

REVISTA DA
**ACADEMIA
BRASILEIRA
DE FILOLOGIA**



Volume XXXII

2024

REVISTA DA
**ACADEMIA BRASILEIRA
DE FILOLOGIA**

Volume XXXII - 2024

e-ISSN: 2763-7301 | ISSN: 1676-1545

EQUIPE EDITORIAL

Editor

Amós Coêlho da Silva

Assessoria Técnica

Danilo Villela

CONSELHO EDITORIAL

•Afrânio da Silva Garcia (UERJ / ABRAFIL)	•Francisco da Cunha e Silva Filho (UFRJ / ABRAFIL)
•Álvaro Alfredo Bragança Júnior (UFRJ / ABRAFIL)	•Hilma Pereira Ranauro (UFF / ABRAFIL)
•Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF / ABRAFIL)	•Luíz César Saraiva Feijó (UERJ / ABRAFIL)
•Castelar de Carvalho (ABRAFIL / LICEU LITERÁRIO)	•Luiza Leite Bruno Lobo (UFRJ / ABRAFIL)
•Ceila Maria Ferreira Batista (UFF / ABRAFIL)	•Manoel Pinto Ribeiro (UERJ / ABRAFIL)
•Claudio Cezar Henriques (UERJ / ABRAFIL)	•Marina Machado Rodrigues (UERJ / ABRAFIL)
•Domício Proença Filho (UFF / ABRAFIL)	•Mauro de Salles Villar (ABRAFIL)
•Dulcileide Virgínia do Nascimento Braga (UERJ / ABRAFIL)	•Maximiano de Carvalho e Silva (UFF / ABRAFIL)
•Edila Vianna da Silva (UFF / ABRAFIL)	•Miriam Therezinha da M. Machado (UFF / ABRAFIL)
•Evanildo Bechara (ABRAFIL / ABL / LICEU LITERÁRIO)	•Nilda Santos Cabral (UFF / ABRAFIL)
•Fernanda Lemos de Lima (UERJ / ABRAFIL)	•Paulo César Costa da Rosa (UERJ / ABRAFIL)
•Fernando Ozório Rodrigues (UFF / ABRAFIL)	•Ricardo S. Cavaliere (UFF/ABRAFIL/L. LITERÁRIO)
•Flávio de Aguiar Barbosa (UERJ / ABRAFIL)	•Terezinha M. da F. P. Bittencourt (UFF / ABRAFIL)

Apoio editorial
Academia Brasileira de Filologia

Diretoria
Academia Brasileira de Filologia

Triênio: maio de 2021 a maio de 2024

Presidente
Amós Coêlho da Silva

Vice-presidente
Deonísio da Silva

Primeiro Secretário
Afrânio da Silva Garcia

Segundo Secretário
Luiz Fernando Dias Pita

Tesoureiro
Márcio Luiz Moitinha Ribeiro

Relações públicas
Luíza Leite Bruno Lobo

Bibliotecário
Flávio de Aguiar Barbosa

Presidentes de Honra da ABRAFIL



Professores Evanildo Bechara e Leodegário A. de Azevedo Filho

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
ENSAIOS	
AFRÂNIO DA SILVA GARCIA - CONSONANTISMO: UMA ABORDAGEM ABRANGENTE	8
DÉBORA CRISTINA NUNES DE SOUZA LEÃO - A HORA DO HERÓI: ASPECTOS DO TRÁGICO E DO SUBLIME NO COTIDIANO	22
JANAÍNA MONTEIRO - METÁFORA E SUBJETIVIDADES: A ESTÉTICA DISRUPTIVA EM CLARICE LISPECTOR	35
NATANIEL DOS SANTOS GOMES - MAD MAX E AS MANIFESTAÇÕES POLIFÔNICAS DO NARRADOR: O CAMINHO PARA VALHALA, O DESEJO PIEDOSO E MANIPULAÇÃO RELIGIOSA	48
RICARDO XAVIER - A RELAÇÃO ENTRE A LÍNGUA PORTUGUESA E A LÍNGUA PROVENÇAL	66
MELISE SANTIAGO NASCIMENTO - O DEUS E O POETA: NOTAS SOBRE O HINO HOMÉRICO A HERMES	92
PAULO CESAR DA SILVA LOPES JUNIOR - ÉDOUARD LOUIS: A DOCILIZAÇÃO DO CORPO DE SEU PAI	111
SOBRE OS AUTORES	126

RESENHA	131
MEMÓRIA	135
NOTICIÁRIO	138

EDITORIAL

Nesta edição, temos duas notas de falecimento: a Professora Rita Codá e o Professor Manoel.

No tocante aos ensaios, temos evolução do latim ao português, tão carente nas nossas pesquisas atuais. Uma dissecação sobre o trágico e o sublime no cotidiano, pela via do dialogismo metodologicamente. Uma análise da fragmentação humana na hodiernidade a partir de Clarice Lispector. Uma abordagem do dialogismo bakhtiniano do encontro entre discursos presentes no cotidiano e no cinema. Um estudo do poder da língua e literatura provençal como elemento de influência ocidental. Considerações sobre mitologia no Hino Homérico a Hermes. Encenações sobre o percurso de vida árdua e suas respectivas cicatrizes no corpo.

Além disso, uma resenha sobre o legado de Junito Brandão, mitólogo do mundo greco-romano, noticiário e memórias de saudosos acadêmicos.

Amós Coêlho da Silva

CONSONANTISMO: UMA ABORDAGEM ABRANGENTE

Afrânio da Silva Garcia
ABRAFIL – UERJ

RESUMO

A presente ementa intenta apresentar a alunos de outras disciplinas, além do Latim, um conteúdo pertinente das mudanças ocorridas com o quadro de consoantes na evolução do Latim ao Português.

Com vistas a tornar o assunto mais atraente para alunos de Português-Literatura e Português-Língua Estrangeira, optei por insistir numa grande quantidade de exemplos de palavras onde ocorreram essas mudanças, abordadas tanto da língua de origem para a língua resultante quanto vice-versa, além de reforçar este aprendizado com um número considerável de exercícios.

Os resultados foram muito animadores, conseguindo obter média 9,0, com algumas notas 10,0, o que me inspirou a levar esse experimento a público.

Palavras-chave: História da Língua Portuguesa, Latim, Português, Consonantismo.

CONSONANTISM: AN ENCOMPASSING APPROACH

ABSTRACT

This article aims to present to students of disciplines other than Latin a pertinent content of the changes occurred with the system of consonants in the evolution from Latin to Portuguese.

Intending to make the subject more appealing to the students of Portuguese-Literature and Portuguese as Foreign Language, I chose to insist on a great amount of examples of words where these changes happened, both from the point of the language of origin as well as to the point of the resultant language, besides reinforcing the learning with a wide range of exercises.

The results were very much encouraging, obtaining a general medium grade 9,0 (nine), with many students getting a score of 10 (ten), which inspired me to share this experimente with the public.

Key-words: Portuguese Language History, Latin, Portuguese, Consonantism.

INTRODUÇÃO

No semestre passado, fui indicado para ministrar a disciplina de História da Língua Portuguesa no curso de Graduação em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Como fazia algum tempo que não ensinava essa disciplina, procurei estudar e pesquisar para dar o melhor curso possível. Em conversa com os alunos, descobri que a maioria deles não tinha interesse no tema, sendo que nenhum pretendia dedicar-se ao estudo do latim.

Após ponderar sobre o assunto, resolvi dar um curso da maneira mais prática possível, simplesmente restringindo-me a apresentar os fatos da história da língua, através de exemplos e mais exemplos, seguidos de uma série bastante grande de exercícios. Fixei-me em três tópicos essenciais que me pareceram de interesse mais geral: o Vocalismo Latino, o Consonantismo Latino e Palavras de Empréstimos, deixando a Morfologia e a Sintaxe para ser estudada pelos alunos interessados nas disciplinas de Latim e Filologia, com os excelentes professores Moitinha e José Mário Botelho, entre outros.

Para minha surpresa, minha estratégia deu muito certo, conseguindo obter uma média **9,0** (nove) por parte da turma, como um todo, sendo que as alunas citadas a seguir conseguiram alcançar nota **10** (dez):

Julia Silva Pilar de Souza;

Maria Eduarda Oliveira Gonzaga;

Rayssa Fontes da Silva;

Thamyres Ferreira da Costa.

A aluna **Leticia da Silva Santos**, embora tenha conseguido um desempenho sensacional em sala de aula, viu-se forçada a interromper minha disciplina devido a problemas de foro íntimo incontornáveis.

