretis, 1992, p. 253, tradução nossa)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> “‘Experiência’ é uma palavra que aparece uma e outra vez no discurso feminista, como em muitos outros que vão desde a filosofia até a fala cotidiana. Aqui somente me interessa o primeiro desses usos. Ainda que carente de mais esclarecimentos e elaboração, o conceito de experiência me parece de importância crucial para a teoria feminista na medida em que recai diretamente sobre os grandes temas que surgiram nas raízes do movimento feminista: a subjetividade, a sexualidade, o corpo, e a atividade política feminista” (Lauretis, 1992, p. 252, tradução nossa) – no original: “‘Experiencia’ es una palabra que aparece una y otra vez en el discurso feminista, como en muchos otros que van desde la filosofía al habla conversacional cotidiana. Aquí solo me interesa el primero. Aunque muy necesitado de aclaración y de elaboración, el concepto de experiencia me parece de una importancia crucial para la teoría feminista en la medida en que recae directamente sobre los grandes temas que han surgido a raíz del movimiento femenino: la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo, y la actividad política feminista”.

<sup>3</sup> “el proceso es contínuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo”.

<sup>4</sup> “Para cada persona, por tanto, la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde uno interactúa con el mundo. Por el contrario, es al efecto de esa interacción a lo que yo llamo experiencia; y así se produce, no mediante ideas o valores extremos, causas materiales, sino con el compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado, y afecto) a los acontecimientos del mundo”.

Isso implica dar ênfase aos processos de produção de identidade por meio da natureza discursiva da experiência e da política de sua construção. O pressuposto que sustenta tal argumento é que o vivido é produto da relação entre facticidade e contexto social, e seus efeitos articulam-se em posições de enunciação diferenciadas, que permitem aos sujeitos gerar sentidos como resposta política, não ontológica, à dominação. Para Scott (1998, p. 324), “o que conta como experiência não é auto evidente nem direto; e é sempre contestado e, portanto, sempre político”. O conceito de *experiência*, reconfigurado e deslocado do empírico, mas não da materialidade do vivido e do sentido, é indispensável e operacional, pois funda, recorta e singulariza a *posicionalidade* do sujeito feminino no campo da produção de representações simbólicas e valores sociais.

Para Coelho (2002), a literatura resulta do dom da criação, juntamente com as circunstâncias vividas pelo seu criador, e por isso, as pessoas empenham-se em redescobrir a memória do ontem para uma maior compreensão do hoje. Assim,

[...] a literatura como feixe de relações, no sentido de que ela não nasce da pura fantasia de suas autoras ou autores, mas germina de uma complexa interação entre espírito criador do artista, o tempo em que ele vive e o húmus cultural herdado (húmus que foi engendrado, ao longo do tempo, pelas múltiplas heranças ou tradições acumuladas no espírito ou memória de um povo). (Coelho, 2002, p. 17)

Para algumas feministas, esse espaço deve ser o lugar de uma crítica, de uma teoria e de uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer da zona selvagem a base teórica da diferença das mulheres. Outras feministas acreditam ser possível uma mulher escrever fora dos limites patriarcais. Algumas formas de feminismo radical americano afirmam que as mulheres estão mais próximas da natureza, do meio ambiente, de um princípio matriarcal ao mesmo tempo biológico e ecológico. Estas desejam criar um espaço independente das instituições masculinas. Tal fantasia representa um fenômeno que a crítica feminista deve reconhecer na história da escrita das mulheres.

Como é impossível escrever totalmente fora da estrutura dominante, o conceito de território selvagem pode ser entendido como um jogo de abstração; a escrita é um discurso de duas vozes que

personifica as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. Tal fenômeno é chamado por Gilbert e Gubar de “*palimpsesto*”. Em virtude disso, Showalter afirma que:

Já que a maioria das críticas feministas são escritoras, dividimos esta herança precária; cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção à auto compreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica. (Showalter, 1994, p. 50)

Isso implica dizer que a escrita das mulheres não está, então, dentro e fora da tradição masculina; ela está dentro de duas tradições simultaneamente subjacentes ao fluxo principal. Uma escrita feminista deve equilibrar-se na fronteira (o território feminino) para vê-la em sua relação histórica e cultural variável com os textos não identificados como literatura, mas como escrita dos homens. É importante destacar que a especificidade da escrita das mulheres não é nem deve ser um subproduto do sexismo. Nesse sentido, Teresa de Lauretis (1994) argumenta que é necessário criar novos espaços de discurso, reescrever as narrativas culturais, definir os termos de outra perspectiva e expor uma visão de “outro lugar”. Este não é um distante mítico passado nem uma história de um futuro utópico, mas o lugar do discurso, os pontos cegos ou o *space-off* de suas representações, ou seja, os espaços nas margens dos discursos hegemônicos.

A estudiosa feminista ainda assevera que os termos necessários para uma construção diferente do gênero são propostos de fora do contrato social heterossexual e inscritos nas micropolíticas, forjados nas resistências diárias, nos agenciamentos e fontes de poder, na autorrepresentação e nas produções culturais das mulheres feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia. Ao referir-se ao movimento que o sujeito do feminismo realiza entre o espaço discursivo hegemônico e o outro lugar, ou seja, o *space-off*, a autora o coloca nos seguintes termos:

Mas o movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das

posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia. (Lauretis, 1994, p. 238)

Teresa de Lauretis (1994) afirma que no “vaivém” encontra-se o sujeito do feminismo e as novas narrativas do “outro lugar” que se cruzam com as narrativas de espaços hegemônicos. Para a autora, habitar dois espaços implica uma tensão contraditória, mas é a condição do feminismo aqui e agora que se *afirma em duas direções*: a contradição da negatividade crítica de sua teoria e a positividade afirmativa de sua política, ou seja, essa é tanto a condição histórica da existência do feminismo quanto a sua condição teórica de novas narrativas. Esse “vaivém” pode ser visto como a dinâmica de um jogo de poder que se concretiza nas microrrelações. Este jogo é sempre um entrelaçamento flexível de tensões e disputas em função do reconhecimento ou da manutenção dos privilégios. As disputas dão-se entre quem já tem seu discurso instituído como normativo, no caso o sujeito masculino, e quem busca espaços no interior ou nas margens das estruturas vigentes. Como parte desse jogo de micropoderes, nas diferentes instâncias sociais, nos meios acadêmicos e na literatura, as mulheres construíram espaços alternativos e estratégias para desestabilizar os discursos outorgados como legítimos.

A proposição de uma literatura de autoria feminina contraria uma linha crítica que rejeita a divisão entre produção masculina e feminina, sob a afirmação de que escrita não tem sexo. Todavia, é inegável identificar que, através dos séculos, o panorama literário tradicional remete a uma relação de desigualdade entre homens e mulheres. Não se trata de justificar ou afirmar que uma é mais importante ou melhor que a outra, mas de entender e perceber a existência de mecanismos ideológicos de poder que permeiam tais relações com a intenção de estruturar, validar e perpetuar conceitos pré-estabelecidos pelo cânone. Sabe-se que o conhecimento é condicionado historicamente e construído socialmente,

isto é, *os interesses dos que produzem conhecimento determinam a forma do conhecimento produzido*. Cabe perguntar, pois: a quem interessa desqualificar os textos de autoria feminina?

É sintomático que muitas escritoras tenham negado a existência de uma escrita de autoria feminina, pois desejavam enquadrar-se na linha de continuidade instaurada pelas obras modelares, de autoria masculina. Para Teixeira (2008), a negação advém da assimilação do preconceito que se instaurou ao longo da história, como uma marca de inferioridade. Esse posicionamento decorre de um momento em que as diferenças precisavam ser negadas para que se conseguisse igualdade entre homens e mulheres, quando o feminismo conclamava o modelo andrógino que os via absolutamente iguais. Schmidt (2017) explica que a pergunta, tão recorrente na crítica literária (“existe uma escrita feminina?”) traz marcas de um desejo de valorizar uma linguagem que se oporia à política falocêntrica de representação, com sua implacável racionalidade e sua organização hierárquica em torno do significante privilegiado. Em outras circunstâncias, o questionamento já contém certa predisposição antecipando uma afirmativa, pois ela já parte de uma posição formada *a priori* para argumentar contra o que seria entendido como puro biologismo, ou seja, a imposição de uma categorização sexual à escrita. A questão é polêmica e ainda suscita alguns debates. A escrita feminina, tal como é concebida atualmente, difere do sentido atribuído a ela no século XIX, quando esta era vista como a expressão de “uma sensibilidade contemplativa e exacerbada”, “sentimentalismo fantasioso”, “lampejos de histeria” (Schmidt, 2017, p. 188).

A ressignificação do termo “feminino” de um contexto crivado de preconceitos e estereótipos passa da voz silenciada, colocada como o outro em termos culturais, históricos e políticos, a uma prática libertadora que torna visível tal situação. Nessa perspectiva, o termo desvincula-se do rótulo reducionista e da valoração hierárquica que postula o que pode ser considerado literatura e o que é desqualificado como subliteratura. Definir uma única diferença na escrita feminina, como Virginia Woolf e Hélène Cixous advertiram, pode ser uma tarefa arriscada e exige muito esforço. Alguns questionamentos são levantados por Showalter e ajudam a problematizar a complexidade desse viés crítico: a diferença é uma questão de estilo? De gênero? De experiência? Ou é produzida pelo processo da leitura, como alguns críticos textuais manteriam? Para pensar esses questionamentos, é necessário mapear a história da escrita das

mulheres. As teorias devem estar fundamentadas na leitura e na pesquisa. Showalter (1994) argumenta que a ginocrítica oferece a oportunidade de desenvolver um estudo sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a cultura literária. As teorias voltadas à escrita da mulher partem de quatro modelos de diferença: *biológico*, *linguístico*, *psicanalítico* e *cultural*. Cada um representa uma escola da crítica feminista ginocêntrica, com estilos e métodos preferidos. Estes se sobrepõem e são mais ou menos sequenciais, ou seja, cada um incorpora o anterior.

A abordagem que Showalter faz das teorias baseadas na biologia, na linguística e na psicanálise coloca em evidência seus pontos fracos. Ela acredita ser mais pertinente um estudo da escrita da mulher baseado em um modelo da cultura. Tal teoria abrange as ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique, porém devem ser interpretadas em relação aos contextos sociais nos quais ocorrem:

[...] as maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligada a[os] seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como produto ou construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (Showalter, 1994, p. 44)

Além de ser mais abrangente, a teoria cultural acentua a existência de significativas diferenças entre as escritoras, levando em consideração a classe, raça, nacionalidade e história como determinantes literários tão significativos quanto o gênero. Para Coelho (1993, p. 12), a atenção que a produção literária das mulheres vem exigindo da crítica não se identifica como uma intenção judicativa: “não se trata de saber se a literatura ‘feminina’ é melhor ou pior que a masculina (pois isto não teria nenhum sentido...), mas sim descobrir *o que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos”. Antropólogos, sociólogos e historiadores têm desenvolvido estudos a respeito da cultura das mulheres com o intuito de livrar-se dos sistemas, hierarquias e valores masculinos e a alcançar a natureza primária e autodefinida da experiência cultural feminina. O principal questionamento é como seria a história pela ótica das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem?

Alguns historiadores escrevem a partir de separações entre papéis, atividades e comportamentos masculinos e femininos, sendo sempre a mulher subordinada aos padrões masculinistas. Embora algumas historiadoras feministas tenham aceitado o modelo de esferas separadas, e entendam o movimento da esfera feminina para a cultura das mulheres como um processo político evolutivo, há aquelas que veem uma transação complexa e permanente ocorrendo entre a cultura das mulheres e a cultura geral, sendo que a cultura das mulheres não pode ser vista como uma subcultura da geral. Nesse sentido, Showalter propõe que:

Um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros. Historiadores e antropólogos enfatizam a imperfeição dos modelos androcêntricos da história e da cultura e a inadequação de tais modelos à análise da experiência feminina. No passado, a experiência feminina que não pudesse ser acomodada pelos modelos androcêntricos era tratada como desvio ou simplesmente ignorada. A observação sob um ponto de vista exterior nunca poderia ser igual à compreensão de dentro. O modelo de Ardener também tem muitas conexões com e implicações para a teoria literária feminista em voga, já que os conceitos de percepção, silêncio e silenciar são tão centrais nas discussões sobre a participação das mulheres na cultura literária. (Showalter, 1994, p. 47)

As reflexões em torno do vasto *corpus* da história literária tornam evidentes os estreitos laços existentes entre estratégias artísticas e comportamento social, entre formas convencionalizadas da percepção imaginativa e atitudes e valores preexistentes “que, enraizados na prática social de uma sociedade patriarcal, objetivam o controle e a acomodação da mulher ao que essa sociedade determina como sendo ‘a verdade’, ‘o seu papel’ e ‘a sua esfera de atuação’” (Showalter, 1994, p. 47). Escrever é uma maneira de romper com o silenciamento da cultura dominante e colocar-se como sujeito da enunciação, por meio da escrita, é de certa forma ascender aos direitos, (re)construir as narrativas culturais que se afastem dos modelos androcêntricos que ditam o que pode ser considerado como experiência feminina. No artigo “A literatura feminina no Brasil: panorama histórico-literário”, presente no livro *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), Coelho afirma que a literatura é

um verdadeiro sismógrafo a registrar na nascente todos os movimentos de convulsão, revolução ou imobilismo que, através dos tempos, têm transformado as relações homem-mundo. Com base nesse pressuposto, é possível depreender que a arte literária mantém uma relação dialética com a realidade não verbal, com a realidade situada fora do universo linguístico. A obra literária

[...] não habita um mundo ideal, mas um mundo real do qual se alimenta e no qual atua, refletindo e interpretando o mesmo e, assim, influenciando ideias, valores e ação. Poder-se-ia afirmar que ela é uma concretização dramática, uma transfiguração de percepção da realidade através de um processo de estilização formal, o qual é ditado pela necessidade de adequar os dados e traços de uma totalidade a sua transposição para o ficcional. (Schmidt, 2017, p. 40)

Para Schmidt, a literatura esculpe suas áreas de atuação, modifica comportamentos, define relações e, com isso, exerce profundas influências sobre a maneira como os indivíduos interpretam e “mitologizam” suas realidades e a maneira como dispõem de suas experiências. A ótica feminina e feminista emerge como um contexto de questionamento e de revitalização que vem assegurar seu significado e sua relevância em um mundo em transformação. Ao falar da relação literatura e cultura Coelho (2002) afirma que o interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligado à transformação cultural-social-ética-existencial em processo e que vem se expressando na poesia, no romance, na ficção, no teatro e no ensaio. No entanto, como essa metamorfose não é um fenômeno em si, mas o resultado de algo que vem de muito longe, a literatura de autoria feminina do passado ganhou também um novo interesse: nela está a memória dos tempos em que os valores, hoje questionados ou deteriorados, foram instaurados como ideais a serem vividos.

Já para Schmidt (2017), ainda que todo texto crie sua própria realidade, o que equivale a alegar que por sua natureza ela não é redutível a relações miméticas com o real, ela não é concebida e produzida tão somente como parte de um processo (auto)gerativo de formas dentro da tradição literária. Tal realidade é concebida e produzida dentro de um contexto cultural e, nessa medida, corresponde a certas necessidades de representação do mundo, que são articuladas e atreladas aos rituais

e símbolos da prática social, ou os conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial.