Por uma questão de limite do tempo de apresentação e do espaço em páginas para publicação, limitarei minha palestra ao Consonantismo Latino.

1. UMA VISÃO GERAL DO CONSONANTISMO

Exatamente como fiz nas minhas aulas, optei por apresentar inicialmente uma visão geral e mais superficial dos fatos da língua, deixando para enfatizar cada tipo de evolução, com exemplos, mais adiante. Assim sendo temos o seguinte quadro geral do Consonantismo Latino:

As **consoantes iniciais** do Latim Vulgar, de um modo geral, se conservam na passagem para o português: *bucca* > boca, *cabbalu* > cavalo, *dare* > dar, *feroce* > feroz, *gutta* > gota, *lacu* > lago, *male* > mal, *nocte* > noite, *pace* > paz, *rivu* > rio, *siccu* > seco, *tauru* > touro. São

raras as alterações: *cattu* > gato, *vessica* > bexiga, *pallore* > bolor.

As **consoantes mediais surdas** passam a **sonoras**: *sapere* > saber, *vita* > vida, *pacare* > pagar, *facere* > fazer, *profectu* > proveito, *rosa* > rosa (/rossa/ > /roza/).

As **consoantes mediais sonoras** têm três destinos:

a) **síncope**: *crudu* > cruu > cru, *gelare* > gear, *granu* > grão, *lana* > lãa > lã, *persona* > pessôa > pessoa;

b) **permanência**: *paganu* > pagão, *amare* > amar;

c) **alteração**: *dubitare* > duvidar (degeneração **b** > **v**).

Quanto às **consoantes finais**, todas sofreram **apócope** (como em *amat* > ama, *vivit* > vive), com **exceção** do **s**: *Deus* > Deus, *Marcus* > Marcos, *amas* > amas, *debemus* > devemos, *magis* > mais; o **r** permaneceu, porém sofrendo **metátese**: *semper* > sempre, *quattor* > quatro, *super* > sobre; o **m** final, que já era muito débil, tanto no Latim Clássico quanto no Latim Vulgar, permaneceu na escrita, como **grafema** (letra), para indicar a ressonância nasal: *cum* > com, *quem* > quem.

Quanto aos grupos consonantais, façamos uma síntese, apontando apenas os casos principais:

Os **grupos consonantais iniciais** terminados em **r** se conservam: *cruce* > cruz, *dracone* > dragão, *gradu* > grau, *pratu* > prado. Os **grupos iniciais** os terminados em **l** sofrem **palatalização**, uma das inovações do galego-português: *clave* > chave, *flamma* > chama, *pluvia* > chuva, ou modificam o **l** para **r**: *clavu* > cravo, *flaccu* > fraco, *placere* > prazer.

Dentre os **grupos consonantais mediais**, destacam-se os representados pelas **consoantes duplas** ou **geminadas** (grupos homogêneos). Como estas eram pronunciadas **duplamente**, sofreram apenas **simplificação**, no próprio Latim Vulgar, ao contrário das consoantes **simples**, que desapareceram ou sofreram algum tipo de alteração. Ex.: *sabbatu* > sábado, *bucca* > boca, *additione* > adição, *effectu* > efeito, *aggravare* > agravar, *capillu* > cabelo, *flamma* > chama, *pannu* > pano, *suppa* > sopa, *gutta* > gota.

Alguns **grupos consonantais mediais** formaram-se pela **síncope** de uma consoante medial, no próprio Latim Vulgar; outros já existiam, sofrendo diversos tipos de evolução. Por exemplo:

a) **palatalização** (dígrafos **lh** e **ch**): *oc(u)lu* > olho, *teg(u)la* > telha (a par de *reg(u)la* > regra), *rot(u)la* > **rocla* > rolha, *inflare* > inchar;

b) **conservação**: *membre* > membro, *nigru* > negro, *intrare* > entrar;

c) **alteração**: *lacrima* > lágrima, *duplare* dobrar, *lepore* > **leb(o)re* > lebre.

Nos **grupos consonantais disjuntos** (em sílabas diferentes), do tipo **ps** e **rs**, a segunda consoante **assimilou** a primeira (assimilação regressiva): *ipse* > esse, *persicu* > pêssego. Trata-se de fenômeno que remonta ao próprio Latim Vulgar, pois no Appendix Probi aparece *persica non pessica*.

2. UMA VISÃO APROFUNDADA DO CONSONANTISMO LATINO

Partindo das minhas próprias dificuldades quando aluno de Letras, optei por começar pelos **grupos consonantais terminados em L**, seguidos das demais consoantes, enfatizando as inovações românicas, tais como **nh**, **lh**, **j/g**, **x**, **ch**, **ç** e **z**.

O grupo CL > CH

Clamare > chamar

Clave > chave

Clocca > choca

Conc(u)la > concha

Fasculo > facho

Macula > mancha

Masculus > macho

Musculus > bucho

O grupo FL > CH:

Afflare > achar

Flagare > cheirar (da mesma raiz: fragrância)

Flama > chama

Inflare > inchar

O grupo PL > CH:

Cap(u)lum > cacho

Plaga > chaga, praga

Planum > chão

Plattus > chato; prato

Plenum > cheio

Plicare > chegar

Plorare > chorar

Plumbum > chumbo

Pluvia > chuva

Implere > encher

O grupo TL > CH**Mutilus > mocho****NH****NI/E > NH****Balneu > banho****Cuneus > cunho****Extraneum > estranho****Insania > sanha****Ligna > lenha****Linea > linha****Maneana > manhana > manhã****Mania > manha****Ordiniare > ordenhar****Pinea > pinha****Senior > senhor****Somnium > sonho****Teneo > tenho****Venea > venha****Verecun(d)ia > vergonha****Vinea > vinha****Síncope do N > NH****Apannare > apãar > apanhar****Carino > carão > carinho****Cenus > cêo > cenho****Molino > moão > moinho****Vino > vão > vinho****N + Consoante > NH****Aracna > aranha****Designar > desenhar****Pugno > punho****Signa > senha****Tam Magnu > tamanho****Úng(u)la > unha****LH****LI > LH****Fallia > falha****Folia > folha****Fillium > filho****Galleo > galho****Supercilia > sobrancelha****Taliare > talhar****Tripalium > trabalho****Consoante + L > LH****Cochleare > colher****Cuniculum > coelho****Óculum > oclum > olho****Scopulum > scoplum > escolho****Speculum > speclum > espelho****Tegula > telha****Tribulare > trilhar****Vetulum > velho****Consoante + L > R****Blandu > brando****Blank (germânico) > blanco > branco****Clavu > cravo****Ecclesia > igreja****Flaccus > fraco****Placere > prazer****Plaga > praga****Plagia > playa (espanhol) > praia**

Obs.: em várias palavras, os grupos **bl**, **cl**, **fl** e **pl** conservaram o **l**: **bloco**, **clima**, **flauta**, **pleno**.

CONSOANTES INICIAIS**De maneira geral, mantêm-se.****CONSOANTES MEDIAIS****SURDAS (se tornam SONORAS)****Aqua > água****Áquila > águia**

Aperire > abrir
Capillus > cabelo
Capra > cabra
Cathedra > cátedra > cadeira (tb. catedral)
Civitatem > cidade
Dominicus > domingo (cf. dominus > dono; dominare > dominar)
Lacus > lago
Lupus > lobo
Malum > mau
Materia > madeira
Mutus > mudo
Panatarium > padeiro
Rete > rede
Sapere > saber
Saporem > sabor
Sequere > seguir
Scopa > escova (originalmente significando vassoura)
Sedes > sede (inicialmente assento)
Sitis > sede (água)
Sucare > sugar (a partir de sucus)
Vanitatem > vaidade

SONORAS (sofrem SÍNCOPE, ou seja, DESAPARECEM)

Calente > caente > quente
Color > cor
Colubra > coobra > cobra
Diabulo > diaboo > diabo
Dolor > dor
Filu > fio
Legale > leal (legal)
Legis > lei
Magis > mais
Nebula > névoa
Palatium > paaço (paço / palácio)
Periculo > perigoo > perigo
Populu > poboo > povo
Regina > raina > rainha
Regis > rei (a partir de REX)
Ruga > rua (também RUGA)

Salire > sair
Soles > soes > sóis
Voluntate > voontade > >vontade

NASAIS (sofrem SÍNCOPE, ou seja, DESAPARECEM; mas geralmente NASALIZAM a vogal anterior)

Alemana > alemãa > alemã
Alemannus > alemano > alemão
Arena > areia
Bonu > bõo > bom
Draconem > dragon > dragão
Germana > irmana > irmã
Germanus (verdadeiro) > irmano > irmão
Granum > grão
Leon(e) > leão
Luna > lũa > Lua
Maneana > manhana (Algarve) > manhã > manhã
Manum > mão
Minutu > miúdo / minuto
Homines > homêes > homens
Lana > lãa > lã
Nanus > anãu > anão
Nana > anãa > anã
Organum > órgão
Panatarium > pãadeiro > padeiro
Sana > sãa > sã
Sanum > são
Seminare > semear
Vecino > vezão > vizinho
Vino > vño (> vinho)

CONSOANTES EM SÍLABAS TRAVADAS

a) A consoante transforma-se numa semivogal (i ou u) formando ditongo com a vogal imediatamente anterior.