Teixeira (2008), ao mencionar o que entente por literatura de autoria feminina, assevera que é aquela que envolve o gênero humano, aborda temas universais e que se diferencia por meio de um ponto de vista, de temas abordados, de universos criados e, principalmente, do meio social da qual se origina e das condições antropológicas, socioeconômicas e culturais. A autora sugere que, em vez de se partir do princípio de que as mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário que haja uma identificação das nuances que compõem o discurso tecido pelas mulheres. Por conseguinte, a escrita das mulheres revela que o texto produzido possui elementos de expressão social, o que significa que o modo de produção desse discurso vai influenciar suas ideias e comportamentos, mesmo que o discurso em questão seja o literário. Analisar a construção subjetiva da mulher implica compreendê-la em relação às formações sociais e históricas em que tais construções foram produzidas. Faz sentido pensarmos pensar o discurso literário em sua potencialidade artística, política e produtora de conhecimento. Luiza Lobo (1997) traz uma importante contribuição a essa discussão quando afirma que do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, para que possa se expressar a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença. A temática que daí surge pode ser afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou mesmo doméstica (se for esta sua vivência). Entretanto, o cânone da literatura de autoria feminina terá consideráveis transformações se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, afastando-se sempre de estereótipos do feminino herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher.

Cabe lembrar que é desse lugar produtivo de (des)identificações que as categorias do sujeito e do objeto, do singular e do plural, do privado e do público, do dentro e do fora, do teórico e do político se imbricam, e que as mulheres engendram seu *locus* enunciativo. Pode-se dizer que as representações de feminino em seus sentidos múltiplos, contêm e, para assim dizer, encenam

[...] performativamente a dimensão de sua intervenção na economia do sujeito essencializado, central e unitário do

humanismo, até porque nessa tradição o gênero do sujeito é declinado a partir de um conceito universal de homem, que remete ao modelo de referência branco-heterossexual-civilizado-primeiro-mundo. (Schmidt, 2017, p. 75)

Ao adentrar-se no universo da literatura de autoria feminina, deve-se colocar em evidência alguns atributos que constituem um processo de criação exclusivo. A questão da autoria feminina expressa uma posição diante do mundo e traz consigo um caráter exclusivo: a experiência feminina. Isso autoriza a presença de um eu que escreve, e que é portador de um ponto de vista próprio, a revelar um olhar na perspectiva da mulher. Reitera-se deste sujeito, como afirma Teixeira, uma posição consciente acerca de seu papel social e do seu direito de expressão.

Depreendemos desse breve levantamento que ao ultrapassar a barreira do silêncio a que se viu historicamente condenada, a mulher veio gradativamente inserindo-se em diversos caminhos, entre eles o da produção literária. Agora, não mais como objeto de representação ou do desejo, mas como sujeito agente, articulando-se através de uma voz, de uma linguagem e de uma escrita próprias. Afinal, ao inscreverem-se no discurso, as mulheres passaram a questionar a hierarquização do saber e a historiografia tradicional. Além disso, a presença de outras vozes dentro do discurso dominante colaborou para reforçar a desestabilização do sistema patriarcal. Repensar a dinâmica social da literatura é transformar a nossa percepção, é alargar as bases de nossa compreensão sobre ela como um fenômeno social dentro de um contexto marcado pela hegemonia cultural de atitudes patriarcais. A produção literária feminina também constitui um dos lugares possíveis para acompanhar o processo de sua des-historização e gradual arrancada política em direção à ruptura e correção de valores arbitrários.

## Referências

AGUIAR, T. M. *Andradina de Oliveira: uma tentativa de contextualização histórica*. Orientador: Anselmo Peres Alós. 2016. 111p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

ALÓS, A. P. Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras. *Cerrados*, Brasília, DF, v. 20, n. 31, p. 107-122, 2011.

ALÓS, A. P. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 19, n. 38-39, p. 113-126, 2005.

ALÓS, A. P. O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 37, p. 51-61, 2004.

ALÓS, A. P. Um passo além: o resgate de escritoras brasileiras do século XIX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 691-693, maio/ago. 2008.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, N. N. *Dicionário de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo*. Tradução de Vera Regina Rebelo Terra. Editorial Labor do Brasil, 1976.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAURETIS, T. de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Tradução de Sílvia Iglesias Recuevo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

LOBO, L. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, ano 1, p. 2-30, 1997.

NAVARRO, M.a H. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCOTT, J. A invisibilidade da experiência. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 16, p. 297-395, fev. 1998.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TEIXEIRA, N. C. R. B. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

Data de submissão: 25/02/2023.

Data de aprovação: 03/05/2023.



## ***Le Cygne de Charles Baudelaire: a emergência da alegoria entre-mundos a partir da flânerie***

### ***Le Cygne by Charles Baudelaire: The Emergence of the Between-Worlds Allegory from the flânerie***

Andressa Cristina de Oliveira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo/Brasil

andressa.oliveira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4839-6126>

Thaís de Carvalho Eduardo

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo/Brasil

thais.carvalho@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3994-0353>

**Resumo:** Desde sua origem, o caminhar enquanto prática estética está estritamente ligado à ociosidade, e essa característica permite o privilégio de realizá-lo através do ritmo da errância. Essa prática tem um elo muito forte, sobretudo, com a produção simbólica humana, desde os primórdios. Assim, enquadra-se em uma atitude simbólica e libertadora para o caminhante. Neste trabalho, almejamos analisar como a soma de metáforas, de onde emerge todo o significado da modernidade histórica baudelaيرية, materializada na alegoria do Cisne enquanto poeta e exilado em seu próprio tempo, se apresenta no poema *Le Cygne* (“O Cisne”) publicado na seção *Tableaux Parisiens* da segunda edição de *Fleurs du mal* em 1861 à luz da interpretação de Benjamin (1984, 2009, 2019) e Hanson (2006) sobre alegorias e dos estudos de Hazan (2017) sobre a transformação urbana de Paris no século XIX.

**Palavras-chave:** Caminhada; Baudelaire; *Flânerie*; Errância; Modernidade; Alegoria.

**Abstract:** Since its origin, walking as an aesthetic practice has been strictly linked to idleness, and this characteristic allows the privilege of doing it through the rhythm of wandering. This practice has a very strong link, above all, with human symbolic production since the beginning. Thus, it fits into a symbolic and liberating attitude for the walker. In this work, we aim to analyze how the sum of metaphors, from which the whole meaning of Baudelaire's historical modernity emerges, materialized in the allegory of the Swan as a poet and exiled in his own time, is presented in the poem *Le Cygne* ("The Swan") published in *Tableaux Parisiens* section of the second edition of *Fleurs du mal* in 1861 in the light of Benjamin's (1984, 2009, 2019) and Hanson's (2006) interpretation of allegories and of Hazan's (2017) studies on the urban transformation of Paris in the 19th century.

**Keywords:** Walk; Baudelaire; *Flânerie*; Wanderlust; Modernity; Allegory.

## 1 A trivialidade do caminhar

« Du reste toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant y trouveront également leur place. »<sup>1</sup>  
(ROUSSEAU, 1959, p. 1000).

O caminhar é uma forma ociosa de estar em movimento e, ao mesmo tempo, em solidão – só com seus devaneios, mesmo em meio a uma multidão atarefada ou diante de uma paisagem idílica e natural. E a partir da consciência dessa dimensão de “espaço (e) tempo” que são indissociáveis – espaço-tempo –, é possível transformá-la em matéria de poesia – um caminhar como fenômeno estético. E, é por meio da errância sobre dois pés, que se traduz o desejo essencialmente humano de ser surpreendido e, do mesmo modo, de permanecer no anonimato no baile de máscaras que são as multidões. E de repente ser surpreendido pelas próprias reminiscências suscitadas no calor da hora, pela imaginação, ou pelo embate com a alteridade urbana e, ainda, conservar a solidão de seus pensamentos, em um exercício de contemplação ativa.

---

<sup>1</sup> “[...] idéias estranhas que me passam pela cabeça, ao caminhar, nelas encontrarão igualmente seu lugar.” (ROUSSEAU, 1986, p. 27).

Na obra *Les Rêveries du promeneur solitaire*<sup>2</sup> (1776-1778), do pensador genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), observamos um primeiro movimento na literatura francesa moderna de um caminhante, ainda em uma paisagem descrita como “natural”, que atrela a leveza do devaneio solitário ao caminhar como mote poético consciente e demarcado textualmente. Isso se deve à relação pedestre é apresentada desde o título da obra em “*promeneur*”, um “caminhante” ou “passeador” e na divisão formal da narrativa poética que são dez capítulos intituladas de “*promenades*”, em que um narrador, em primeira pessoa, é levado pelo ritmo errante dos passos percorrendo espaços imaginários em sua interioridade construída por uma linguagem poética e em um tempo mítico – suspenso pela solidão do autoisolamento. Além disso, uma relação com o caminhar menos explícita, no entanto válida, apresenta-se em “*rêveries*”, “devaneios” que consistem em um movimento errante da imaginação e do pensamento que acompanha os passos do caminhante e os surpreende através de uma epifania nostálgica ao brotar lembranças e sentimentos do passado.

Ora, se os poetas da modernidade, desde às vésperas das expressões do Romantismo a partir da obra poética de Rousseau, buscavam incessantemente um ritmo analógico ao que está interdito nas entrelinhas da existência humana, “Deixar em liberdade o pensamento, divagar, é voltar ao ritmo [...]”, conforme afirmou Octávio Paz (2014, p. 74), nesse sentido, é possível pensar, a partir de uma imensa gama de “literaturas de caminhada” escritas nessa época, que esses poetas retornaram ao ritmo *primordial*, por vezes, *caminhando*.

Destarte, esse ritmo primevo da poesia moderna será regido pela itinerância errante dos poetas-caminhantes que se utilizaram de diversas máscaras, espaços físicos e imaginários, como desdobramentos históricos e estéticos da ideia-gênese rousseuniana. A partir dessa constatação, percebemos que esse conceito se reflete no andar do caminhante idílico romântico dos *Lakistes* ingleses, Wordsworth e Coleridge, nas perambulações dos fisiologistas urbanos pré-baudelairianos como Restif de La Bretonne e Etienne de Jouy, na personagem Frédéric Moreau nos romances modernos de Balzac, à figura mítica do *flâneur* de Baudelaire que flanou pelas ruas parisienses durante o II Império, até os deambuladores surrealistas e situacionistas à deriva no século XX.

---

<sup>2</sup> *Os devaneios do caminhante solitário* na tradução de Fulvia Luiza Moretto (1986).

Caminhar é, de fato, um ato provido de banalidade na vida prática, no entanto, Rebecca Solnit (2016, p. 19-20, grifo nosso) aponta a carga simbólica que essa trivialidade representa, pois “o objeto do caminhar é, em certo sentido, a maneira como investimos em **atos universais de significados particulares.**” já que carrega a “característica de simultânea leitura e escrita do espaço [...]” (CARERI, 2013, p. 32). A ideia de percurso “criado” sob dois pés reflete-se, nomeadamente, nas literaturas errantes desde as mais remotas cosmogonias, não obstante ainda em diversos ramos do conhecimento humano como a história e a antropologia, isto é, caminhar é banal, mas essencial no campo de representação simbólica da humanidade.

É nesse sentido que Coverley (2013, p. 13) levanta uma questão relevante ao afirmar que caminhar literário é, dentro da história da literatura, uma outra forma de banalidade, uma vez que sua representação é tão contingente que se confundiria com a maior parte do cânone ocidental se pensarmos, além das cosmogonias, nas grandes epopeias homéricas, nas grandes viagens literárias de *La vie de Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote* à literatura *beat* do século XX – todas prescindem o ato de percorrer espaços e narrativas caminhando, em diferentes tempos e estéticas. Nesse sentido, se faz necessário considerar as obras que o ponderaram de maneira consciente e que poderiam formar uma espécie de “cânone pedestre” – ainda não inventado.

Por isso, ainda em busca desse fio condutor e da tentativa de construir um “imaginário ocidental da caminhada”, é possível notar que ele é recriado partindo da separação primeira da humanidade, a divisão do espaço entre nômades e sedentários. Francesco Careri (2013) revisita o mito de origem judaico-cristã de Caim e Abel, percebendo nas raízes etimológicas dos nomes dos dois irmãos a ideia de um *Homo faber* para Caim e *Homo ludens* para Abel, juntamente à ideia de “jogo” pensada por Huizinga (*apud* CARERI, 2013), que se reflete na divisão do tempo e, por sua vez, do trabalho e da criação lúdica de um espaço simbólico:

[...] [Caim] o *Homo faber*, o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial, ao passo que Abel, realizando, no fim das contas, um trabalho menos fatigoso e mais divertido, poderia ser considerado o *Homo ludens* caro aos situacionistas, o homem que brinca e que **constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida. Com efeito, ao diferente uso do espaço corresponde um diferente**

**uso do tempo, que deriva da primeira divisão do trabalho.**  
(CARERI, 2013, p. 36, grifo nosso)

A ideia de lúdico, enquanto transformação do espaço em torno de si, é trazida à luz para mostrar que desde a origem mítica e mais primitiva da caminhada errante, é possível assegurar a associação entre a criação artística e o ócio, advinda do *homo ludens* representado por Abel e da punição errática de Caim, *homo faber* condenado a errar, que mais tarde serão base da *flânerie* dos poetas modernos.

Nesse sentido, a figura do poeta-*flâneur* na modernidade francesa do século XIX, articula em seus passos errantes exatamente a ideia de (res)significar alegoricamente o sistema de representação estético da modernidade, o espaço em torno de si, que nesse caso é a cidade, “[...] solo autêntico e sagrado da *flânerie*.” (BENJAMIN, 2009, p. 465) e mais precisamente a cidade de Paris. Se a alegoria é presença na ausência, isto é, diz textualmente “a” para dizer “b”, estabelecendo uma relação entre sentido “figurado” e “próprio” (HANSEN, 2006, p. 33), o seu significado está nos fragmentos estilizados pelo tempo e lançados pelo poeta, que no caso de Baudelaire em *Tableaux Parisiens*, se justapõem em dois mundos simbólicos: duas cidades de Paris, na dicotomia da decadência *versus* antiguidade parisiense – a partir de uma consciência ambígua, para enfim, trazer à tona o sentido histórico e estético da modernidade.

Portanto, no presente trabalho, almejamos analisar como a soma de metáforas, de onde emerge todo o significado da modernidade histórica baudelaireana, materializada na alegoria do Cisne enquanto poeta e exilado em seu próprio tempo, se apresenta no poema *Le Cygne* (“O Cisne”) publicado na seção *Tableaux Parisiens* da segunda edição de *Fleurs du mal* em 1861 à luz da interpretação de Benjamin (1984; 2009; 2019) e Hanson (2006) sobre alegorias e dos estudos de Hazan (2017) sobre a transformação urbana de Paris no século XIX.

## **2 O *flâneur* entre e as alegorias de um mundo que não existe mais**

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu.  
(BENJAMIN, 2009, p. 461).

No poema, dividido em duas partes assimétricas (composto por I-7 e II-6 quadras, respectivamente), treze quadras de versos alexandrinos, o

caminhante se movimenta entre duas urbes distintas: a primeira de uma modernidade histórica e decadente que em suas transformações isola e macula a brancura do poeta-cisne e, outra, de uma antiguidade recente e nostálgica, representante de um fragmento de um passado eterno, evocando os exilados que alegoricamente marcam presença na ausência ao longo do poema.