Capsa > caixa
Coctare (desgraçar) > coita, coitado
Docto > douto
Lactem > leite

Octum > oito
Pectum > peito (cf. expectorar)
Regnum > reino
Sectam > seita (tb. se(c)tor)

CONSOANTES FINAIS

a) Sofrem APÓCOPE (desaparecem).

amat > ama et > e
vivit > vive ad > a

b) A consoante S geralmente se mantém, com exceção da desinência de caso, que desaparece:

magis > mais soles > sóis

c) A consoante R geralmente é deslocada para uma posição anterior, formando um grupo consonantal com a consoante antecedente.

liber > livre, livro semper > sempre
niger > negro super > sobre

A consoante f (escrita X)

X (ks) > X (f)

Amixulam > ameixa

Axis / axium > eixo

Coxa > coxa

Fluxum > frouxo, afrouxar

Laxans > laxante

Laxares > leixare > deixar (mudança de L em D circa 1500)

Luxus > luxo (cf. lux > luz)

Rixa > rixa

Saxum > seixo

Taxa > taxa

Taxus > teixo

Vexare > vexar

SC > X (f)

Fascia > faixa

Fascis > feixe

Miscere > mexer

Piscis > peixe

SE/I + vogal > X (f)

Bassiare > (a)baixar, baixo

Capsa > caisa > casia > caixa

Crassia > graxa

Passionem > paixão

Russeus > roxo

OUTRAS

Pulsare > puxar

A consoante z (escrita G ou J)

Grupos GE/GI > GE/GI ou J (z)

Agere > agir

Agilis > ágil

Angelus > anjo

Fugere > fugir

Gelare > gelar, gear

Gelus > gelo

Gemere > gemer

Gemma > gema

Generalis > general, geral

Generare > gerar

Genius > gênio

Gens, gentis > gente

Genus > gênero

Germen > germe

Gigantis > gigante

Gurges > gorjeta

Gyrare > girar

Gyrus > giro

Gyrinus > girino

Lagena > laje

Rigido > ríjo, rígido

GIA/GIO > JA/JO (z)

Curugia > coruja

Genunculum > geoclum > joelho

Espongia > esponja

J latino (com som de I, geralmente inicial) > 3

Ajutare > ajudar, ajuda

Iam > já

Jactum > jacto > jeito, jato

Jocalis > jóia

Jocus > jogo

Judex > juiz

Jugum > jugo (canga), subjugar

Jumentum > jumento

Justitia > justiça

Justum > justo

Subjectus > sujeito

CI/E + Vogal > 3

Bacium > beijo

Succidum > sucio > sujo

DI/E + Vogal > 3

Ho(c) die > hoje

In ódio habere > enojar > nojo

Invidia > inveja

Pedia > peia > despejar, pejar > pejo

Sedea > seja (< sedere)

Videa > veja

SI/E + Vogal > 3

Caseo > queijo

Ceresiam > cereja

Cervesia > cerveja

Laesionare > lesionar > aleijar (com prótese de A)

A consoante Z (dz > z)

TIA/ES ou DIA/O

Avaritia > avareza

Bellitia > beleza

Certetia > certeza

Claretia > clareza

Destritia > destreza

Firmitia > firmeza

Gaudiare > gozar

Gaudio > gozo

Mollitia > moleza

Nuditia > nudez

Pretiare > prezar

Timidities > timidez

Tristitia > tristeza

CE/I

Acedivia > azedia > azia

Acerarium > azereiro

Acetum > azedo

Dicere > dizer

Facere > fazer

Licere > lazer

Placere > prazer

Recitare > rezar

Vicem > vez

(HE)

Trahere > trazer

Exceções: Gypso (grego) > gesso, giz Zélos (grego) > zelo;
 Zones, (grego) > zona; Zoon (grego) > zo o.

A consoante Ç (ts > s)

TI/E + vogal

Aciarium > aceiro, aço

Bene dictione > bênção

Bertium > berço

Captiare > caçar, caça

Coçar > coctiare

Dolentia > doença

Gartia > garça

Lancea > lança

Lectionem > lição

Linteum > lenço

Matea > maça

Matiana > maçã
Mustium > moço
Palatium > paço, palácio
Petio > peço
Pettiam > peça
Punctionem > punção
Puteus > poço
Rationem > razão
Tertia > terça
Tertius > terço

CI/E + vogal
Buceus > buço
Laceus > laço
Luncea > onça

DI/E + vogal
Badius > baço

1. EXERCÍCIOS E PROVAS

Para estimular a capacidade de retenção da matéria e sua memorização, utilizei-me, em primeiro lugar, da antiga técnica do *questionário*, como a seguir:

- O que acontece com as **sílabas travadas** (consoante + consoante + vogal) na passagem do latim para as línguas românicas e o português?
- O que acontece, em geral, com as **consoantes mediais surdas** na passagem do latim para as línguas românicas e o português?
- O que acontece com os **grupos consonantais iniciais terminados em L** na passagem do latim para as línguas românicas e o português?
- O que acontece, em geral, com as **consoantes mediais nasais** na passagem do latim para as línguas românicas e o português?
- Como surgiu a letra **Ç**?
- Como surgiu a letra **J**?

Em seguida, apresentei aos alunos exercícios em grande quantidade enfatizando ora as mudanças dos vocábulos latinos para os vocábulos portugueses, ora as origens latinas dos vocábulos portugueses, como segue:

1) **Partindo das seguintes palavras**, que palavras teremos no português :

- Cuper >
- Platum >
- Materia >
- Plorare >
- Solitarium >
- Super >
- Clamare >
- Plicare >

2) Que palavras latinas **deram origem às seguintes palavras?**

- Chama <
- Grão <
- Mais <
- Olho <
- Veja <
- Chaga <
- Folha <
- Seja <
- Punho <
- Lareira <

O resultado foi bem melhor do que o esperado, ficando a média da turma com nota **9** (nove), vários alunos com nota **10** (dez) e nenhum aluno para prova final, motivo de eu ter escrito este trabalho, que espero vocês tenham gostado!

A HORA DO HERÓI: ASPECTOS DO TRÁGICO E DO SUBLIME NO COTIDIANO

Débora Cristina Nunes de Souza Leão¹

RESUMO

Este ensaio pretende investigar, com apoio em arcabouços teóricos da Linguística Cognitiva e em reflexões aristotélicas sobre a Beleza e a Arte, especialmente nas categorias do Sublime e do Trágico, duas das mais revestidas de intensidade pela classificação aristotélica, quais são as circunstâncias que deslocam o herói de *in illo tempore* para o centro de debates cotidianos, em temporalidades *reais*, concretas, com tipificações distintas. Pretende-se delimitar em que campo e de que forma os heróis cotidianos fazem a ponte entre o Sublime e o Trágico do mundo real, banal, cotidiano. A escolha por uma metodologia argumentativa tenciona criar dialogismo entre autores e estudos relevantes para o ramo, com uma ótica contemporânea materialista e social. A discussão empreendida é pautada na noção e na exploração tipológica de uma hipermodernidade, que, desde a perspectiva kantiana, desloca, no campo da Estética, a responsabilidade da geração do próprio real para o indivíduo. Procura-se contribuir com o campo da Linguística por meio da busca e defesa de uma visão holística da situação dramática do herói, tal como a natureza de sua própria semiose.

Palavras-chave: Herói; Sublime; Trágico; Linguística Cognitiva; Aristóteles.