*LXXXIX – Le Cygne* é o primeiro de um conjunto de três poemas<sup>3</sup> de *Tableaux Parisiens* em *Fleurs du mal* (1861) dedicados ao poeta francês Victor Hugo (1802-1885), contemporâneo de Baudelaire, que fora exilado, pela primeira vez, em 1851, por opor-se publicamente ao golpe de estado empreendido por Napoleão III. Essa manobra política autoritária resultou no governo do II Império e nas reformas higienistas e de arquitetura hostil na cidade de Paris empreendidas pelo gestor municipal Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) entre 1853 e 1870.

A simbologia do cisne remete, instantaneamente, nas mais diversas culturas à nobreza e à altivez, mas principalmente, conforme Jean Chevalier (1994, p. 257, grifo nosso), a um símbolo de uma “[...] ave **imaculada**, cuja brancura, cujo **poder**, cuja graça fazem uma viva epifania de luz.” No Mediterrâneo, durante a Antiguidade, a ave imaculada figurativizava “[...] a força do poeta e da poesia [...]” (MAGE, 135 *apud* CHEVALIER, 1994, p. 258), pois conduziam o carro sagrado que carregava o deus Apolo junto de sua lira, divindade grega que concebe a música e a poesia. Ainda como um símbolo da volatilidade para os alquimistas – o “emblema do mercúrio” (CHEVALIER, 1994, p. 259) – o cisne, em Baudelaire, conserva, de certa forma, essa característica instável da volatilidade e resiste às mudanças, tal qual resistiram os exilados que, ao longo do poema são nomeados para compor a alegoria de um mundo representado em ausência.

De fato, quando nos voltamos à ideia de “pureza” e “candura” da cor branca tendemos a colocá-la em oposição às trevas da penugem escura do cisne negro. Entretanto, um “movimento de síntese” entre os dois polos é possível, uma vez que, “[...] a síntese das duas [cores], [...], torna-se andrógino, [...] carregado de mistério sagrado.” (CHEVALIER, 1994, p. 257), e a síntese é a marca da *modernité* baudelaireana. Além disso, o cisne também carrega a simbologia da metamorfose, se relacionado ao mito em que “[...] Zeus se transmuda em cisne para cerca-se de Leda

---

<sup>3</sup> LXXXIX – Le Cygne, XC – Les sept vieillards e XCI – Les petites vieilles.

[...] depois que ela *se metamorfoseou em gansa para escapar-lhe.*” (GRID, 257 *apud* CHEVALIER, 1994, p. 258, grifo do autor). Assim, em paralelo com a poesia de Baudelaire, podemos dizer que dessa analogia “andrógina”, no sentido de polos opostos masculino/feminino convivendo em um mesmo objeto e da metamorfose, emerge a dualidade humana que é aditiva, em que os conceitos de bem e mal coexistem – opondo-se a ideia de pureza e acatando a síntese como um valor e base do pensamento estético do poeta francês.

Nas duas primeiras quadras do poema, é Andrômaca a primeira exilada a ser nomeada. A voz poética diz pensar nesta figura: viúva de Heitor e levada por Pirro, filho de Aquiles, como espólio da Guerra de Tróia, tem sua imagem refletida nas águas do rio troiano Simóeis, onde outrora chorou suas dores de viúva cativa:

*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,<sup>4</sup>  
[...]*  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85, grifo nosso)

A imagem nostálgica desse rio, que representa a terra natal da figura feminina exilada, impulsiona o poeta-caminhante a iniciar uma analogia fantasmagórica com seu tempo histórico, que surge através de um devaneio-pedestre; enquanto este *flâneur* atravessa o novo *Carrousel*<sup>5</sup> construído em 1849 em: “[...] *A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel [...]*”<sup>6</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). O poeta se depara com uma devaneio ou uma epifania dolorosa,

<sup>4</sup> Nas notas de rodapé deste trabalho utilizaremos a tradução de *Fleurs du mal* de Ivan Junqueira (2006): “Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água / Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

<sup>5</sup> Com exceção de *Le Cygne*, em que o poeta nomeia lugares específicos da cidade de Paris, como o Carrossel e o Louvre, os demais poemas urbanos de Baudelaire, incluindo *Spleen de Paris*, referem-se à cidade de maneira mais universal, isto é, não são nomeados (HAZAN, 2017, p. 381).

<sup>6</sup> “Fecundou-me de súbito a fértil memória / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

expressa pela interjeição de lamento “*hélas*”<sup>7</sup> nos seguintes versos: “*Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel) [...]*”<sup>8</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 85).

A cidade de Paris não é mais a mesma de outrora e altera sua configuração num tempo dissonante e célere, em que o sujeito moderno não consegue apreender e acompanhar. Esse fragmento representa pontualmente o que Benjamin (2009, p. 461) quis dizer em suas *Passagens* com a colocação “A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu.”. Desde 1853, empreendia-se em Paris reformas urbanas dispostas pelo então *préfet de la Seine*, o *baron* de Haussmann conhecidas como as “*transformations de Paris sous le Second Empire*” ou “*les travaux haussmanniens*”<sup>9</sup> que tinham como principal intuito erradicar os traços medievais da cidade de ruas tortuosas e como base estética, a capital inglesa (Londres). Esse projeto de modernização urbana de cunho capitalista almejava padronizar fachadas e instalar galerias de saneamento básico. Mas, sobretudo, como nos mostra Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa), havia, por trás das “benfeitorias” e “modernizações”, uma intenção estritamente política de “[...] esconder o trauma da revolução [de 1848], prevenir novas revoltas e promover a consolidação da identidade nacional [...]”, de tal modo, a partir do alargamento das ruas que se transformaram em *boulevards*, tornou-se mais simples impedir a mobilização de barricadas e facilitar a circulação de tanques militares, caso alguma manifestação de oposição ao governo insurgisse. De fato, as transformações se sucederam, a Paris medieval desaparecia, conforme as palavras de Baudelaire em *L’Exposition* de 1885 (*apud* HAZAN, 2017, p. 32), sobre a definição do francês médio sobre o progresso. As mudanças ocorriam em grande magnitude, alterando o mobiliário e a disposição urbana, às menores, como a iluminação a gás, os novos estabelecimentos comerciais como bares e cafés:

Pergunte a qualquer bom francês que leia todos os dias *seu* jornal dentro de seu bar, o que ele entende por progresso, ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos

<sup>7</sup> Lamento infeliz, “infelizmente!” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel); [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

<sup>9</sup> “transformações de Paris no Segundo Império” ou “reformas haussmannianas” (Tradução nossa).

dos romanos, e que essas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antepassados. (BAUDELAIRE, 1885 *apud* HAZAN, 2017, p. 32)

Nesse cenário de transitoriedade, o caminhante-*flâneur* é um “alegorista de seu tempo” (BENJAMIN, 2019), no sentido que compreende a mudança não apenas na paisagem, todavia captando as alterações no plano da cultura e da história de sua contemporaneidade e expressando-as a partir de suas representações alegóricas em suas poesias. O *flâneur* resiste, como um ocioso, à moral e à ética do trabalho, em um posicionamento contra o progresso histórico da modernidade enquanto decadência de todo o espírito humano.

O *flâneur* é um ávido observador e é um personagem ocioso, mas ao mesmo tempo ativo na paisagem da modernização das grandes cidades e não pode existir sem ela, pois é fruto de sua ação histórica. Laurel (2001) apropriando-se do termo bakhtiniano, afirma que os poemas urbanos de Baudelaire são *cronotopos* da modernidade, isto é, uma forma de assimilação literária de tempo e espaço históricos, da dimensão espaço-tempo: Paris, enquanto lugar de coletividade em constante transformação, em meio a reforma urbana durante a gestão municipal de Hausmann, um tempo histórico datado, que se choca com a percepção individual de tempo do poeta.

Nas imagens abaixo, podemos compreender o rigor da mudança do mobiliário e na dinâmica da lógica urbana parisiense em um “antes”, em 1848, “*l’aspect du Carrousel avant les interventions urbanistiques qui en ont complètement modifié la physionomie [...]*”<sup>10</sup> (QUARANTINI, 2012, p. 4). Na gravura é possível perceber os diversos elementos que Baudelaire nomeará com nostalgia posteriormente – as barracas e os animais, por exemplo:

---

<sup>10</sup> “o surgimento do Carrossel antes das intervenções urbanas que mudaram completamente sua fisionomia [...].” (QUARANTINI, 2012, p. 4, tradução nossa).

Imagem 1 – “O *Carrousel* em 1848. Ao fundo, o Arco do Triunfo e o Palácio das Tulherias”



Fonte: Quarantini, (2012, p. 4, tradução nossa).

E, posteriormente, com as reformas em 1849, na gravura de Rouargue (*apud* QUARANTINI, 2012, p. 3, tradução nossa), em frente ao Louvre, a ausência dos elementos da primeira imagem mostrada, e uma espécie de vazio inabitado:

Imagem 2 – “O *Carrousel* de Haussmann”



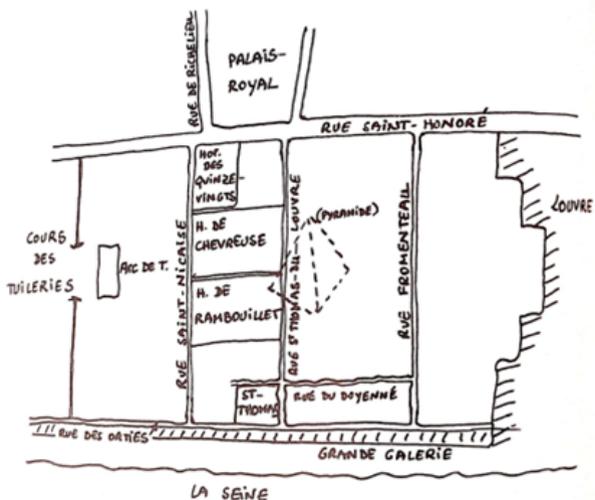
Fonte: Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa).

Segundo Hazan (2017, p. 42), o “guia Joanne de 1870”<sup>11</sup> retoma as palavras nostálgicas de Baudelaire em *Le Cygne*, lamentando o desaparecimento da multidão que ali circulava e, em seguida, a descrição que o teórico faz do *Carrousel* auxilia na compreensão desse sentimento de nostalgia de uma configuração muito mais genuína e urbanamente conciliadora, que fora ocupada pelo “vazio” que o texto poético evoca:

O extraordinário bairro do Carrousel se estendia entre o pavilhão do Relógio do Louvre e os pátios do castelo de Tuileries. Era limitado ao Sul, do lado do Sena, pela Grande Galerie que desde Henrique IV reunia os dois castelos. Uma rua seguia ao longo dessa galeria pelo lado interior, que tinha o nome de rue des Orties. Ao Norte, o limite do Carrousel era a rue Saint-Honoré. Três ruas perpendiculares ao rio uniam a rue des Orties à rue Saint-Honoré: a rue Saint-Nicaise, a rue Saint-Thomas-du-Louvre e a rue Fromenteau. (HAZAN, 2017, p. 42)

A representação abaixo demonstra a configuração do bairro “à época romântica” (HAZAN, 2017, p. 42):

Imagem 3 – “O bairro do Carrousel à época romântica”



Fonte: Hazan (2017, p. 42).

<sup>11</sup> Guias de viagem publicados por Louis Hachette desde 1854.

Para Benjamin (2009, p. 462, grifo nosso), “Aquele embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, **como de algo experienciado e vivido.**”, que na concepção benjaminiana de experiência estética da modernidade (*Erfahrung*), o oposto da vivência (*Erlebnis*) das massas (BENJAMIN, 2019), só pode ser adquirida através da narração oral. Contudo, o autor berlinense reitera, ainda, que o século XIX tenha sido grande motor de narrativas de um “cenário paisagístico do sonhador ocioso” – referindo-se às fisiologias –, e que de fato, o *flâneur* as leu, as conhecia, concedendo a ele uma “segunda existência” (BENJAMIN, 2009, p. 462).

Isso se explica também a partir de análises da correspondência de Baudelaire na época em que escrevia a segunda edição de *Fleurs du mal* e a seção dos *Tableaux Parisiens* (1861), em que é possível perceber o desejo nascente de escrever uma poesia essencialmente urbana, explícita em *Salon de 1859*, momento em que expressa a ausência de um gênero que retrate “[...] *le charme profond et compliqué d’une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 666)<sup>12</sup>. A ideia, de fato, é levada à cabo ainda em *Fleurs du mal*, entretanto é radicalizada na forma “poema em prosa” e na linguagem prosaica dos poemas que serão reunidos e intitulados como *Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* (1869) após a morte do poeta. Apesar desse dado, o cerne da poesia urbana e do prosaísmo já estão presentes na obra do poeta, ainda no início da década de 1860, para Benjamin (2019, p. 101), *Fleurs* é “[...] o primeiro livro a usar na poesia palavras de proveniência não apenas prosaica, mas também urbana. [...] É nessa natureza do vocabulário lírico no qual subitamente, sem aviso prévio, pode surgir uma alegoria [...]” evidente ainda na primeira parte do poema, onde o mobiliário urbano antigo emerge (versos 13 a 16).

Em *Le Cygne* na terceira e quarta quadras (versos de 1-8, parte I), Baudelaire descreve, nessa passagem, desnudamento do fenômeno passagem do tempo que se choca com a percepção do sujeito – um sentimento demasiadamente humano de perceber-se engolido pelo progresso. Essa angústia advém da nostalgia em relação a elementos

---

<sup>12</sup> “[...] o encanto profundo e complicado de uma velha capital e envelhecida nas glórias e tribulações da vida.” (tradução nossa)

(como: “*barraques*”, “*tas de chapiteaux*”, “*les herbes*”, “*les gros blocs verdis*”<sup>13</sup>) que “outrora”, “*jadis*”, habitavam e compunham aquela paisagem urbana matinal, que naquele momento estão *alhures*, em um outro tempo que não existe mais – apenas na memória. No entanto, sua presença é demarcada, textualmente, pelas alegorias que menciona o poeta. Essa “soma de metáforas” do que já foi, no momento histórico do *flâneur* não passam de fantasmagorias, resquícios alegóricos levados pela ação da modernidade progressista, isto é, uma “higienização” politicamente arquitetada:

[...]

*Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de barraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

Là s'étalait *jadis* une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,<sup>14</sup>  
[...]  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85, grifo nosso)

Desse cenário, emerge a figura de um cisne personificado que recém escapara de seu cativeiro. O animal ferido arrasta sob um sol escaldante sua branca plumagem, com sede abrindo o bico, banhava suas imponentes asas no pó do asfalto de macadame que começavam a cobrir as ruas da metrópole. Invocando, enfim, com agonia seu *habitat*, que já não existe, esperando pela próxima chuva:

[...]