ASPECTS OF THE TRAGIC AND THE SUBLIME IN EVERYDAY LIFE

SUMMARY

This essay aims to investigate, with support from theoretical frameworks of Cognitive Linguistics and Aristotelian reflections on Beauty and Art, especially in the categories of the Sublime and the Tragic, two of the most intensely covered by the Aristotelian classification, what are the

1- Bolsista CAPES e Mestranda em Letras, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos da Linguagem, especialidade Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso. E-mail: deboracristinaleao@gmail.com

circumstances that displace the hero from *in illo tempore* to the center of everyday debates, in real, concrete temporalities, with different typifications. The aim is to define in what field and in what way everyday heroes bridge the gap between the Sublime and the Tragic of the real, banal, everyday world. The choice for an argumentative methodology aims to create dialogue between authors and studies relevant to the field, with a contemporary materialist and social perspective. The discussion undertaken is based on the notion and typological exploration of hypermodernity, which, from a Kantian perspective, shifts, in the field of Aesthetics, the responsibility for generating reality itself to the individual. The aim is to contribute to the field of Linguistics through the search and defense of a holistic view of the hero's dramatic situation, such as the nature of his own semiosis.

Keywords: Hero; Sublime; Tragic; Cognitive Linguistics; Aristotle.

INTRODUÇÃO

Amplamente explorado na década de 2010 e na primeira metade da década 2020, especialmente - mas não somente - no âmbito audiovisual, o super-herói pode ser entendido como uma nova fase do herói, tanto em idade quanto em manifestação. Se Aristóteles acreditava, referenciando a poesia, em um ciclo de maturação das formas, tais como as naturais dos bichos e das plantas, que requerem tempo para atingir sua perfeita função (SUASSUNA, 2018), o próprio herói atinge uma nova “idade” quando passa a representar, em si mesmo e em sua própria lógica narrativa, os ideais sociais, desta vez sob a égide privada do sujeito, conforme ditam as regras da hipermodernidade.

Este tal sujeito, diferente da época em que Aristóteles prosperou, está mais em voga do que nunca: para Baudrillard, a superação dos objetos pelo indivíduo² cria ambiência, uma extensão do corpo e da mente do possuidor para aqueles objetos (DRIGO, 2008). O ambiente não é mais complementar ao herói, mas é uma extensão da sua *subjetividade*. Isso significa que o ponto de partida para todo um universo é pautado na existência, nos pensamentos e, então, na trajetória desse herói. Para Ivo Lucchesi, por exemplo, cabe ao herói “viver a plenitude de si” (LUCCHESI, 2013). Esta é a maior aventura do super-herói: viver o que se é durante a sua caminhada, que serve à comunidade, enquanto o transforma.

Diferente do herói clássico, greco-arcaico, no qual a imbricação entre vivência e mito funciona em via de mão dupla (o ambiente justifica a

2- Aqui, para fins didáticos, os termos *sujeito* e *indivíduo* estão sendo considerados sinônimos.

existência do herói e este atua na *origem* das coisas), o herói contemporâneo, hipermoderno, é o ponto focal de um universo: ele tipifica, dá o ritmo, motiva, age e julga a história. Ele não é escrito, contudo, sem interesses do autor. A malha de tensões comum ao discurso preenche o sujeito-autor, que transmite, além de seus desejos, sua capacidade de espelhamento da realidade e da ideologia.

E tal atributo é o verdadeiro motivo de ser do herói: a verossimilhança com o real. A recente onda de engajamento com a franquia cinematográfica de super-heróis da gigante de entretenimento Marvel Comics³ nos provoca quanto à familiaridade do herói para conosco. O herói, que é sempre um “arquétipo cultural” (LUCCHESI, *op. cit.*), caminha hoje nas mais novas tecnologias, dos quadrinhos ao cinema, dos videogames à publicidade. E nós nos identificamos com ele: fazemos fila para encontrá-los, debatemo-lo, o representamos, nos emocionamos pelas suas peripécias, tão familiares! Superação, inveja, catarse e inspiração são apenas algumas das relações que podemos ter com este arquétipo. De fato, muito disto se dá pelas dimensões nas quais o encontramos, dentre elas, destacadamente o Sublime e o Trágico, duas das mais intensas em proporção segundo Aristóteles.

Mas não é apenas este (representar toda uma cultura, bem como traduzir o *sujeito*) o desafio do herói. Enquanto imerso em um contexto sociocultural, o herói também representa uma mudança de paradigma nos mitos e ritos da humanidade, ainda que localmente. A representação de aspectos envolve, por um lado, traduzir o pensamento, os ideais e a mitologização humanas; por outro, elevá-los, modificando-os intrinsecamente.

2. A figura do herói: o que aconteceu?

O herói é, em princípio, uma idealização e para o homem grego talvez estampasse o protótipo imaginário da kalokagathía.

JUNITO BRANDÃO,
Mitologia Grega, Vol. III

Na Grécia da Antiguidade, a figura do herói estava envolvida fortemente, talvez como em nenhuma outra cultura, em um cenário religioso

3- Em seu acrônimo anglófono, MCU: *Marvel Cinematic Universe*.

(BRANDÃO, 1987, p. 15). A polêmica⁴ envolvendo a origem divina ou não do herói, e ademais, com quais divindades eles estariam relacionados desde a concepção, é campo para justificar que os heróis, ainda que cultuados, não eram parte do “povo comum”. De fato, uma de suas grandes características é a morte humilhante:

Se o herói tem um nascimento difícil e complicado; se toda a sua existência terrena é um desfile de viagens, de arrojado, de lutas, de sofrimentos, de desajustes, de incontinência e de descomedimentos, o último ato de seu drama, a *morte*, se constitui no ápice de seu pathos, de sua “prova” final: a morte do herói ou é traumática e violenta ou o surpreende em absoluta solidão (BRANDÃO, 1987, p. 63, grifos do autor)

Em verdade, a morte do herói o purifica de atos constantemente desmedidos, como a violência, ocorridos em razão de sua natureza humana em duelo com a *areté*, a virtude excepcional que é característica reservada às divindades. Relatos da ocorrência da *hybris*, a arrogância orgulhosa, são da mesma forma frequentes nos contos gregos que tipificam a figura heróica.

A concepção desta figura poderia nascer apenas em uma sociedade que enxergasse bem e mal (e, da mesma forma, *atos* bons e maus) como conceitos distintos do que acontece na Hipermodernidade. A valorização contemporânea é a da multimodalidade e a concepção heróica, a de dar conta de tudo, constituindo então ações heroicas *per se*:

Minha mãe trabalhou a vida toda – ela foi ferroviária, trabalhou nas estações de Corupá e São Francisco do Sul – e, além disso, *cuidou dos 10 filhos* e da casa *ela mesma*, nunca teve empregada. Fomos sempre humildes, mas *nunca nos faltou nada*, porque ela sempre esteve lá, *provendo tudo* (AMORIM, 2022, grifos nossos)

A visão arcaica tende à excepcionalidade. O herói tem um modo de ser, uma *areté*, e, com frequência, uma *desmedida*. O herói hipermoderno não é negligenciado em termos de conflito, mas, em última instância, o seu balanço é, ou torna-se, sempre positivo. Este é o requisito de ser do herói. Não raro, mesmo vilões são esmiuçados, tendo em vista a expulsão do pecado pela *katársis*. Anti-heróis como o feiticeiro Loki, da Marvel, são redimidos de

4- Conforme Brandão nos esclarece, a discussão acadêmica em torno da origem divina ou não do herói é plural, e ecoa na frase célebre de Martin Nilsson: “the heroes were a very mixed company”.

diversos atos terríveis por meio da prova do seu conhecimento do Amor, ou, como Erik Killmonger em Pantera Negra, série cinematográfica da mesma empresa, o conhecimento de e a vontade por Justiça.

Assim, a categorização de Aristóteles sobre a Beleza é baseada em sua consequência:

De fato, não é mais no objeto que ele estuda, aí, a beleza, mas sim nas repercussões que ela desencadeia no espírito do contemplador: “Beleza é aquele bem que é aprazível somente porque é bem”. Isto é, a Beleza é o objeto que agrada ao sujeito pelo simples fato de ser apreendido e fruído. (SUASSUNA, 2018, p. 56)

Enquanto isso, a heroicidade contemporânea versa junto ao sujeito, ao excepcional pela singularidade, ao complexo, ao que se deve desvendar, enxergar - e não “des-”esquecer, como em um movimento de *alethéia*.