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

<sup>13</sup> “campo de tendas”, “capitéis”, “a relva”, “pedregulhos com musgos” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303)

<sup>14</sup> “Um cisne que escapara enfim ao cativeiro / E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo, / As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro, / Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
 Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
 « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »  
 [...]
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 86)

A agonia, para voz lírica do poema, equivale a um “*mythe étrange et fatal*”<sup>15</sup> que o confere “*comme l’homme d’Ovide*”<sup>16</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 86, grifo nosso). O operador lógico “*comme*” (“como”) da figura retórica comparativa divide, de acordo com Hansen (2006, p. 34), o sentido próprio do figurado. Nesse verso, o poeta coloca no mesmo patamar, o cisne (sentido próprio) e a espécie humana, no fragmento “homens de Ovídio” (sentido figurado).

Esse fragmento consiste em uma referência à origem da humanidade no Livro I das *Metamorfoses* de Ovídio, em que os homens são descritos como “entes dotados de mais inteligência”, diferenciando-se dos demais animais, pois o homem é o único ser, entre eles, capaz de elevar seus olhos para cima, compreendendo assim, a infinitude universal, como é possível perceber no seguinte fragmento, traduzido por Bocage:

[...]
 As outras criaturas debruçadas,  
 [...]
 Olhando a terra estão; porém ao homem  
 O Factor lhe conferiu sublime rosto,  
 Erguido para o céu lhe deu que olhasse.  
 [...]
 A terra, pois, tão rude, e informe dantes,  
 Presenteou finalmente assim mudada,  
 As humanas incógnitas figuras.  
 [...]
 (OVÍDIO, 2016, p. 49, grifo nosso)

<sup>15</sup> “[...] mito estranho e fatal, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

<sup>16</sup> “Tal qual o homem de Ovídio, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

O cisne baudelairiano emerge de cenário totalmente diferente dos “homens de Ovídio”, pois está circunscrito na atmosfera parisiense nostálgica. Ele apresenta uma postura humana que, todavia, não sobrepesa altivez, mas impotência, erguendo-se aos céus em posição de desespero implorando a Deus, consciente de seus grilhões, e não em plenitude como são descritos os homens na origem do mundo.

Se o símbolo é uma unidade de significado universal e imediato, a alegoria, contrariamente, é uma abstração em que seu significado parte do sentido particular para o universal, por meio de um processo de “substituição” (BENJAMIN, 1984, p. 187; HANSEN, 2006, p. 15). Em *Le Cygne* a imponência e a nobreza atreladas à simbologia do cisne é relegada diametralmente à representação da impotência humana, isto é, o animal personificado e vexado consiste na alegoria do homem moderno; que quando se imagina, inutilmente, liberto de seus grilhões e quer demonstrar altivez, vê-se maculado pela poeira da modernidade histórica, cativo à outras formas de opressão de um novo espaço-tempo que é sempre outro, nunca o presente, – exilado em toda e qualquer escolha – eternamente fadado à decadência do progresso histórico.

A segunda parte do poema se inicia pelo lamento diante uma cidade que altera sua configuração, mudanças estas que não decompõem a melancolia constante dessa voz poética, a todo tempo demarcada textualmente pela primeira pessoa do singular (“*je pense à...*”). O novo mobiliário parisiense e os objetos de transição (“*palais neufs*”, “*échafaudages*”, “*blocs*”, “*vieux faubourg*”<sup>17</sup>) assombram esse caminhante que os perpassa, de tal forma que afirma: “*tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*”<sup>18</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 86) – esse conglomerado de sensações suscitadas por esse espaço se tornam uma soma de metáforas, a alegoria de tudo que já foi e representou, e de um sentimento de não pertencimento.

Esse sujeito caminha em um “entre-lugares” e “entre-tempos” e está exilado em si mesmo pela magnitude do devir e do peso das dimensões de espaço/tempo que abalam sua percepção, abrindo uma cratera divisória sob seus pés. Ora, se a alegoria é uma soma de metáforas,

---

<sup>17</sup> “novos palácios”, “andaimos”, “lajedos”, “velhos subúrbios”, na Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

<sup>18</sup> “[...] tudo em mim é alegoria / E essas lembranças pesam mais do que rochedos.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

ela é essencialmente instável, dado que nessa somatória, uma metáfora poderá colidir com outra, o que não ocorre com a estabilidade harmônica e totalizante do símbolo. Por isso, nesse poema a alegoria do cisne é destoante de seu símbolo, na tentativa de destruir o que é orgânico e extinguir as aparências de um sistema de pensamento preconcebido até então (HANSEN, 2006, p. 19), para demonstrar o novo.

A quadra seguinte remete à passagem pelo Louvre que suscita a lembrança da figurativização humilhante marcada com dois adjetivos depreciativos, e ao mesmo tempo, “sublime” do grande cisne cativo “*Comme les exilés, ridicule et sublime*”<sup>19</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 86, grifo nosso). O componente “sublime” é colocado em contraposição à humilhação para representar o motivo que leva um sujeito ao exílio; quiçá ele seja tão altivo e tenha tanto brio, que assim como o poema *O Albatroz (II – L’Albatros, Fleurs du mal)* – outra ave utilizada como analogia ao poeta –, deve ser alvejado e humilhado, por diversos adjetivos depreciativos, pelos homens inferiores da equipagem:

[...]

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !*

*Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid !*

*L’un agace son bec avec un brûle-gueule,*

*L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait !<sup>20</sup>*

[...]

(BAUDELAIRE, 1975, p. 10, grifo nosso)

Apesar de Hazan (2017, p. 41) trazer um dado histórico sobre o verso “*Là s’étalait jadis une ménagerie ; [...]*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), onde anteriormente, no centro da cidade de Paris, era possível encontrar um jardim zoológico, e afirmar que não é uma visão puramente poética do albatroz, todavia que lá havia animais, liricamente essa aproximação é possível, ainda mais quando se pensa no caráter “inferior” dos marinheiros da equipagem. Esses sujeitos são comparáveis aos algozes de todos os exilados citados em *Le Cygne*, que em *L’Albatros* jamais conseguiriam atingir o *Azur* no *Idéal* em que “*le prince des nuées*”,

<sup>19</sup> “Qual exilado, tão ridículo e sublime, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

<sup>20</sup> “Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 125).

a alegoria do poeta, alça em seus mais altos voos, como demonstra o seguinte fragmento:

[...]  
*Le Poète est semblable au prince des nuées*  
*Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;*  
*Exilé sur le sol au milieu des huées,*  
*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*<sup>21</sup>  
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 10)

Em *Le Cygne*, de maneira a voz lírica retoma a primeira figura histórica exilada, elencada no poema, Andrômaca, e, nessa quadra (10<sup>o</sup> – v. 41), termina de descrever sua dura condenação que fora interrompida, anteriormente, pelo devaneio urbano. Nas duas quadras seguintes, os versos são dedicados à “*négresse amaigre et phthisique*”<sup>22</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) do continente africano, outra figura feminina escravizada pelas condições socioeconômicas de seu tempo, e, assim, percorre em um lamento destinado às diversas alegorias de exilados da máquina do mundo *modernidade*: àquele que perdeu o tempo que jamais retornará, aos órfãos que “*séchant comme de fleurs*”<sup>23</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) na eterna espera pelo amor familiar, aos cativos e aos vencidos e, de maneira reticente, “*à bien d'autres encor !*”<sup>24</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 87), demonstrando a imensa vastidão desse gênero humano. A dor de um tempo *alhures* e nostálgico se exila em seu próprio espírito, afirma em “*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !*”<sup>25</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 87). Essas relações de “fragilidade caricatural” (a mulher negra escravizada e o cisne) e “histórica” (em Andrômaca enquanto esposa espoliada de Heleno) são definidas por Benjamin (2019, p. 84) ao elo entre a modernidade e a antiguidade, “O que une é o luto por aquilo que foi e a desesperança por aquilo que virá”.

<sup>21</sup> “O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 125).

<sup>22</sup> “E penso nessa negra, enferma e emagrecida” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

<sup>23</sup> “[...] definham mais do que uma flor.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

<sup>24</sup> “[...] e em outros mais ainda!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

<sup>25</sup> “Assim, a alma exilada à sombra de uma faia, / Uma lembrança antiga me ressoa infinda!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

As alegorias que compõem o poema *Le Cygne* são os preceitos estéticos de *Salon de 1859* sobre a *modernité* – a teoria racional e histórica do belo – colocados em prática. Em *Le Peintre de la vie moderne (Salon de 1859)*, o poeta define a composição do “belo” em:

*Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.* (BAUDELAIRE, 1976, p. 685, grifo nosso)<sup>26</sup>.

A estética da modernidade nasce da admiração de Baudelaire pela imagem, especificamente, a pintura e o desprezo pela fotografia. E esses elementos, o eterno (o invariável, a Tradição) e o contingente (o relativo, o espírito de uma época), segundo o poeta francês, estão presentes na obra de dois pintores de seu tempo: Eugène Delacroix (1798-1863) que se vale de temas clássicos, representando-os de maneira universalista, e Constantin Guys (1802-1892) – a quem rende homenagem no epíteto de “pintor da vida moderna” – um pintor de costumes, um “homem do mundo”, capaz de captar a beleza na circunstância cosmopolita – a moda.

Portanto, para Baudelaire, o artista moderno é aquele que consegue sintetizar a antiguidade e o espírito de uma época em sua obra, a soma do eterno ao contingente – a alegoria da modernidade. Essa tarefa do herói da vida moderna, encarnada na figura do *flâneur*, é árdua, e reflete na voz lírica conflituosa e agonizante do poema, uma vez que esse sujeito vive sob a égide da transitoriedade do espaço e do tempo. De tal modo, esse sentimento dissonante do poeta-*flâneur* em busca de fixar a beleza de seu tempo consiste na alegoria do trabalho poético, figurativizada pelo “esgrimista”, conforme Benjamin (2019), ou, ainda no duelo do artista em *Le Confiteor de l'artiste* do *Spleen de Paris*, em que afirma, que “*L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur*

---

<sup>26</sup> Tradução de Teixeira Coelho (1996): “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou concomitantemente, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 10)

*avant d'être vaincu.*"<sup>27</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 279) diante de sua dualidade, que é um reflexo da dupla natureza humana.

### 3 Considerações finais

Desde sua origem, o caminhar enquanto prática estética está estritamente ligado à ociosidade, e essa característica permite o privilégio de realizá-lo através do ritmo da errância. Essa prática tem um elo muito forte, sobretudo, com a produção simbólica humana, desde os primórdios. Assim, enquadra-se em uma atitude simbólica e libertadora para o caminhante.

Essas relações ressignificaram-se ao longo do tempo a partir de desdobramentos históricos e estéticos, mas a prática e o motivo permaneceram na literatura ocidental como uma constante. Na literatura francesa, encontramos em Rousseau, em *Les rêveries du promeneur solitaire*, a gênese dessa ideia em sua narrativa poética autobiográfica, relegando as *promenades* em espaços naturais e da própria interioridade do sujeito. Essa prática se desdobra na modernidade, em diversas vozes. Baudelaire não “inventou” a modernidade e nem mesmo a *flânerie*. Diversas literaturas que evocam esse tema, o antecederam. No entanto, é a partir de sua poesia urbana que a cidade e o poeta-caminhante ganham notoriedade e reconhecimento, a partir de uma linguagem prosaica e de alegorias que tentam captar seu espaço-tempo histórico.

*Le Cygne* é um dos poemas em verso que demarca textualmente essa relação alegórica seja em “[...] *tout pour moi devient allégorie* [...]” (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), ou nos elementos urbanos que presentifica. Entretanto, em um grau de trabalho poético mais aprofundado ela é representada por todas as figuras de exilados que são postos no poema, para representar a condição do sujeito, e principalmente do poeta moderno que não se sustenta nesse “entre-mundos”, “entre-tempos” representados pela dupla cidade de Paris. O poeta diz “a” através das figuras exiladas, para representar “b”, sua própria condição. E se compadece, em um “paratexto”, na dedicatória à figura de seu contemporâneo exilado, Victor

---

<sup>27</sup> III – *Le Confiteur de l'artiste*, tradução de Petry e Veras (2018): “O estudo do belo é um duelo no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 17)

Hugo, que para ele é um dos responsáveis da criação literária de uma “Antiguidade parisiense”.

## Referências

BAUDELAIRE, C. *Baudelaire Œuvres complètes I*. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975. vol. I. p. 1605.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Prefácio de Marcelo Jacques Moraes; tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In: Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução de Frederico Bonaldo]. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COVERLEY, M. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. Tradução Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

HANSEN, J. A. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HAZAN, E. *A invenção de Paris: a cada passo uma descoberta*. Tradução Mauro Pinheiro. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LAUREL, M. H. A. *Itinerários da Modernidade*. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire. 1ª ed. Coimbra: Minerva, 2001. (Minerva literatura; 6).

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre, RS: Concreta, 2016. E-book.

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

QUARANTINI, F. Z. « Andromaque » au Carrousel : Une lecture de Le Cygne. *Revue italienne d'études françaises [En ligne]*, 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/867>. Consulté le : 12 jul. 2022.

ROUSSEAU, J. J. Les rêveries du promeneur solitaire. *In*: ROUSSEAU, J. J. *Œuvres Complètes I*. Lonrai: Gallimard, 1959. p. 991-1099.

ROUSSEAU, J. J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. da UnB, 1986.

SOLNIT, R. *A história do caminhar*. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

## Anexo 1 – Poema “Le Cygne”

*A Victor Hugo*

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel);

Je ne vois qu’en esprit, tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l’eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s’étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieux  
Froids et clairs le travail s’éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux,

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s’il adressait des reproches à Dieu !

II

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,

Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un, désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85-87)

## Anexo 2 – Ilustrações

Imagem 1 – “O *Carrousel* em 1848. Ao fundo, o Arco do Triunfo e o Palácio das Tulherias”



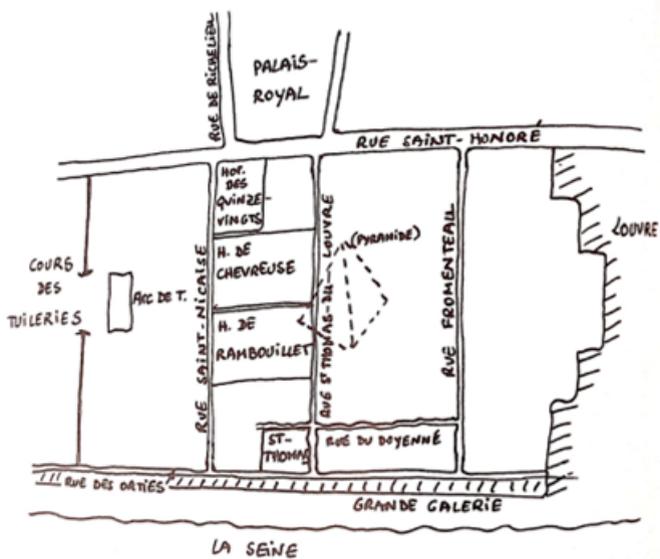
Fonte: Quarantini (2012, p. 4, tradução nossa).

Imagem 2 – “O *Carrousel* de Haussmann”



Fonte: Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa).

Imagem 3 – “O bairro do Carrousel à época romântica”



Fonte: Hazan (2017, p. 42).



## O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris *Belle Époque*<sup>1</sup>

### *The rastaquera, a hindered vision of the Brazilian in Belle Époque Paris*

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

luciana.persice@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-4374-5347>

**Resumo:** Paris seduz pela herança de séculos de prestígio e notoriedade, atrai pelo patrimônio artístico, cultural e arquitetônico, e agrega toda sorte de visitantes. Dentre os seduzidos pela cidade, encontra-se o rastaquera, estrangeiro afortunado que se destaca em meio a outros forasteiros, e que, ao longo do século XIX, se torna recorrente personagem das literaturas ficcional e jornalística. Respaldados numa perspectiva que dialoga com a história cultural, examinaremos alguns aspectos da representação da figura do rastaquera, personagem urbano e literário: “estrangeiro parisiense” (Lamure, 2018), notável figura que contribui à “lisibilidade da cidade” (Stierle, 2001; Benjamin, 1985b), e exemplo do lado sombrio do cosmopolitismo de Paris (Charle, 1998). O rastaquera é objeto e alvo tanto da ópera bufa quanto da crônica periodística nacionalista. *Flâneur* às avessas, a menção ao herói baudelairiano reforça sua diferença e alteridade (Baudelaire, 1885).

**Palavras-chave:** rastaquera, *Belle Époque* francesa, personagem literário, tipo social

**Abstract:** Paris seduces for its heritage of centuries of prestige and notoriety, attracts for its artistic, cultural and architectural heritage, and attracts all sorts of visitors. Among those seduced by the city, there is the *rastaquouère*, a fortunate foreigner who stands out among other outsiders, and who, throughout the nineteenth century, becomes a

---

<sup>1</sup> Parte desse ensaio foi apresentada em comunicação no “Seminário LABELLE: Belle Époque: o corpo, a cidade, a nação”, realizado em setembro de 2022.

recurrent character in fictional and journalistic literatures. Supported by a perspective that dialogues with cultural history, we will examine certain aspects of the representation of the *rastaquouère*, an urban and literary character. “Parisian foreigner” (Lamure, 2018), a remarkable figure who contributes to the “lisibility of the city” (Stierle, 2001; Benjamin, 1985b), and an example of the dark side of Paris cosmopolitanism (Charle, 1998), the *rastaquouère* is an object and a target of both the opera buffa and the nationalist periodical chronicle. Reverse *flâneur*, the mention of the Baudelairean hero reinforces its difference and otherness (Baudelaire, 1885).

**Keywords:** *rastaquouère*, French *Belle Époque*, literary character, social type.

“Paris bem vale uma missa”: essa frase histórica com valor de citação literária faz de Henrique IV um dos principais celebradores da capital e de sua imagem. Centro imantado de poder, riqueza e beleza, é em Paris (e arredores) que os dramaturgos do classicismo francês enaltecem o soberano. Sob o Iluminismo, torna-se a “Cidade Luz”, foco que irradia o pensamento francês em verso, prosa e ensaio para o mundo, criticando o rei absoluto. Local da Bastilha e de sua Queda, a capital incorpora a própria Revolução e sua ideia. Sede e fachada do poder instituído, e também bastião de seus avessos, de seus detratores e insurgentes, Paris atrai e congrega igualmente escritores, artistas, intelectuais de todas as laias, num amálgama de pensadores e criadores que transitam entre história, artes e intelectualidade.

Palco e teatro desse amálgama, Paris é, em suma, no dizer do crítico e teórico da literatura Karlheinz Stierle, a “totalidade das experiências possíveis” (Stierle, 2001, p. 3). E a confluência dessas experiências faz da cidade “mundo e livro a um só tempo” (Stierle, 2001, p. 3<sup>2</sup>), espaço semiótico múltiplo que se abre à interpretação de leitores-transeuntes. “É em Paris que a cidade advém à consciência. É lá que a consciência da cidade consegue, pela primeira vez, se exprimir” (Stierle, 2001, p. 3). Cidade e cidadão, *mise en abyme* de consciências e reflexos, extensões e espelhamentos recíprocos.

A referência inescapável de Stierle, ao desenvolver sua noção de “lisibilidade da cidade” (Stierle, 2001, p. 3), é o trabalho fundador de Walter Benjamin, primeiro estudioso-leitor de Paris (segundo Stierle),

---

<sup>2</sup> No original: “*la totalité des expériences possibles*” e “*monde et livre à la fois*”. As traduções de textos críticos não referenciadas nesse artigo são minhas.

ao analisar o *flâneur* em “Paris, capital do século XIX” enquanto homem da multidão (encadeando reflexões de Poe e Baudelaire, Benjamin, 1985b, p.39) e “observador” da cidade (em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin, 1985a, p. 70), a um só tempo testemunha, resultante e representante das transformações urbanísticas.

Respaldados numa perspectiva que dialoga com a história cultural, examinaremos a seguir alguns aspectos da representação da figura do rastaquera, personagem urbano e literário, estrangeiro que integra destoando, *malgré lui*, o universo parisiense. Espécie de *flâneur* às avessas, ele é abundantemente retratado na literatura ficcional e na imprensa da época – que nos servem de *corpus* referencial. Para tal, nos apoiaremos nos citados estudos de Stierle, *La Capitale des signes: Paris et son discours* (2001), e de Walter Benjamin (“Paris, capital do século XIX”, 1985b e “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, 1985a); no ensaio do historiador da cultura Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique* (1998); e em diferentes aportes de estudiosos ou comentadores da figura do rastaquera: Jean-Pierre Ricard (“Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme”, 2007), Violaine Heyraud (“Les étrangers conquérants dans le vaudeville: Feydeau après Labiche”, 2015), e Priscille Lamure (“Les ‘rastaquouères’, ces riches étrangers stigmatisés de la Belle Époque”, 2018).

## 1 Paris, “capital do século XIX” e da *Belle Époque*, e mito literário

A *Belle Époque* (aqui considerada como estendendo-se de 1870 a 1914), apesar da designação aprazível (conferida retrospectivamente, depois dos horrores da Grande Guerra), é um período de forte turbulência, palco de encenação dos traumas da perda da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), da Comuna de Paris (1871), e de vários cismas políticos e ideológicos que abalam a Terceira República (1870-1940): sucessivos ataques ao Estado (vindos de diferentes frentes: boulangismo, anarquismo, socialismo e nacionalismo) e o Caso Dreyfus (1894-1906, que cinde a sociedade em *dreyfusards* e *antidreyfusards*) engendram um novo tipo de engajamento por parte dos intelectuais, que passam a ter uma nova relação com a opinião pública, participando ativamente na mídia da época. Esse engajamento está na base da formação de grupos (organizados em torno de revistas literárias e jornais) e vanguardas

(geralmente formadas segundo ditames de manifestos), que vão aliar combates político-ideológicos a premissas artísticas e literárias.

Esses cismas e dilaceramentos se manifestam materialmente na cidade por meio de uma série de transformações urbanísticas de monta, de caráter haussmanniano (o barão Haussmann, 1809-1891, é destituído, junto com o governo de Napoleão III, em 1870, mas seus sucessores mantêm sua linha de intervenção modernizante). Geograficamente reorganizada em função de grandes eixos largos e retilíneos, guarnecida de parques, praças e jardins – tanto para embelezar quanto para sanitizar e arejar a cidade (segundo políticas higienistas da época) – os engenheiros responsáveis pelo remodelamento de Paris se pautam pela geometria precisa e pela homogeneização do padrão estético dos prédios e construções, públicos e particulares (Haussmann e seus seguidores fazem nas ruas de Paris o que Le Nôtre fizera nos jardins reais neoclássicos: dominam o espaço, estetizam enquanto controlam os volumes, e reforçam a presença e a ideia do poder central). A cidade prospera, capitaliza progressos (que se evidenciam nas cinco exposições universais: 1855, 1867, 1889, e 1900; Londres, por exemplo, acolheu apenas duas), reconfigura e refaz (inclusive depois dos incêndios causados pela Comuna) todo um patrimônio arquitetônico e monumental, e se torna modelo internacional de urbanismo.

Nesse cenário portentoso, retoma-se o entendimento de Stierle de que Paris é um espaço semiótico múltiplo, que “tem intensa consciência de si mesma” (Stierle, 2001, p. 3), assim como de sua magnitude e magnificência. Essa consciência se expressa numa vasta produção literária que faz da cidade paisagem e personagem, objeto de reflexões e projeções dessa própria consciência. Paris, assim, se transforma em mito literário ao longo do século XIX: das *Mémoires d'outre tombe*, de Chateaubriand, e a pintura de uma Paris tumultuária; passando pela *Comédia Humana*, de Balzac, e o espaço de ascensão e queda (econômica entre outras) de heróis e figurantes; *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, e o antagonismo entre os valores da capital e da província; os *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e seus tipos sociais... à Paris histórica de Hugo e à Paris alegórica de Baudelaire, entre tantos outros artistas e tantas outras Paris – pois ela é vista, revista, apresentada e representada de incontáveis maneiras, múltipla e proteiforme

É o próprio Stierle quem resume esse quadro de maneira lapidar:

Entre Rousseau e Baudelaire, foi em Paris que a consciência da cidade encontrou sua linguagem. Historicamente falando, trata-se de um período de transformações sociais consideráveis, do Antigo Regime ao Segundo Império. Paris torna-se, então, “a capital do século XIX” e, ao mesmo tempo, a capital de uma civilização mundial sob o signo da modernidade, que inventa em Paris suas formas de vida, suas formas de consciência, e suas formas de arte. Até hoje, o mito de Paris permanece como o mito urbano por excelência [...] (Stierle, 2001, p. 563).<sup>3</sup>

Essa invenção moderna de formas de vida e de consciência ocorre, inclusive, por meio de uma produção literária que Benjamin comenta em “Paris, capital do século XIX”: as fisiologias. Gênero realista que se populariza na primeira metade do século (sobretudo na década de 1840), a fisiologia é, geralmente, um texto curto que retrata, descreve e caracteriza – não raro, com humor e ilustrações – tipos e grupos sociais e profissionais. Trata-se de estudos focados no funcionamento da sociedade por meio de caricaturas e estereótipos, numa espécie de repertório de costumes. Benjamin considera as fisiologias como uma “literatura panorâmica” (Benjamin, 1985b, p. 33) por serem contemporâneas aos panoramas<sup>4</sup> e abordarem de maneira privilegiada personagens que povoam essas imensas pinturas – elas mesmas, registros idealizados de

<sup>3</sup> No original: “Entre Rousseau et Baudelaire, c’est à Paris que la conscience de la ville a trouvé son langage. Historiquement parlant, il s’agit là d’une période de bouleversements sociaux considérables, de l’Ancien Régime au Second Empire. Paris devient alors la ‘capitale du XIXe siècle’ et en même temps la capitale d’une civilisation mondiale sous le signe de la modernité, qui invente à Paris ses formes de vie, ses formes de conscience et ses formes d’art. Jusqu’à aujourd’hui, le mythe de Paris est resté le mythe urbain par excellence [...]”.

<sup>4</sup> Panorama (do grego *pan*, todo, e *horama*, espetáculo), ou ciclorama, é uma pintura de grandes proporções, representando uma paisagem em 360 graus e cobrindo as paredes de uma construção em rotunda, que gera efeitos de perspectiva e profundidade (o próprio prédio também é chamado, por extensão, de panorama, em processo semelhante ao ocorrido com o cinema – do qual, aliás, é uma espécie de ancestral). Inventado pelo pintor inglês Robert Barker em 1787, a novidade logo ganha as grandes capitais e se multiplica em Paris. O maior pintor panoramista francês será Pierre Prévost (1764-1823), e o principal resquício desse invento reside no nome da Passagem dos Panoramas, no Boulevard Montmartre (onde Prévost tinha seu ateliê).

paisagens urbanas realizadas com pretendido realismo. Benjamin cita alguns dos principais títulos: *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, e *La grande ville*. Verdadeiras empreitadas enciclopédicas,

[n]esses livros prepara-se o coletivo trabalho beletrístico para o qual Girardin<sup>5</sup> criou um espaço com o folhetim dos anos 30. Eles se compõem de vários esboços, cujo revestimento anedótico corresponde às figuras plasticamente situadas no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde aos cenários pintados. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura é panorâmica. Pela última vez, o operário aparece nela fora de sua classe, como um figurante de um idílio (Benjamin, 1985b, p. 33-34).

Os tipos sociais e profissionais, que povoam e circulam pelo espaço urbano, decorando-o com suas particularidades físicas e indumentárias, tornam-se figurantes da cidade-espetáculo retratada nos panoramas – espelhos ou reproduções *en abyme* da cidade, na cidade. “Desde e camelô de bulevar até os elegantes do *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o *physiologue* não tivesse desenhado.” (Benjamin, 1985a, p. 65). Esgotado o repertório humano, os escritores passaram à “fisiologia da cidade. Aparecem *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l’eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*” (Benjamin, 1985a, p. 65), onde predominam a sátira e a derrisão.

Nessa dinâmica de identificação e caracterização de tipos sociais e de seus ambientes, e em tom jocoso, consagra-se um novo personagem parisiense: o rastaquera.

## 2 A figura do rastaquera e o avesso da modernidade cosmopolita

Em seu estudo sobre a cultura e a política da Paris finissecular, o historiador Christophe Charle discorre sobre a cartografia parisiense, e considera que a cidade sedia “uma sociedade do espetáculo com seus inumeráveis teatros, cafés-concertos, cabarés, bailes, panoramas ou feiras”, o que atrai e fascina, “como um logro da sociedade intelectual,

---

<sup>5</sup> Émile de Girardin (1802-1881), jornalista e político, fundou o jornal *La Presse* (1836) – pioneiro na publicação do romance-folhetim (invenção que divide com seu concorrente, o jornal *Le Siècle*).

escritores, artistas e estudantes do mundo inteiro” (Charle, 1998, p. 11).<sup>6</sup> Essa ideia de logro, de um atavio que trai aqueles que se deixam seduzir, está no fundamento do que pretendemos desenvolver acerca do rastaquera: Paris, “cidade única e universal, máquina produtora de glória e inovação, mas também de fracasso e amargura” (Charle, 1998, p. 12),<sup>7</sup> fonte de modernidade, imbuída de uma face luzente, assim como de um lado sombrio, reverso. Diz o historiador sobre a capital:

Ela leva à audácia, mas também à rejeição, ao cinismo, e também ao jogo duplo; à abertura sobre o mundo, mas também ao racismo e à xenofobia; à promoção das mulheres, mas também à misoginia reativa mais exacerbada; ao discurso radical, mas também à renovação do pensamento contrarrevolucionário (Charle, 1998, p. 12).<sup>8</sup>

Esse lado avesso da bela fechada é o universo da “rejeição” àquele que tem a “audácia” de tentar conquistar um espaço na cidade; à “abertura sobre o mundo” e os estrangeiros, de uns, correspondem o “racismo”, a “xenofobia”, e a “misoginia” de outros; diferentes parisienses reagem de formas divergentes a essa existência ou penetração do Outro<sup>9</sup> em seu território – geográfico e cultural.

Eis um exemplo, dentre os vários casos, respaldados em copiosas estatísticas, elencados por Charle em sua pesquisa: na década de 1840, 7 artistas norte-americanos expõem no Salão da Academia de Belas Artes; nas décadas de 1850 e 1860, eles são em torno de 50; entre 1870 e 1900, haverá mil expositores norte-americanos nos Salões dos Artistas Franceses em 1872 e 1899 (Charle, 1998, p. 41) – tipificando

---

<sup>6</sup> No original: “société du spectacle avec ses innombrables théâtres, cafés-concerts, cabarets, bals, panoramas ou spectacles de foire“, “comme un leurre de la société intellectuelle, les écrivains, les artistes et les étudiants du monde entier.”