2.1 Da transmissão oral à audiodescrição: o canal muda alguma coisa?

Parece simples conceber que, conforme a sociedade que os apresenta, mudam-se os meios, muda-se a narrativa... muda-se o herói. Mas o que a apresentação deste último por meios de massa, sempre iguais, imutáveis em suas tantas reproduções, muda de central em suas significações?

Na Grécia Antiga, nos tempos de Hesíodo e Homero, a transmissão das histórias que imortalizaram os tão humanos heróis acontecia via oral; contudo, para além disso, a transmissão era centralizada, não em alguma elite, mas à disposição dos aedos, dos iluminados pelas Musas, pelos seres escolhidos para representar esta face da vida em sociedade. O que os atestava como tal era o reconhecimento de suas habilidades literárias: “Em seu compêndio sobre o latim [...], encontra-se uma definição de gramática: a arte de escrever e falar corretamente e de compreender os poetas” (MOURA; CAMBRUSSI, 2018, p.98. Grifos nossos).

O aedo, e, mais tarde, os poetas, então, ocupavam uma porção importante na disseminação do encanto pela mitologização e pelo culto ao herói. Já na hipermodernidade, a padronização transferiu, mais uma vez, esta responsabilidade ao espectador, que julga a narrativa e dela extrai sentido:

As mudanças trazidas pela Revolução Industrial, pelo desenvolvimento do sistema econômico capitalista e pela emergência de uma cultura urbana e de uma sociedade de consumo alteraram irremediavelmente o contexto social na qual as *belas-artes* operavam. Desde então e cada vez mais, nossa cultura foi perdendo a proeminência das belas letras e belas-artes para ser dominada pelos meios de *comunicação*.

[...] Trata-se de produtos massivos porque *são produzidos por grupos culturais relativamente pequenos* e especializados distribuídos a uma massa de consumidores. Na lista de meios de massa incluem-se geralmente a fotografia, o cinema, a televisão, a publicidade, os jornais, as revistas, os quadrinhos, livros de bolso, fitas e CDs. [...]. Os produtos culturais gerados por este sistema são baratos, seriados, amplamente disponíveis e passíveis de uma distribuição rápida (SANTAELLA, 2015, p. 21. Grifos nossos).

O herói, mais do que nunca, torna-se um produto cultural do hipermoderno. É vendido em produtos: bonecos, camisetas, mochilas, lancheiras, torna-se tema de festas de aniversário... O herói segue centro de um culto, porém, de outra ordem: deixa de ser o culto religioso empreendido na Grécia e inclina-se para o culto social, que o compreende como uma intensa condensação dos valores hipermodernos, com destaque para o psiquismo.

2.2 O herói social: atos distintos no dia a dia

Ao dizermos psiquismo, abarcamos a valorização dos aspectos psicológicos e emocionais do *herói como indivíduo* (ainda que ficcional), bem como a transferência dos *milestones* do herói para o espectador: apreendida a ordem dos eventos, recorta-se a cenografia e transporta-se para a vida real, em proporção, os atos que se equivalem. A exibição midiática do herói, que o vulgariza, envolvendo-o na massa, pronto para ser fruído por qualquer um, sem necessidade de intermediação por outrem, é que o transforma em espelho do sujeito.

Em se tratando do que toca ao herói em termos de *aisthesis*, a própria Beleza, enfim, pode ser, e o é, cada vez mais entendida como subjetiva, especialmente após as contribuições de Kant para a Estética, deslocando o julgamento acerca do belo para o observador, e não a considerando como intrínseca ao objeto. Isto significa igualmente transpor a *responsabilidade* da

essência da coisa, no plano físico, para o plano do individual, do psicológico, e, nisso, permitir ao sujeito uma maior liberdade de ação e julgamento.

Isto, é claro, também costuma resultar em grande multiplicidade de conclusões, tantas quantos são os atributos para julgamento. Enquanto um julga de forma peremptória, outro relativiza, buscando levar em conta muitos sentimentos conflitantes; uns consideram apenas atos, os famigerados fins e, outros, intenções.

Os atos distintos dos quais tratamos aqui são analisados sob a ótica de um sujeito que, ainda que socializado, combina argumentos, percepções e semioses dentro do espaço que entendemos como a *mente* humana, individual por natureza, para configurar uma nova análise sobre um ato. E, é válido dizer, os conceitos aristotélicos do Sublime e do Trágico, categorias do Belo (o que os pós-kantianos, segundo Suassuna, consideram meramente Estético [SUASSUNA, 2018, p. 97]) passam a ser verificáveis, enquanto intencionamos mensurá-los em seus espaços sociais, colocados diretamente pelo indivíduo, dentro do princípio de corporificação do sujeito, que abordaremos neste trabalho, em seção específica.

2.3 Sublime e sublimático: o herói e o exemplo

Se Édipo é um herói exemplar; é porque sua figura ficcional emblematiza as propriedades que a revolução estética atribui a essas produções. Édipo é aquele que sabe e que não sabe, que age absolutamente e que parece absolutamente.

JACQUES RANCIÈRE,
O Inconsciente Estético

Aristóteles se incumbiu de pensar a Beleza em termos de harmonia e de grandeza. Está grandeza ou intensidade se realiza principalmente na proporção, ou seja, o que é mais e o que é menos, quantitativamente, de determinada característica. Para ele, não é possível ser Belo e demasiadamente pequeno ou, então, demasiadamente grande (SUASSUNA, 2018, p. 99). Contudo, o pensador grego não ignora a existência das coisas em tais combinações e medidas, mas as caracteriza de outras formas: a saber, o Gracioso e o Sublime.

O Sublime, então, se posiciona no máximo de grandeza da Harmonia. Seria, então, uma forma de Arte e Beleza que suscitaria a elevação *moral* do sujeito pelo mero pensamento (op. cit., p. 103), objeto do Sublime, levando então à catarse. Isto revela a função *educativa* do herói: visando o aspecto pedagógico da *paideia*, o discípulo Aristóteles diverge do mestre Platão, considerando que a perturbação ao espírito existe apenas para ser sublimada depois.

Ora, em que se diferenciam, em termos práticos, os heróis da hipermodernidade? Que não um conceito pedagógico operado pelo Estado, como defendiam alguns entre os filósofos arcaicos, sua trajetória segue sendo de identificação, de avaliação e de sublimação das percepções, levadas ao último nível, de conceitos valorizados pela sociedade que produz a hipermodernidade: coragem, personalidade, igualdade, obstinação...

Retornando à questão sobre os “últimos níveis”, o parentesco aristotélico entre o Sublime e o Trágico não é acidental. A principal diferença entre estes é que um se realizará pelo pensamento, enquanto outro se realizará na ação (op.cit., p. 103). Isto também significa dizer que o Trágico tem o ponto de acesso na ação, na escolha humana; sem a presença desta, ele não pode se realizar. Assim, o Cômico e o Trágico precisam de catalisadores para a sua existência, precisando, bem como o Feio e o Horrível, de uma forma que os materialize para ir a público, vir à vida. O Sublime não tem esse pré-requisito: sua presença é dada pela fruição, pelo pensamento, pelo que opera sobre os sentidos.

Destas formas opera o herói clássico e o super-herói. Pela ótica da excepcionalidade, uma figura virtuosa, para além de limites humanos, podendo inspirar pelo intelecto (Sublime) e pelo exemplo concreto (Trágico); neste segundo, a expiação de pecados cometidos, próprios ou em *hamartía* sobre o *genós* (BRANDÃO, 2015 [1986], isto é, como maldição familiar, é um fator que se apresenta com regularidade, como tratado acima sobre o percurso do herói. No mais, a expiação volta a ser exemplo para os cidadãos, compreendendo um ciclo de excepcionalidade, mas, também, da onipresença das consequências aos atos praticados fora da Ética, e punidos pelos deuses, finalizando o aprendizado e a catarse.

A problemática do exemplo, por sua vez, parece concentrar-se mais em ações do que na vida dos heróis, na hipermodernidade; é isto que permite a condensação dos julgamentos de valor: enquanto um herói grego carregava um certo estilo de levar a vida, na hipermodernidade, o ato de excepcionalidade, ademais, qualifica o restante da vida do indivíduo, atribuindo e preenchendo espaços por meio de uma eficácia no sistema de

processamento cognitivo. Novamente, é um ponto de entrada que tece toda a malha sistêmica e mitológica do herói hipermoderno.

3. Julgamentos valorativos e a âncora material

Para analisar a banalização do Sublime e do Trágico, recorreremos aos trabalhos de Lakoff e Johnson 1980; 1999). Os pesquisadores estadunidenses realizam pesquisas na área de Linguística Cognitiva desde a década de 1980. Um dos principais conceitos explorados em seus trabalhos, base para diversas teorias posteriores, é a noção de corporificação da metáfora, entendida por sua vez como sistema de organização cognitivo humano.

Segundo tal princípio, que neste trabalho aplicamos também, por contiguidade, à narrativa (que é sempre produzida por um indivíduo), os nossos referenciais abstratos são guiados por noções espaço-temporais que refletem diretamente experiências vividas desde a primeira infância. As operações processuais e cognitivas operam principalmente em termos de categorização (ROSCH, 1978), transferência (LAKOFF, 1980) e integrações conceituais (TURNER; FAUCONNIER, 2002).

Assim, durante a interpretação de uma narrativa, é esperado que nossa mente identifique os seus elementos-chave; associe este domínio semântico com domínios similares, mas na experiência concreta, sensorio-motora-espacial; performe condensação em questões de escala (como causa-efeito, parte-todo) e por fim integre os elementos envolvidos em um novo espaço mental, resultado da semiose ocorrida ali, particular e exclusivamente, limitada àqueles contexto, personagens e relações.

Tais processos ocorrem de forma rápida e eficiente, provocando pouco desperdício de energia para realizar operações cognitivas. Esta interface, compreendida como um sistema, caracterizaria potencialmente uma adequada forma de realizar julgamentos valorativos, transferindo-os para o “domínio” do heroico, conforme esquematizado abaixo:

1. A pessoa é atravessada por um fato social, real ou ficcional, que se estrutura em forma de narrativa e está inserida em um determinado contexto político, linguístico e psicológico;
2. Este indivíduo identifica os principais fatores na história: os personagens-chave, o cenário, as formações discursivas, o etos esperado e demais noções da semântica global (MAINGUENEAU, 1984);

3. O indivíduo atribui um domínio semântico similar ao fato ocorrido, como GUERRA, PAZ, VIAGEM, ORIGEM-PERCURSO-META, etc;
4. A pessoa escala este frame, já definido, comparando-o com outros frames também já definidos, como o comparando com outras narrativas ou fatos sociais previamente debatidos, interpretados e ilustrados, com base no conhecimento enciclopédico, gerando um novo espaço-mescla de interpretação semântica;
5. A pessoa, por fim, com base nestas associações prévias, realiza um julgamento de valor com valor individual, comumente entendido como “opinião”, proferindo atos de fala comparativos ou metafóricos como “Esta professora que salvou os alunos da creche em chamas é uma heroína!”.

3.1 A questão cultural

A metáfora (e os domínios metafóricos), tal qual a literatura e, porque não, a filologia, incorre em um resgate de sentido, buscando aplicar ou atingir um entendimento de causa, resgatando o sentido primordialmente no corpo e nos domínios cognitivos consolidados histórica e culturalmente.

Assim como questões literárias, a metáfora frequentemente recorre a si mesma, em outras instâncias, outras aparições, constituindo, tal qual quem sabe diria Derrida, um espectro metodológico. Recorrendo a domínios semânticos com base no estabelecimento pela tradição e pelo passado (o retorno frequente na Academia ao grego e ao latim se inclui aqui), a metáfora se constitui através do tempo, em passado, presente e futuro.

Porém, as metáforas são experientialistas e culturais, baseadas em uso e, novamente, na corporificação, no que há de concreto a se falar sobre aquele tema; aspectos como geografia, clima, história e outros afetam profundamente as diferentes culturas humanas:

O segundo processo, dessa variação, são as metáforas alternativas. Podemos ter diferenças na área das metáforas conceituais (ou, mais precisamente, na área do DOMÍNIO-FONTE) de que as culturas dispõem para a conceituação de um DOMÍNIO-ALVO particular. Kövecses argumenta

que os chineses dividem com os ingleses todos os domínios metafóricos básicos para felicidade: CIMA, CLARIDADE, FLUIDO SOBRE O CONTÊINER. Todavia, os chineses possuem uma metáfora que não se faz presente na língua inglesa: FELICIDADE É FLOR SOBRE O CORAÇÃO. (SPERANDIO, 2010, p. 45).

Assim, enquanto poucos estudos diacrônicos até o presente momento se debruçaram sobre as razões históricas para o desenvolvimento de determinadas metáforas, podemos inferir que a relação dos chineses com *flores* é distinta da relação empreendida pelos ingleses com tais plantas, e que estas, para os chineses, são associadas à felicidade.

É, de fato, esperado que este tipo de associação influencie e esteja também refletida em julgamentos de valor. Arquétipos complexos, com muitas metáforas e campos semânticos distintos, podem variar intensamente entre diferentes culturas e causar percepções bastante diversas quanto aos juízos de valor.

À GUIA DE CONCLUSÃO

O herói não permanece o mesmo através dos séculos, mas, em uma análise última, também não mudou completamente. Este arquétipo carrega diferenciações de uma sociedade para outra, porém, no fim das contas, ocupa um espaço mental similar. Tampouco se torna simples acreditar que o seu papel social alterou-se substancialmente. No mais, a figura heróica passa a ter o dever de *inspirar*, voltada e elaborada para falar com o íntimo do indivíduo, mesmo que faça isso coletivamente, em salas de cinema, em aparelhos televisores ou em impressões aos milhares de histórias em quadrinhos e livros.

Ao mapear a intimidade arquetípica do sujeito, o herói se instrumenta como instrumento social - bem como ideológico - e, *também*, psicológico; esta dupla definição, o modo de ser dicotômico, permite que ele esteja atuando, simultaneamente, em duas frentes: a mitológica, que se refere ao individual e profundo, mais estável, e a coletiva, que muda de acordo com a sociedade que o produz: em ritos na Grécia Antiga, em conversas de bar ou nas discussões em redes sociais na hipermodernidade.

De fato, o herói torna-se um elo subconsciente, favorecendo a vinculação social em um campo neutro, cada vez mais livre de deuses

antropomórficos que atuem como reis imaginários, comandando a vida de seus fiéis súditos. A relação de origem divina que Brandão nos informou ser polêmica, discutida amplamente nos corredores intangíveis da Academia, pode ser substituída por outra relação originária igualmente potente, para o hipermoderno, em termos de marcação de identidade. Na Grécia, ser filho de Zeus marcaria sua personalidade profundamente; na hipermodernidade, o que parece fazê-lo é ser apaixonadamente estadunidense (Capitão América), ou corajoso, ou inteligente (Bruce Banner/The Hulk), ou confiante (Homem de Ferro)...

A tradição nos manda estudar tipologicamente o herói: estudarmos seus feitos, sua jornada, seus arquétipos, seus mitos que viajam ao inconsciente... Porém, mais do que nunca, as Humanidades voltam-se a uma visão holística e semiótica dos símbolos que são e que geram os heróis, inserindo-os no campo do social e do psicológico, simultaneamente e sem distinção hierárquica. É esta visão que julgamos a mais apropriada para compreender toda a complexidade do herói, não “apenas” narrativamente, mas em todo o seu simbolismo. Esperamos que as contribuições acadêmicas neste campo sejam profícuas e frutíferas, inspirando-nos a pensar o herói sem preconceitos, dentro do real, inserindo-nos, como sujeitos que somos, na trama do simbólico e do pensamento - inclusive em nosso cotidiano, que pouco encontra o Sublime.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega: Tomo I*. Petrópolis: Vozes. 2015. 26ª edição.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega: Tomo III*. Petrópolis: Vozes. 1987.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento. 1989.
- DRIGO, Márcia Ogécia. *A Publicidade na perspectiva de Baudrillard*. IN: Comunicação, Mídia e Consumo, v. 5, nº14. 2008, 14p.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago, 1980.
- LUCCHESI, Ivo. *O declínio da heroização no Ocidente: uma escrita em 26 fragmentos*. IN: Comum, v. 15, n.º 34. 2013, 15p.
- MOURA, Heronides; CAMBRUSSI, Morgana. *Uma breve história da linguística*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. As comunicações e as artes estão convergindo? IN: *Revista Farol*, v. 1, n. 6. Belo Horizonte, MG: 2015. 25p.

SPERANDIO, Natália Elvira. *O Modelo Cognitivo Idealizado no Processamento Metafórico*. Dissertação (Mestrado em Letras). São João del Rei: UFSJ. 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2018. 15ª edição.