<sup>7</sup> No original: “ville unique et universelle, machine à produire e la gloire et de l’innovation, mas aussi de léchec et de l’amertume. ”.

<sup>8</sup> No original: “Elle pousse à l’audace, mais aussi au refus, au cynisme, mais auss au double jeu ; à l’ouverture sur le monde, mais aussi au racisme et à la xénophobie ; à la promotion des femmes, mais aussi à la misogynie réactive la plus exacerbée ; au discours radical, mais aussi au renouveau de la pensée contre-révolutionnaire.”

<sup>9</sup> Seguimos, aqui, Courtés e Greimas (2008, p. 300ss) e seu referencial semiótico estabelecido no estudo da construção discursiva das ideias de identidade e de alteridade e de sua cristalização na linguagem, como ficará implícito mais adiante.

uma “invasão estrangeira” que será devidamente condenada, em 1886, pelos estudantes franceses de Belas Artes. O Salão, porém, só aumenta em brilho e importância, atraindo cada vez mais estrangeiros, inclusive devido à disseminação de vanguardas cosmopolitas, assim como de um mercado de arte cada vez mais internacional.

Outro “invasor estrangeiro” – do qual Charle não trata – é o rastaquera. Galicismo originado da palavra de língua espanhola “*rastracuero*” (seja “arrasta couro”, seja “raspa [dor de] couro”, em referência a calças de vaqueiro), designa, na França do século XIX, o rico comerciante de couro de nacionalidade sul-americana (algumas etimologias incertas remontam especificamente à Venezuela). O rastaquera designa, por extensão e mais popularmente, o novo rico estrangeiro que esbanja a sua fortuna entre mercadorias e endereços da elite parisiense. Sua inserção na literatura ocorre por meio do teatro de boulevard, na opereta *Le Brésilien*, de Henry Meilhac e Ludovic Halévy (1863): embora o termo não estivesse escrito no texto, Jules Brasseur, ator célebre, o insere como caco, gerando, de um lado, gargalhadas, mas do lado da “colônia brasileira” em Paris, leva a uma pequena crise diplomática. Diante do sucesso e da polêmica, a mesma dupla de dramaturgos escreve a ópera-bufa *La Vie parisienne* (1866, música de Jacques Offenbach), com outro personagem brasileiro, outro rastaquera que motiva o riso. Sua caracterização, em ambos os casos, repousa sobre roupas espalhafatosas, sotaque exagerado, e, propositalmente ou não, uma certa confusão entre traços linguísticos do espanhol e do português, e alusões culturais ao país de origem (nesse e em outros casos de menção ao “brasileiro abastado típico”, ele costuma ser associado aos “pampas” natais; no caso da ópera em questão, o príncipe brasileiro chama-se Acapulco).

A crítica Violaine Heyraud considera que o personagem se instala de maneira banal e estereotipada, e lista alguns títulos de monólogos em que ele impera: *Les Morales du rastaquouère*, de A. Surtac (Ollendorff, 1886), *Le Rastaquouère*, de T. de Grave (J. Strauss, 1890), e *Le Rasta. Type Parisien*, de L. Cardon (Ondet, 1892). Porém, progressivamente, diz ela, “o ‘rastaquera’, ou ‘rasta’, alimenta pouco a pouco o discurso xenófobo, torna-se símbolo de mau gosto e de ostentação nos círculos do jogo e dos hotéis recém-inaugurados no entorno da Étoile” (Heyraud, 2015, p.115). Heyraud cita esses exemplos preparando sua argumentação sobre a farta produção do teatro de *vaudeville* em que o estrangeiro ou

rastaquera (mais especificamente, os “estrangeiros conquistadores”) é caracterizado com as cores de um exotismo forçado e canastrão. Mas podemos, já a partir dos títulos, aproximar essas obras da fisiologia e do retrato do tipo social parisiense – pois esse estrangeiro, às vezes indesejado, ocupa, de fato, um espaço na capital.

Um título que se acrescenta aos demais é *Les Rastaquouères: études parisiennes*, romance de Jules Guérin e Paul Ginisty (1883). O prefácio de Bachaumont faz uma introdução cáustica ao protagonista e crítica, não somente ele, mas a Paris que o acolhe:

Até agora se havia mostrado [os rastaqueras] somente no palco, em estado de fantoches episódicos [...] extravagantes [...]. Estava na hora de [...] limpar-lhes a maquiagem e expô-los, em toda a realidade de sua existência, diante da multidão (Bachaumont, p. V-VI, *apud* Heyraud, 2015, p. 115).<sup>10</sup>

Aqui, a “multidão” seria a opinião pública, o olhar crítico do parisiense, conclamado a rever suas práticas de acolhimento ao Outro. O prefacista, porém, atenta para uma distinção importante: “É preciso não confundir o Rastaquera com o estrangeiro. Sir Richard Wallace é estrangeiro; os príncipes, condes, e barões X..., Y..., Z... são Rastaqueras” (Bachaumont, 1883, p. VIII). Sir Wallace é um milionário britânico, colecionador e filantropo, que financia, entre outras benfeitorias à cidade, as famosas *fontaines Wallace*, as fontes Wallace, das quais ainda se encontram exemplares na Paris atual, construídas em seguida às destruições causadas pela Comuna de Paris; elas estão entre os principais símbolos da *Belle Époque* parisiense. Entende-se que, para Bachaumont, o estrangeiro é alguém que interage na cidade, contribuindo construtivamente com ela, enquanto o rastaquera apenas usufrui de seus benefícios.

Essa distinção não é levada em conta por Heyraud, que considera o estrangeiro como “um alvo artificial” (Heyraud, 2015, p. 115) no *vaudeville*. Em sua conclusão, considera que, enquanto “tipo vaudevillesco”, “o estrangeiro não tem mais origens fixas, e faz, passa a fazer parte da paisagem parisiense, numa visão apaziguada de uma

---

<sup>10</sup> No original: “Jusqu’ici on avait montré [les rastaquouères] seulement devant la rampe à l’état de fantoches épisodiques [...] extravagants [...]. Il était temps [...] de leur maquillage et les jetât dans toute la réalité de leur existence devant la foule.”

Europa acostumada às trocas” (Heyraud, 2015, p. 125).<sup>11</sup> A crítica aposta na predominância de uma aceitação cosmopolita da figura do rastaquera – pelo menos, no leve e divertido mundo da comédia de costumes.

Já o crítico Jean-Pierre Ricard enfoca a rejeição ao cosmopolitismo e, portanto, aos estrangeiros e rastaqueras na sociedade parisiense finissecular. Ele começa lembrando a volumosa obra coletiva *Les Étrangers à Paris*, de 1844, outra fisiologia, em que os estrangeiros são vistos com olhar crítico, embora ainda sem hostilidade. O crítico ressalta, também, que no *Paris-Guide*, obra coletiva editada por ocasião da Exposição Universal de 1867, o crítico teatral belga Gustave Frédéric (apud Ricard, 2007, p. 2), afirma que “há os parisienses de Paris, e os parisienses do Brasil” e conclui: “A hospitalidade parisiense se funda num sólido sentimento de superioridade. O cosmopolitismo de Paris é o preço de sua grandeza” (Ricard, 2007, p. 2)<sup>12</sup> – acolhendo o visitante com cordialidade, mas com ressalvas.

A menção de Ricard nos levou a buscar esse livro no *site* Gallica, da Biblioteca Nacional de França, pois, enquanto obra que fala da cidade para estrangeiros, constitui um documento precioso em termos de registro da imagem de si e da imagem do Outro. Visando informar os mais de dez milhões de visitantes e os 42.217 expositores que afluem à cidade por conta da Exposição Universal, o *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France* (2 volumes), tem prefácio de Victor Hugo e um primeiro volume que retraça um longo histórico da cidade, seguido de uma listagem pormenorizada do patrimônio urbano. No segundo volume, sempre dentro de uma perspectiva marcadamente informativa, seguem-se artigos e crônicas de escritores, críticos, artistas, historiadores e pensadores consagrados, como Louis Blanc, Sainte-Beuve, Taine, Michelet, Littré, Firmin Didot, Edgar Quinet, Viollet-le-Duc, Ernest Renan, Théophile Gautier, Alexandre Dumas pai, Alexandre Dumas filho, Émile Augier, Jules Janin, George Sand, Jules Champfleury, Théodore de Banville, Maxime du Camp, Nadar, François-Victor Hugo (filho de Victor Hugo), entre outros, ao lado de administradores, engenheiros,

---

<sup>11</sup> No original: “l'étranger n'a plus d'origines fixes mais fait désormais partie du paysage parisien, dans une vision apaisée d'une Europe accoutumée aux échanges.”

<sup>12</sup> No original: “il y a les Parisiens de Paris, et les Parisiens du Brésil” e “L'hospitalité parisienne se fonde sur un sentiment solide de supériorité. Le cosmopolitisme de Paris est la rançon de sa grandeur.”

arquitetos, cientistas... num impressionante palmarés. Os assuntos são os mais variados, assim como os pontos de vista – sem que alguma premissa ideológica prévia sirva de eixo. Embora o tom geral seja de elogio aos encantos e vantagens da cidade, há, também, quem lamente algumas das consequências de sua modernização, e das decorrentes mudanças no estilo de vida de quem a habita.

A leitura do artigo citado por Ricard, de Gustave Frédéricx (“Le Parisien pour l’étranger”), permite observar sua interpretação do perfil cultural e até psicológico do parisiense, e de sua relação com o Outro, com o estrangeiro. O crítico belga diz:

os parisienses tiveram a fortuna de serem adulados, em todos os tempos, por todos os estrangeiros ávidos de alarde e celebridade [...]. Nessas homenagens [...] há cálculo [...]. Admirar Paris, ponto mais sonoro do universo, talvez seja tornar favoráveis [para si] todas as sonoridades; e Paris, que bem vale uma missa, no dizer de Henrique IV, certamente, bem vale um elogio (Frédéricx, 1867, p. 1014).<sup>13</sup>

A adulação ao parisiense seria uma forma protocolar de acessá-lo, de obter sua atenção e consideração. O autor continua dizendo que não é preciso ter nascido em Paris para se ser um “parisiense autêntico”: “provincianos e estrangeiros” coabitam na “capital do mundo”, assim como há “parisienses incontestáveis” entre os que acabam de desembarcar nas estações de trem do Norte e do Oeste (Frédéricx, 1867, p. 1015): será parisiense quem se adequar às formas e aos conteúdos das conversações, observar os protocolos sociais, e tornar-se um cidadão consciente. “Paris não é para o parisiense uma pátria accidental. O parisiense involuntário é apenas uma exceção. O parisiense verdadeiro crê que Paris lhe é devida” (Frédéricx, 1867, p. 1016),<sup>14</sup> pois é consciente do privilégio de viver nela.

---

<sup>13</sup> No original: “les Parisiens ont eu la fortune d’être adulés en tous les temps par tous les étrangers avides de bruit et de célébrité [...]. Dans ces hommages [...] il y a calcul [...]. Admirer Paris, le point le plus sonore de l’univers, c’est se rendre peut-être toutes ces sonorités favorables; et Paris, qui vaut bien une messe, au dire d’Henri IV, à coup sûr, vaut bien un compliment.”

<sup>14</sup> No original: “Paris n’est pas pour le Parisien une patrie de hasard. Le Parisien involontaire n’est qu’une exception. Le Parisien véritable croit que Paris lui est dû.”

De onde sua conclusão: “Para o estrangeiro, o parisiense é um passante alegre” e feliz com sua condição cidadina (Frédérix, 1867, p. 1017).<sup>15</sup>

Embora o texto permita muitos desdobramentos e considerações pertinentes ao nosso assunto, consideramos interessante notar que, no entender de Frédérix, com relação à figura central do parisiense nato ou assumido, há uma diferença não somente com relação ao estrangeiro, como também ao provinciano, que desembarca na capital pelas mesmas estações ferroviárias. E, se retomarmos a questão da adulação – necessária, segundo Frédérix, para o devido entrosamento com o parisiense – essa atitude talvez esteja na base do esbanjamento ostentatório do rastaquera, que pretende impressionar positivamente (sem sucesso) aquele que o acolhe. Paris bem vale uma bajulação.

Na imensa diversidade dos artigos, podemos destacar “Les types parisiens – Les Clubs”, de Charles Yriarte, escritor, jornalista e desenhista, um dos vários exemplos em que, surpreendentemente, num livro que deveria cantar as glórias da modernização da cidade, da qual a Exposição Universal é um dos baluartes, deplora o fim da velha e familiar Paris:

A linha reta matou o pitoresco e o imprevisto. A rua de Rivoli é um símbolo, rua nova, longa, larga, fria, que percorrem as pessoas alinhadas, afetadas e frias, como ela. A Paris de ontem tinha a sua Cour des Miracles, cujos habitantes chamativos nós conhecemos no passado; acabaram de expropriá-la sob pretexto de utilidade pública. Acabaram-se os andrajos coloridos, acabaram-se as canções extravagantes e os discursos extraordinários. Os dentistas a céu aberto, os músicos ambulantes, os trapeiros filósofos,<sup>16</sup> os equilibristas, os héracles do Norte, as tocadoras de viola [...]. A rua só existia em Paris, e a rua agoniza; [hoje,] é o reino dos bulevares e o advento das grandes artérias; proscreveram os

---

<sup>15</sup> No original: “Pour l'étranger, le Parisien, c'est un passant joyeux”. Depois desse artigo, seguem-se textos específicos sobre as “colônias” alemã, belga, suíça, inglesa, italiana, (norte-)americana, hispano-americana, polonesa e russa em Paris, seguidos de artigos sobre “os orientais” e os “boêmios e ciganos”.

<sup>16</sup> Um site sobre a Paris pitoresca informa que havia um certo Liard, trapeiro de profissão, mas culto e verborrágico, que surpreendia os passantes com suas recitações de Virgílio e outras demonstrações de uma educação não condizente com sua atividade. Terá seu próprio verbete no livro *Les célébrités de la rue*, de 1868 (“Liard, le chiffonnier philosophe”), cf. Liard [...], 2000.

cruzamentos e os aprazíveis becos, onde se refugiavam os ciganos do *faubourg* Antoine, que prediziam a sorte dos *flâneurs* ingênuos [...] (Yriarte, 1867, p. 929).<sup>17</sup>

Essa descrição romântica e idílica da cidade e de seus tipos familiares, tradicionais, abre caminho à triste constatação da modernidade:

Temos mercados abertos monumentais, Louvres suntuosos, tubos atmosféricos,<sup>18</sup> hotéis colossais, casernas de mármore, jardins ornados de plantas verdes com nomes muito difíceis [...]. Tudo foi nivelado, tudo foi apagado, os tipos desapareceram, os caracteres se atenuaram no concerto dos povos nesse gigantesco caravancherai [...].