Metáfora e subjetividades: a estética disruptiva em Clarice Lispector

Janaina Monteiro (UERJ)¹

Resumo:

Através da análise textual é possível identificar inusitadas combinações sintáticas e semânticas, além de outros artifícios linguísticos que agem como ferramentas de linguagem e estilística para expressar aquilo que há de mais íntimo, humano e disruptivo na obra de Clarice Lispector. Demonstraremos que o entrelace entre metáfora e subjetividade, na escrita clariciana, revela-se como caminho para variadas análises sobre o estado perceptivo, o qual é construído por meio de imagens que decodificam algum atordoamento no comportamento diante do Outro e diante de si mesmo. Para melhor detalhamento destas nossas colocações iremos utilizar estudos que versam entre o crítico e o psicanalítico: Yudith Rosenbaum (2002), Benedito Nunes (1995) e Sigmund Freud (1974). É, portanto, com esse direcionamento estético-interpretativo que faremos a leitura dos contos “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (1979), “Amor” (1960) e do romance *A paixão segundo G.H.* (1964).

Palavras-chave: Clarice Lispector; Linguagem; Metáfora; Estética.

Metaphor and subjectivities: disruptive aesthetics in Clarice Lispector
Abstract:

Through textual analysis it is possible to identify unusual syntactic and semantic combinations, in addition to other linguistic devices that act as language and stylistic tools to express what is most intimate, human and disruptive in the work of Clarice Lispector. We will demonstrate that the intertwining between metaphor and subjectivity, in Clarice’s writing, reveals itself as a path to varied analyzes of the perceptive state, which is constructed through images that decode some disturbance in behavior towards the Other and towards oneself. To better detail our statements, we will use studies that consider critical and psychoanalytic notions : Yudith Rosenbaum (2002), Benedito Nunes (1995) e Sigmund Freud (1974). It is, therefore, with this aesthetic-interpretive orientation that we will read the stories “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (1979), “Amor” (1960) e do romance *A paixão segundo G.H.* (1964).

Keywords: Clarice Lispector; Language; Metaphor; Aesthetics.

1- Mestranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Introdução

Não importa se na forma de romance, conto ou crônica, nas narrativas de Clarice Lispector é comum um ato simples da vida cotidiana servir de plano de fundo para a experiência mais dilaceradora da subjetividade. Tal marcação é apresentada textualmente através de uma linguagem cuja estética é composta por combinações semânticas repletas de sensações perturbadas. A configuração do texto clariciano, em torno das jornadas das personagens sobre uma vivência que foi atordoada, é evidenciada por meio da mais complexa exposição psicológica que encaminha a personagem ao êxtase da percepção, delineando uma espécie de horror que é o ‘eu’ diante dos outros e diante de si mesmo.

Esse clímax de percepção é entendido por Yudith Rosenbaum como um momento epifânico, a professora explica que:

A epifania (do grego ephiphancia, ‘aparicação’, ‘manifestação’) pode referir-se a dois fenômenos diferentes. No plano místico-religioso, diz respeito ao aparecimento de uma divindade ou de uma manifestação espiritual; a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. No plano literário, refere-se à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. (ROSENBAUM, 2002, p. 69)

Outra concepção que nos auxilia a compreender esse momento de iluminação na obra de Lispector, é o que se entende por ‘tensão conflitiva’, este conceito é definido por Benedito Nunes como “um episódio único que serve de núcleo à narrativa [...] Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe” (NUNES, 1995, p. 84).

A crise interior da personagem e todo o descortínio que advém da situação conflitiva são passagens apresentadas através de recursos linguísticos que conseguem demonstrar não apenas a personagem capturada pela emoção-choque, mas também revelam a capacidade de provocação ao leitor, uma vez que aquele que lê pode se identificar com os conflitos narrados. Personagens e leitores, portanto, são desarmados pelo jogo estético de dilaceramento e reconhecimento, e a partir dessa linguagem disruptiva é possível notar que “tanto nos contos quanto nos romances, revela-se o mesmo apego à minúcia, o mesmo jogo nada inocente entre narrador, personagem e leitor” (ROSENBAUM, 2002, p. 55).

Posto isso, entendemos que “o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e, para tanto, a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 208), dessa forma, importa compreender que a prosa poética em Clarice, com suas analogias, alusões, sugestões, metáforas e metonímias, é, portanto, o recurso máximo de quem quer superar as mediações impostas pela língua na captura da verdade do mundo, sabendo, porém, que o real só adquire sentido para o homem na linguagem, e sempre de forma oblíqua e deslocada. O esforço da autora está em subverter os sentidos já gastos pelo uso corrente da língua e resgatar o código linguístico em sua fonte primeira: ‘as palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte’. (ROSENBAUM, p. 33)

A potência estética do Outro - “eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1998, p. 5)

Para visualizarmos o tratamento do real e a captura da verdade do mundo através dos jogos estéticos disruptivos na linguagem clariciano, tomaremos primeiramente como base o enredo do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (1979). A narrativa apresenta uma mulher que acaba de sair do salão de beleza. Na calçada, a madame percebe que seu chofer não estava ali, quando ela pensa em pegar um táxi, surge, de repente, um homem de muleta, sem uma perna e para diante dela pedindo dinheiro para comer alguma coisa. A mulher pensa:

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus”, disse baixinho. Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com ‘seu’ José na saída da Avenida Atlântica, o hotel que ficava o cabeleireiro não permitiria que ‘essa gente’ se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. (LISPECTOR, 2016, p. 623)

É diante desse homem ferido que a personagem de nome Clara é posta diante de si mesma e diante da noção sobre aqueles que são os Outros: “‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’’ Ela – os outros. Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu” (LISPECTOR, 2016. p. 623).

A partir da situação de interferência, a personagem entra em tensão conflitiva:

Pôs-se então a olhar para dentro de si [...] Desesperou-se então. Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas “Justiça Social”. De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê? (LISPECTOR, 2016, p. 625)

Vale lembrar que a tensão conflitiva “se declara subitamente [...] tomando a forma de embate dos sentimentos ou de consciência culposa” (NUNES, 1995, p. 84). Dessa tensão e tomada de consciência surge tão logo o momento de revelação: “Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como uma fotografia colorida fora de foco” (LISPECTOR, 2016, p. 625), “O mundo grita-va!!! Pela boca desdentada desse homem” (LISPECTOR, 2016, p. 626). Essas cenas do conto nos ajudam a compreender que “é na realidade cotidiana que o Outro nos aparece” (SARTRE, 2011, p. 328), e mais, fato é que “as pessoas que eu vejo, com efeito, são fixadas por mim em objetos; sou, com relação a elas, tal como o Outro em relação a mim; ao olhá-las, avalio minha potência” (SARTRE, 2011, p. 342).

À luz da postulação sartriana, podemos identificar no conto de Clarice o momento referente ao reconhecimento após o dilaceramento: “De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso.” (LISPECTOR, 2016, p. 631), “Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...” (LISPECTOR, 2016, p. 630), “ele era verdadeiramente ela mesma” (LISPECTOR, 2016, p. 631).

Outro enredo clariciano que demonstra esse dilaceramento do sujeito e o drama do reconhecimento através de uma estética disruptiva é o conto “Amor” (1960). Neste enredo temos a personagem Ana, ela sobe em um bonde após fazer compras e em uma das paradas ela avista um homem cego parado no ponto, mas não apenas isso, ela percebe que ele estava mascarando chiclete. Da cena inusitada, Ana passa pela tensão: “— o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” (LISPECTOR, 2016, p. 147).

Paralisada pela cena, a simples visão de um cego deixa a personagem atordoada, importa analisar que antes de tal momento o narrador situa a

personagem dentro do campo da ordem, ela era uma dona de casa comum, com filhos e marido, e após o choque o enredo informa que Ana ainda é surpreendida quando “o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão” (LISPECTOR, 2016, p. 148).

É interessante perceber que “o impacto desse incidente banal se mostra na metáfora das compras na rede de tricô” (ROSENBAUM, 2002, p. 68), e isso porque a descrição das compras e do ovo se quebrando servirá de cena demonstrativa, metaforizando, assim, toda a situação de tensão conflitiva vivenciada por Ana:

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (LISPECTOR, 2016, p. 148).