No bulevar, passam inglesas longilíneas e angulosas, cubanos amarelos, espanhóis de pele escura, italianos morenos, valáquias rosa-chá, alemãs sentimentais mas roliças, russas elegantes mas sem quadris (Yriarte, 1867, p. 930-931).<sup>19</sup>

A passagem da ruela ao amplo bulevar retira a possibilidade de uma relação intimista com a malha urbana. A passagem do pequeno ao gigantesco torna a cidade estranha para seus habitantes, que deverão criar

---

<sup>17</sup> No original: “La ligne droite a tué le pittoresque et l’imprévu. La rue de Rivoli est un symbole, une rue neuve, longue, large, froide, que parcourent des gens bien mis, gourmés et froids comme elle. Le Paris d’hier avait encore sa Cour des Miracles, dont nous avons connu les habitants bariolés. On vient de l’exproprier pour cause d’utilité publique. Plus de loques colorisées, plus de chansons extravagantes et de discours extraordinaires. Les dentistes en plein air, les musiciens ambulants, les chiffonniers philosophes, les bâtonniers, les hercules du nord, les vieilleses [...] La rue d’existait qu’à Paris, et la rue agonise, c’est le règne des boulevards et l’avènement des grandes artères; ils ont proscrit le carrefour et la paisible impasse où se réfugiaient les bohémiens du faubourg Antoine, qui disaient la bonne aventure aux flâneurs naïfs [...]”

<sup>18</sup> Durante um curto período, importou-se essa tecnologia inglesa para o desenvolvimento da via férrea.

<sup>19</sup> No original: “Nous avons des Halles monumentales, des Louvres somptueux, des tubes atmosphériques, des hôtels monstres, des casernes de marbre, des jardins ornés de plantes vertes qui portent des noms très difficiles [...]. Tout s’est nivelé, tout s’est effacé, les types ont disparu, les caractères se sont émoussés dans ce concert de peuples, dans ce caravansérail gigantesque [...]. Sur le boulevard passent des Anglaises longues et anguleuses, des Havanais jaunes, des Espagnols basanés, des Italiens au teint mat, des Valaques rose-thé, des Allemandes sentimentales mais dodues, des Russes élégantes mais déhanchées.”

novos hábitos e comportamentos. Independentemente da nacionalidade, Yriarte trata cada qual com uma simplificação física estereotipada. O jornalista segue falando do comerciante cubano de “puros” (charutos), “de joias grandes e chapéu de aba larga” (Yriarte, 1867, p. 931),<sup>20</sup> que caminha ao lado de húngaros, nova-iorquinos, egípcios, poloneses... o rol é longo, acompanhado de descrições caricaturais e estereotipadas. E termina a lista dos transeuntes com a triste figura do parisiense: “ele se faz humilde, esgueira-se pelas paredes, abdica; hospitaleiro dedicado, dá a entender aos cinco cantos do globo que o bulevar lhes pertence” (Yriarte, 1867, p. 931).<sup>21</sup> Depois de uma homenagem a alguns tipos conhecidos dos frequentadores do centro da cidade, Yriarte termina seu texto: “E os parisienses de Paris, afogados no imenso oceano, fazem-se tão raros, que o Sr. Haussmann ainda os procura” (Yriarte, 1867, p. 937).<sup>22</sup> Aqui, a interação daninha entre parisienses e estrangeiros afeta o cidadão local, tira-o de seu protagonismo devido.

Outro artigo que nos interessa, para efeitos de nossa argumentação e demonstração, é o do crítico literário Severiano de Hérédia,<sup>23</sup> que escreve sobre a “colônia hispano-americana” (essa é a identificação que consta no índice, mas no corpo do livro, o título é “Os hispano-americanos”). Aqui, temos um depoimento de alguém que vê essa “colônia”, a um só tempo, como alguém de dentro (por ser cubano) e de fora (por buscar, nesse momento, a naturalização francesa) dessa comunidade – na qual o brasileiro, pasmem, se encontra inserido, seja por falta de compreensão histórico-cultural, seja por simples desinteresse por questões (pós)coloniais alheias. Hérédia fala das sucessivas levas de interesse dos parisienses por seus visitantes: vinte anos antes, todos se interessavam pelos *mylords*, os ingleses: “todos riam de seus cabelos ruivos, seu sotaque, seus ternos; davam-lhe papeis extravagantes nos *vaudevilles*, e, nos romances na moda, ares ridículos” (Hérédia, 1867, p.

---

<sup>20</sup> No original: “aux bijoux massifs et au chapeau à large bord”.

<sup>21</sup> No original: “se fait humble, il ser les murs; il abdique; hospitalier jusqu’au dévouement, il laisse croire aux cinq parties du globe que le boulevard est à elles.”

<sup>22</sup> No original: “Et les Parisiens de Paris, noyés dans l’immense océan, apparaissent si rares, que M. le baron Haussmann les cherche encore.”

<sup>23</sup> 1836-1901, nascido em Cuba, enviado a estudar em Paris aos dez anos, adquire a nacionalidade francesa em 1870, e se torna prefeito de Paris (será o primeiro prefeito negro de Paris).

1080);<sup>24</sup> mas todos se “inclinavam diante de seus *bank notes*” (Hérédia, 1867, p. 1080)<sup>25</sup>. Foi a vez, então, dos russos, de “seus enormes bigodes, de seus ares de senhores feudais” que se hospedavam em “hotéis suntuosos” (Hérédia, 1867, p. 1080).<sup>26</sup> A permanência e constância desses visitantes, porém, retirou o garbo de suas figuras, e eles se tornaram familiares e previsíveis – e deixaram a cena teatral. Porém, no momento da Exposição Universal, “há uma sociedade nova, menos conhecida” (Hérédia, 1867, p. 1081)<sup>27</sup> que está desbancando ingleses e russos:

A sociedade hispano-americana. Sua popularidade aumenta, a cada dia, nos salões. Ela já teve a honra de fornecer um tipo bem divertido – o do Brasileiro – aos nossos *vaudevilles* do Palais Royal.

É pena que esse brasileiro de fantasia, espécie de fantoche grotesco, brutal, sensual, vestido com penduricalhos e calças claras, realize, aos olhos de nossos basbaques,<sup>28</sup> o mais completo tipo da América do Sul. [...] Vindos de Valparaíso, de Lima, de Havana, os americanos são todos brasileiros. Só se conhece e se quer o Brasileiro [da opereta]. O Brasileiro está na última moda! (Hérédia, 1867, p.1081).<sup>29</sup>

Embora lamentemente a generalização do “completo tipo da América do Sul” sob a denominação de “brasileiro”, considera, porém, que tornar-se personagem de *vaudeville* é uma maneira popular (“está na

<sup>24</sup> No original: “On riait de ses cheveux roux, de son accent, de son costume; on lui donnait dans les vaudevilles des rôles extravagants, et dans les romans à la mode, des allures ridicules.”

<sup>25</sup> No original: “s’inclinaient devant leurs bank notes”.

<sup>26</sup> No original: “aux grosses moustaches, aux grands airs de seigneurs féodaux” e “hôtels somptueux”.

<sup>27</sup> No original: “il est une société nouvelle, moins connue”.

<sup>28</sup> Palavra antiga que designa uma pessoa que olha longamente para o que vê, espectador pasmo; o termo francês, *badaud*, pode ser sinônimo de *flâneur*.

<sup>29</sup> No original: “C’est la société hispano-américaine. Sa popularité grandit tous les jours dans les salons. Elle a déjà eu l’honneur de fournir un type bien amusant – le Brésilien – à nos vaudevillistes du Palais Royal. Le malheur est que ce Brésilien de fantaisie, sorte de fantoche grotesque, brutal, sensuel, vêtu de breloques et de pantalons clairs réalise aux yeux de nos badauds le type le plus complet de l’Amérique du Sud. [...] Qu’ils viennent de Valparaiso, de Lima, de la Havane, les Américains sont tous Brésiliens. On ne connaît, on ne demande que du Brésilien. Le Brésilien fait prime!”

última moda”) de incorporá-lo ao cenário social e cultural. Depois de discorrer sobre a presença de grandes fortunas comerciais e industriais sul-americanas entre a elite da capital, Hérédia lembra que há, também, escritores eminentes e ricos, “que vêm a Paris observar e se instruir”, e “até aqueles que se fazem editar na França” (Hérédia, 1867, p. 1084)<sup>30</sup>. Há, igualmente, uma nova geração de pintores e de músicos, para quem “Paris é um lar”, e eles “vêm buscar luz” (Hérédia, 1867, p. 1084).<sup>31</sup> De qualquer forma, comerciante, escritor ou artista, esse decantado “brasileiro” é sempre abastado, e circula pela elite.

Hérédia termina sua apologia desse “brasileiro” *porte-manteau* com uma analogia botânica e uma pergunta:

Em nossa gigantesca estufa parisiense, onde vivem agrupados nômades dos países mais diversos, os americanos das repúblicas do sul, estabelecidos entre nós, representam bastante bem essas flores dos trópicos transplantadas, de formas bizarras e cores vibrantes, que desabrocham discretamente ao nosso sol por demais pálido. [...] [Entre outros,] são turistas que fazem o seu tour da Europa, heróis bronzeados de ópera cômica que gostam “do jogo, do vinho e das mulheres”<sup>32</sup> e que lançam, desbragadamente, piastras ao ar [...]. Eles atraem o olhar pela cor da pele, pelo sotaque e suas maneiras exóticas. Foi para eles que se criou a colossal bufonaria do Brasileiro. E, realmente, eles possuem por vezes hábitos que nos surpreendem. Em 1865, a família A... veio a Paris com 52 malas e 18 serviçais negros. Como querer que nossos pequeno-burgueses, habituados à vida estreita de nossas cidades da Europa não tomem essas pessoas por príncipes ou ogros? (Hérédia, 1867, p. 1085-1086).<sup>33</sup>

<sup>30</sup> No original: “ils viennent à Paris pour observer et s’instruire” e “il y en a même qui se font éditer en France”.

<sup>31</sup> No original: “Paris est un foyer” e “y viennent chercher la lumière”.

<sup>32</sup> Citação da novela *Federigo*, 1829, de Prosper Mérimée.

<sup>33</sup> No original: “Dans notre gigantesque serre parisiennne, où vivent groupés les nomades des pays les plus divers, les Américains des républiques du Sud, établis au milieu de nous, représentent assez bien ces fleurs des tropiques transplantées, aux formes bizarres et aux couleurs éclatantes qui s’épanouissent discrètement à notre soleil trop pâle, [Entre autres] ce sont des touristes qui font leur tour d’Europe, héros bronzés d’opéra-comique qui aiment ‘le jeu, le vin et les belles’, et qui jettent royalement les piastres en l’air [...] Ils attirent le regard par leur teint, leur accent et leur allures exotiques. C’est pour

“Flor bizarra e exótica”, a criatura tropical aqui retratada é um “herói” de bufonarias, espécie de bobo da corte moreno e com sotaque. Anti-herói, portanto, pois, embora simpático, não gera empatia no público (que não identifica com ele, aliás, o repudia). Como dito *en passant* anteriormente, colar a pecha de rastaquera nesse “príncipe brasileiro” gerou uma contenda entre a colônia brasileira, apoiada pela embaixada, e a direção do teatro, a qual acabou exigindo de Brasseur, ator da peça, e autor do caco e da etiqueta estigmatizante, um pedido de desculpas público. A palavra, que ainda existe vaga e inespecífica até então, encontra sua encarnação ideal, bizarra e exótica, e permanece.

A palavra “rastaquera” não foi empregada por nenhum dos cronistas do *Paris Guide*, mas a caracterização do sul-americano rico, fanfarrão, ruidoso e destoante da pequena-burguesia urbana francesa já está estruturada, e assentada sobre divergências de ordem estética, social, mas, também, econômica, e o conseqüente incômodo que elas causam – o “príncipe” dos bulevares tem tudo para virar “ogro” na representação e no entendimento coletivo desse personagem (social e literário).

Retomando o ensaio de Ricard, ocorre uma nítida mudança no tom uma década depois, a partir de 1880. Outro discurso sobre o estrangeiro se propaga: o de “parasita” no estado “decadente” e “em decomposição avançada do organismo parisiense” – e o cosmopolitismo se torna “uma peste, uma calamidade” (Ricard, 2007, p. 2)<sup>34</sup>. Os textos literários em que o rastaquera é retratado de forma negativa são muitos.<sup>35</sup> As categorias “cosmopolita” e “rasta” passam a ser confundidas, e as fronteiras e as

---

eux qu’a été créée la colossale bouffonnerie du Brésilien. Et vraiment ils ont parfois des habitudes faites pour nous étonner. En 1865, la famille A... vint à Paris avec 52 malles et 18 domestiques nègres. Comment voulez-vous que nos petits bourgeois habités à la vie étroite de nos villes d’Europe ne prennent pas ces gens-là pour des princes ou des ogres?”

<sup>34</sup> No original: “décomposition avancée de l’organisme parisien”; “une peste, une calamité”.

<sup>35</sup> Apenas para citar alguns: *Le Rastaquouère* (de Xavier de Montépin, 1885), *La Fin de Paris* (de René Maiseroy, 1886), *Les Petites Rastas* (de de Laforest, 1894), *Rasta* (de Clément Rossel, 1897), *Les Bonnets Verts. Moeurs rastaquouères* (de Gorton-Busset, 1901), *Mémoires d’un rasta, écrits à la prison de la Santé, mai et juin 1906* (do Conde de Roussillon, 1907), e *Le Rasta* (de Henri Mirabel, 1914). Não ficcionais: *La Grande Babylone. Études humaines* (de Edgar Monteil, 1887), *La Fin d’un monde: étude psychologique et sociale* (de Édouard Drumont, 1889), entre outros.

origens continuam misturadas numa desconsideração generalizada, inclusive pelos limites entre a ficção e o preconceito social.

Segundo Ricard, a xenofobia que alimenta o anti-cosmopolitismo deve-se à derrota de 1870 na Guerra Franco-Prussiana, ao ressurgimento do nacionalismo chauvinista durante o Caso Dreyfus, e, hipótese final, ao ressentimento contra as elites – e suas alianças sociais e comerciais com o capital estrangeiro.

No *site* da Biblioteca Nacional de França, onde boa parte da imprensa da época está digitalizada, encontramos alguns testemunhos documentais que confirmam essa reação cada vez mais avessa à presença do rastaquera em Paris, e ao cosmopolita que o acolhe. Numa crônica que comenta alguns artigos de época, a jornalista Priscille Lamure, indica um artigo que trata dessa presença polêmica: no jornal *Le Gaulois* de 1º de janeiro de 1882, na coluna “Crônicas Parisienses”, sob o título “Os Rastaqueras”, lê-se que o

“apelido galhofeiro de ‘rastaquera’” caracteriza “a canalha elegante pela qual Paris – albergue hospitaleiro – é invadida como que num rastro de vermina [...] [Ele é] uma lepra curiosa a ser estudada. O contágio data do Império, da época *blasée* que predominou, como um ataque de loucura”. (Le Gaulois, 1882, p. 1 *apud* Lamure, 2018)<sup>36</sup>

E diagnostica: os rastaqueras “se implantam pouco a pouco na vida artificial de Paris” (Le Gaulois, 1882, p. 1 *apud* Lamure, 2018).<sup>37</sup>

Em tempos de antidreyfusismo, a ideia de natural e puro, em oposição a artificial e impuro, revela o lado sombrio e avesso do nacionalismo em ascensão. Charle falara em Paris como “cidade única e universal, máquina produtora de glória e inovação, mas também de fracasso e amargura” (Charle, 1998, p. 12), como dito anteriormente. “Rejeição”, “cinismo”, e “jogo duplo” são termos usados pelo historiador para caracterizar a reação local: revés da moeda da atração exercida, deseja-se que o Outro, seduzido pelo brilho de Paris, não aja como Outro;

<sup>36</sup> No original: “le sobriquet raillard de ‘rastaquouère’, qui caractérise de si rude façon la canaille élégante dont Paris – cette auberge hospitalier – est envahie comme par une trainée de vermine [...] [Elle] est une lèpre curieuse à être étudiée. Le contagion date de l’Empire, de l’époque blasée qui a prédominée, comme un accès de folie”.

<sup>37</sup> No original: “s’implantent petit à petit dans la vie artificielle de Paris”.

que reproduza e imite o parisiense, que se torne invisível na paisagem urbana enquanto gasta – “naturalmente” – sua fortuna.

Essa visão ecoa noutro artigo que Lamure comenta, do jornal *La Croix* de 9 de maio de 1900. Uma crônica intitulada “Le type du Rastaquouère” afirma que o “rastaquera não é francês, mas é um tipo muito parisiense”,<sup>38</sup> e passa a analisar sua “psicologia característica”: “excêntrico” e exibido, ostentador de riquezas, no que ele demonstra ter uma “ vaidade ingênua”; ele “não é mau”, apenas “frívolo”, e gasta sua dinheirama a esmo e a rodo, se empanturra e se apatifa na “Sodoma moderna” em que se transformou a Paris cosmopolita (*La Croix*, 1900, p.1 *apud* Lamure, 2018). Fato interessante, significativa coincidência, na coluna imediatamente ao lado, dá-se uma notícia sobre “O Caso Dreyfus na Inglaterra” – evidenciando a atualidade e a proximidade das duas questões contemporâneas.

Acreditamos que esses dois artigos são representativos da imprensa que combate o cosmopolitismo e suas expressões – sendo o “tipo parisiense do rastaquera” uma delas. Em ambos, a descrição geral da figura do rastaquera reforça o clichê: pândego, fanfarrão e perdulário, ele incorpora o novo rico de poucas cultura e educação, que exhibe sua pessoa e ostenta sua riqueza com modos inadequados e inconvenientes. Essa vulgaridade predominante no retrato do rastaquera faz dele o personagem ideal da literatura cômica – do *vaudeville* ou não. Faz dele, também, mais um excluído, na fauna de marginalizados da cidade. Esse invasor, que vem fora do país, acaba sendo associado a outros invasores de Paris, excluídos sociais de toda sorte que transitam pelas ruas da capital: roceiros, provincianos,<sup>39</sup> migrantes, boêmios, assim como, entre outros, personagens urbanos baudelairianos: apaches (criminosos) e trapeiros, e, distintos e destoantes, os dândis e os *flâneurs*.

O dândi parisiense segue uma moda e um modo de ser importado da Inglaterra: o dandismo. Comportamento estético e estetizante, trata-se de uma “atitude exterior” calcada nos “esmero das vestimentas, rosto

---

<sup>38</sup> No original: “Le rastaquouère n’est pas français, mais c’est un type très parisien”.

<sup>39</sup> Isso fica claro no artigo de (Mme) Juliette Lambert, que abre a sessão “Les Paysans à Paris”, do *Paris-Guide*, já comentado em linhas gerais. O título é “Les paysans à Paris”, em que ela, em suma, deplora a facilidade proporcionada pela ferrovia de acesso à capital pelas províncias, que desmistifica a importância da cidade e daqueles que tanto se esforçavam para viajar até ela (Lambert, 1867, p. 1009-1013).

impassível, olhar indiferente ou desdenhoso”; a “elegância refinada” é “apimentada por uma ligeira excentricidade” (Carassus, 1966, p.111),<sup>40</sup> que costuma ser acrescida de um rebuscamento suplementar, “superior”, que aspira a uma “marca pessoal” por meio de “uma negligência calculada” (Carassus, 1966, p.114).<sup>41</sup> Esse comportamento tem um fundamento teórico: o dândi, ao desviar-se da norma, usa a frivolidade aparente como protesto e “arte de viver contra o utilitarismo”, “revolta da imaginação contra a feiura física e a moral estreita” (Carassus, 1966, p.115)<sup>42</sup> desses tempos de ascensão da indústria e da burguesia. Estoico e diletante, às vezes confundido com o esnobe, adepto do culto da beleza, ele será, para Baudelaire, um personagem poético e heroico, que cultiva o desdém pelo natural e pelo vulgar.

Nesse sentido, o rastaquera seria um anti-dândi. Em comum, têm o fato de que ambos são assimiláveis a estéticas estrangeiras (o rasta, por ser estrangeiro, o dândi francês, por se espelhar num ideal originário na Inglaterra do século XVIII), que destoam da elegância clássica ou convencional (“tipicamente” francesa). Por isso mesmo, ambos são criticados e ridicularizados pelos anti-cosmopolitas. Mas essas figuras urbanas são inconciliáveis: o dândi forja um rebuscamento ostensivo, e tem plena consciência de sua distinção (nos dois sentidos do termo), enquanto o rastaquera (ao menos, em sua versão literária) parece não perceber que destoa da elite parisiense que frequenta; parece não saber que é considerado vulgar no alarde da fortuna, no excesso de berloques e correntes e anéis e tudo mais que brilha e reluz em sua indumentária de novo rico. Fundamentalmente diferente do dândi, o rastaquera não segue qualquer tipo de ética ou estética predefinida, sua frivolidade não é uma máscara ou um artifício, e, sendo novo rico, representa, justamente, o que o dândi condena: a ordem burguesa ascendente e dominante. Espécie de dândi às avessas, o rastaquera destoa sem querer, sem saber.

Baudelaire dirá, em *Le Peintre de la vie moderne* (no capítulo “Le dandy”), que “o caráter de beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; parece um fogo

---

<sup>40</sup> No original: “recherche dans les vêtements, visage impassible, regard indifférent ou méprisant”, “élégance raffinée”, “pimenté d’une légère excentricité”.

<sup>41</sup> No original: “marque personnelle”, “négligence calculée”.

<sup>42</sup> No original: “l’art de vivre contre l’utilitarisme”, “la révolte de l’imagination contre la laideur physique et la morale étriquée”.

latente que mal transparece, que poderia, mas que não quer, brilhar”<sup>43</sup> (Baudelaire, 1885, p. 96). O rastaquera, ao menos em sua representação (humorística ou acerba) estereotipada, peca pela exuberância dos gestos, pela espontaneidade da expressão, e, assim, irradia, de forma colorida e ruidosa, sinais inequívocos do que sente, pensa e quer.

E o rastaquera flana pelas ruas de Paris. Isso faz dele um *flâneur*? No sentido baudelairiano, não. Yriarte evocara romanticamente os *flâneurs* ingênuos que eram gentilmente ludibriados pelos ciganos nos becos e ruelas da velha Paris. Hérédia falara de *flâneurs* (usou um sinônimo antiquado, *badauds*), passantes pasmados ou basbaques diante do “brasileiro típico” que diverte nas operetas e nas calçadas dos bulevares. Em ambos os casos, o *flâneur* é um transeunte desatento, inadvertido, que se surpreende diante do que vê, pois não observa ou não faz caso de seu entorno. Porém, nem eles nem o rastaquera podem ser assimilados ao *flâneur* baudelairiano.

No capítulo “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant” (também de *Le Peintre de la vie moderne*), Baudelaire contextualiza e descreve seu importante personagem:

A multidão é o seu domínio, como ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão são *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o **observador apaixonado**, é um imenso deleite estabelecer domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; **ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar oculto ao mundo**, tais são alguns dos pequenos prazeres desses **espíritos independentes, apaixonados, imparciais**, que a língua só consegue definir canhestamente. **O observador é um príncipe que se compraz, por toda parte, em passar incógnito.** [...] Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um **caleidoscópio de consciência**, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o traduz e exprime

<sup>43</sup> Tradução livre (por considerar as traduções publicadas imprecisas) de: “Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l’air froid qui vient de l’inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.”

em imagens mais vivazes do que a própria vida, sempre instável e fugidia<sup>44</sup> (Baudelaire, 1885, p. 72, negrito nosso).

De alma artista e espírito filósofo, o *flâneur* segundo Baudelaire é uma testemunha da cidade, de seus passantes e de suas passagens, de suas transformações, “observador apaixonado”, “independente” e “imparcial”, consciente de si, do Outro e do espaço que os acolhe. Sua consciência o coloca no “centro do mundo”, mas, também fora dele, ao manter-se oculto, camuflado em meio à multidão. Até se poderia, na comparação inusitada com o rastaquera, ressaltar a referência cultural ao “príncipe” – pois muitos personagens rastaqueras são príncipes, falsos príncipes, ou figuras principescas por sua riqueza exorbitante. O príncipe de que trata Baudelaire, porém, é uma referência literária, ao rei ou senhor de contos medievais que frequenta seu domínio sob algum disfarce, para não ser reconhecido e poder observar os seres e as coisas que governa. “Passar incógnito”, nesse caso, é testemunhar impunemente, sem sofrer as consequências de ser identificado pelo Outro. O príncipe incógnito é, assim, plenamente senhor de si.

O rastaquera, nada baudelairiano, nada incógnito – aliás, chamativo, colorido e ruidoso –, é identificado sem dificuldade, pois flana exuberante e incauto, desaperebido do ridículo (aos olhos do Outro, do parisiense) de sua aparência e de suas maneiras de ser e de agir (segundo o seu retrato caricatural na ficção e nas crônicas jornalísticas). Personagem urbano que povoa o universo social e cultural da cidade, “estrangeiro parisiense”, ele transita numa espécie de lusco-fusco, numa zona umbrátil

---

<sup>44</sup> Tradução livre (por considerar as traduções publicadas imprecisas) de: “La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelquesuns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L’observateur est un *prince qui* jouit partout de son incognito. [...] On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un moi insatiable du *nonmoi*, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.”

em que é e não é da cidade, pertence ao conjunto dos habitantes, mas destoa nele. Se instala (de maneira temporária, duradoura ou definitiva) e se projeta, apesar de todo o espalhafato, como uma sombra, pelas fachadas de Paris, uma sombra morena e com sotaque, contra as pedras claras e sóbrias da capital moderna; uma entre as várias sombras da luminosa *Belle Époque* francesa.

Objeto do logro de que fala Christophe Charle em seu estudo, é atraído pelo magnetismo da cidade luz, mas traído no acolhimento repleto de deboche e menosprezo. O rastaquera se torna um clichê ambulante, figura *gauche*, canhestra, “bizarra e exótica” (conforme Severiano de Hérédia) personagem pertencente ao lado avesso do cosmopolitismo (“máquina de glória e de amargura”, diz Charle), personagem reverso da modernidade cosmopolita.

Oscilando entre “príncipe” e “ogro”, como sentenciar Hérédia, a passagem de um a outro, diante do acirramento dos ânimos que marca a *Belle Époque*, é como que um drama anunciado.

## Conclusão

Paris seduz pela herança de séculos de prestígio e notoriedade, constituindo verdadeiro mito urbano, e atrai pelas universidades, pelas bibliotecas, pelo patrimônio cultural e arquitetônico, pelo cabedal literário que se multiplica através de uma densa rede de editores, revistas, e jornais, e seus espaços de espetáculo e divulgação (teatros, cabarés, cafés, salões literários, redações de jornais, galerias de exposição, ateliês, museus...) e agrega visitantes de passagem, exilados, estudantes, profissionais, toda sorte de aspirantes a um reconhecimento “internacional”, ou seja, parisiense, e a um lugar ao sol nessa capital cultural mundial.

Dentre os seduzidos, encontra-se o rastaquera, estrangeiro afortunado que se destaca, em meio a outros forasteiros, e que, ao longo do século XIX, se torna recorrente personagem das literaturas ficcional e jornalística. Diante de sua alteridade cada vez mais incômoda, ele será rechaçado (entre tantos outros) pelos defensores das fronteiras – geográficas e culturais – da nação. O próprio *Art Nouveau*, que impera na *Belle Époque*, vindo do *Arts and Crafts* britânico, será combatido como estilo invasor e influência nefasta sobre o *gôût* francês.

Mas, hoje, quem flana pelas ruas e bulevares de Paris, admira, desavisado de toda essa celeuma, estações de metrô de Hector

Guimard, fontes Wallace, colunas Morris... e tantos outros legados que caracterizam a capital francesa em sua fase eminentemente cosmopolita. Diante das belezas, antigas ou atuais, da cidade que ainda mantém o título de capital cultural, talvez algum *flâneur* estrangeiro contemporâneo, desalinhado e *gauche*, como costumam ser os turistas e os viajantes, ainda ouça ecos do riso provocado outrora pelo rastaquera. Não faz mal, Paris bem vale um vexame.

## Referências

BACHAUMONT. Préface. In: GUÉRIN, Jules; GINISTY, Paul. *Les Rastaquouères: études parisiennes*. Paris: Ed. Rouveyre et G. Blond, 1883. p.V-XIV.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris: Calmann Lévy, 1885. (v. III – L’art romantique)

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização Flávio Kothe. Tradução de Flávio Kothe. Ática: Rio de Janeiro, 1985a. p. 44-122.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização Flávio Kothe. Tradução de Flávio Kothe. Ática: Rio de Janeiro, 1985b. p. 30-43

CARASSUS, Émilien. *Le Snobisme et les lettres françaises*. Paris: Armand Colin, 1966.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. Paris: Seuil, 1998.

COURTÉS, Joseph; GREIMAS, Algirdas Julien. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

FRÉDÉRIX Gustave, Le Parisien pour l'étranger. In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p. 1013-1017. (v. 2 – La vie) Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f147.item>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

HÉRÉDIA, Severiano de. Les hispano-américains. In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p.1080-1086. (v. 2 – La vie) Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f215.item>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

HEYRAUD, Violaine. Les étrangers conquérants dans le vaudeville: Feydeau après Labiche. In: COUTELET, Nathalie; MOINDROT, Isabelle (dir.). *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*. Rennes: Presses universitaires de Rennes (PUR), 2015. p. 113-124. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/78551?lang=fr>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

LIARD, le chiffonnier philosophe. In: LE PARIS pittoresque [França, 2000]. Site. Disponível em: <<https://www.paris-pittoresque.com/perso/16.htm>>

LAMBERT, Juliette. “Les paysans à Paris In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelles: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p.1009-1013. (v. 2 – La vie) Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f143.item>>. Acesso em 01/12/2021.

LAMURE, Priscille. “Les ‘rastaquouères’, ces riches étrangers stigmatisés de la Belle Époque”, *Retronews. Le site de la presse de la BnF*, France, 06 dez. 2018 (modificado em 26 jul. 2021). Disponível em: <<https://www.retronews.fr/societe/echo-de-presse/2018/12/06/les-rastaquoueres-de-la-belle-epoque>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

RICARD, Jean-Pierre. Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme. In: SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ROMANTIQUES ET DIX-NEUVIÉMISTES. *La vie parisienne: Actes du IIIe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes*, 2007. Disponível em: <<https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Ricard.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

STIERLE, Karlheinz. *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Tradução do alemão de Marianne Rocher-Jacquín. Paris: Fondation Maison des Sciences de l’Homme, 2001.

YRIARTE, Charles. Les types parisiens, Les Clubs In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelles: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p. 929-937. (v. 2 – La vie) Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f50.item>>. Acesso em 01 dez. 2021.

Recebido em: 02 de maio de 2023.

Aprovado em: 05 de junho de 2023.