E mais:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. (LISPECTOR, 2016, p. 148)

Assim como os ovos se quebram e escorrem, a vida de Ana passa por um momento de escape, descontrolo, a situação é escrita por meio de imagens associativas: “O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam.” (LISPECTOR, 2016, p. 148). Como é possível notar, o plano da ordem escorre, impossibilitando qualquer controle da personagem: “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão” (LISPECTOR, 2026, p. 149), “E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso” (LISPECTOR, 2026, p. 149).

Após essa cena, a estética disruptiva do atordoamento pode ser notada pelo emprego da carga semântica na construção do cenário, verifica-se uma linguagem marcada pela subversão da ideia de um parque bucólico e tranquilo, havendo preferência pela descrição incômoda do ambiente, refletindo, assim, o interior da personagem: “Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos

cérebros apodrecidos”, “Agora que o cego a guiara até ele, estremece nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias régias boiavam monstruosas” (LISPECTOR, 2016, p. 151).

Clarice une elementos de linguagem de campos opostos, formando uma contradição coerente com os sentimentos adquiridos na tensão conflitiva: “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia”, “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”, “Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LISPECTOR, 2016, p. 151).

É com essa vertigem de sentimentos que a personagem apreende toda a experiência, ela assume: “um cego me levou ao pior de mim mesma” (LISPECTOR, 2016, p. 153), foi preciso o atordoamento para que a mulher passasse pelo reconhecimento de si própria através do Outro, esse contato provoca nela um sentimento genuíno: “E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (LISPECTOR, 2016, p. 149). De acordo com Suassuna, “Aristóteles surge como precursor das teorias psicanalíticas modernas da sublimação”, nos auxiliando a entender que “a piedade é o sentimento que faz parar o espírito na presença de algo que seja grave e constante no sofrimento humano, e o une ao sofrimento humano” (SUASSUNA, p. 69).

Se “a primeira marca do ‘páthos’ encontra-se na recorrência de certos sentimentos fortes - cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea, alternando-se com amor e alegria-, verdadeiros núcleos afetivos que motivam a história narrada ou a constituem momentos culminantes na narrativa” (NUNES, 1987, s.p.), então há, sem dúvidas, uma representativa daquilo que se entende por *páthos*, pois de início verifica-se que os sentimentos causados pelo cego são inflamados, atordoando a personagem: “A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu” (LISPECTOR, 2016, p. 152) e depois há o arrebatamento pelo reconhecimento e o amor, alternando, assim, as sensações: “Oh! mas ela amava o cego! pensou com olhos molhados” (LISPECTOR, 2016, p. 153). Vale perceber, aqui, que a própria linguagem empregada corrobora tais afirmativas, isto pode ser visto com uso de adversativa no primeiro caso e depois havendo preferência pela exclamação afirmativa.

Outro recurso de linguagem que identificamos, nesse jogo estético marcado pela subjetividade e disruptividade, foi a intertextualidade sugerida no título do primeiro conto, com referência ao conto de fadas *A Bela e a Fera*. Sabemos que nessa narrativa infantil, em um primeiro momento, a Fera é para a Bela um ser grotesco, apenas quando Bela se permite aproximar

da Fera, indo além das aparências, é que a donzela descobre que a Fera, na verdade, é um ser humano assim como ela, havendo uma aproximação apesar das diferenças estéticas. Essa interpretação se assemelha ao tom narrativo do conto de Lispector, pois a imagem do homem ferido é interpretada pela madame como aquele ser cuja aparência choca antes de tudo, mas, na verdade, trata-se de um semelhante.

Em “A bela e a fera ou A ferida grande demais” de Lispector, nota-se também uma apresentação do tom narcisístico da personagem, pois Clara pontua a preocupação excessiva com ela mesma e sua aparência, extravasando para si mesma sua aflição estética em torno de si e do posicionamento social que ocupa: “quando se viu no espelho - a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros -, conteve-se para não exclamar um ‘ah’! - pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve - em todo o passado do mundo - alguém que fosse como ela” (LISPECTOR, 2016, p. 621), “a beleza pode levar a uma espécie de loucura que é a paixão. Pensou: estou casada, tenho três filhos, estou segura” (LISPECTOR, 2016, p. 622).

Ambos os contos evidenciam que é “na interface das experiências subjetivas que reconhecemos a alteridade: o outro eu não é paradoxo porque ele já lá está desde sempre, uma vez que não constituímos a intersubjetividade, mas ela nos constitui” (SILVA, 2012, p. 39) e mais, identificamos que tais contos exploram algumas categorias da paixão, havendo, portanto, indícios de uma possível interpretação das pulsões de Eros, considerando aquilo que se caracteriza nas categorias das pulsões fanáticas, afinal “segundo a psicanálise, os seres humanos são movidos por um par opositivo de pulsões: as de Tântaros, ou pulsões de morte, que atuam de modo a desfazer vínculos, destruir ligações e estabelecer cortes: e as de Eros, que são pulsões de vida, responsáveis pelo movimento amoroso de fusão, união e vinculação entre os seres” (ROSENBAUM, 2002, p. 33).

Além da potência estética do Outro para chegar a si, temos também a potência estética do eu encontrada em si mesmo, para tal demonstração usaremos o romance *A paixão segundo G.H* (1964). Nos textos que apresentamos até agora constatamos que “a estrutura mais enxuta dos contos promove um efeito mais denso e mais perturbador no leitor, pois o texto não tem o tempo a seu favor e precisa atingir o alvo de forma mais ágil e menos hesitante” (ROSENBAUM, p. 64), veremos que no romance citado a autora consegue formar uma imagem do conceito estético freudiano da melancolia de forma metafórica e de maneira muito própria, afetando o leitor com intensidades que se alternam no tempo da leitura.

A potência estética do eu - “Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências” (LISPECTOR, 2017, p. 115)

Entendemos que “as metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta acena para aquilo que transcende a linguagem” (HARRIES, 1992, p. 87). Em *A paixão segundo G.H* (1964), além da sugestiva ao definir o leitor requerido para o romance, há diversas passagens em que a personagem principal faz do leitor seu cúmplice para o relato do que ela chama de “quebra do invólucro”, “a entrega”, “relato impossível”.

No início do romance a personagem principal relata:

Perdi alguma coisa que me era essencial [...] Essa terceira perna eu perdi. [...] Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2017 p. 5)

G.H., em sua autorreflexão, tenta explicar seu sentimento de perda e diz sentir-se assustada pois seu objeto perdido, metaforizado pelo que é chamado de “terceira perna”, lhe proporcionava uma certa estabilidade. Ao utilizar a imagem de uma terceira perna, Clarice Lispector apresenta a ideia do tripé, um objeto de sustentação, essa terceira perna formará, ao nosso ver, a representação de uma personagem que se associa ao típico sujeito melancólico freudiano, e isso se dá através do elo formado entre códigos reais e artifícios da linguagem, em outras palavras, os recursos linguísticos empregados mostram uma categoria de “metáfora suprema das relações entre a literatura e a realidade em notação prismática” (HELENA, 2006, p. 39), sendo isso, portanto, “um denominador estetizante que perpassa os textos de Lispector” (HELENA, 2006, p. 39).

De acordo com Sigmund Freud, a melancolia é um estado diferente do luto. Através da análise, o médico afirma que na figura melancólica pode-se notar um estado de desânimo profundo, um desinteresse pelo mundo externo e até mesmo a incapacidade de amar e a queda da autoestima. Além disso, ele cita que na melancolia há o que ele chama de ‘perda do objeto amado’, sendo tal perda “de natureza mais ideal” (FREUD, p. 29), isto é, o melancólico é aquele que tem consciência aguda sobre a sua condição, havendo uma certeza da ausência do objeto.

A melancolia seria o estado relacionado ao que se entende pela não aceitação da perda do objeto amado e isso porque “o complexo melancólico

se comporta como uma ferida aberta” (FREUD, p. 35). Sigmund também se atenta às características da base orientadora para a escolha do objeto, concluindo que tal escolha possui caráter narcisístico, sendo a identificação, portanto, a etapa preliminar da escolha de um objeto.

Devido ao fator da identificação, o objeto precisa provocar no ego uma forte relação de significado, pois caso contrário a perda desse objeto não causará melancolia. Diante do que foi posto, podemos perceber que o objeto perdido de G.H a desnorteia, uma vez que tal objeto a ajudava na sua sustentação de ser, aqui entra a identificação, pois o objeto perdido provoca a fragmentação da identidade, a qual era antes sustentada pelo que se metaforiza na imagem de uma terceira perna.

No estado de melancolia essa relação objeto-identificação torna-se extremamente nítida, afinal, o ego do ser melancólico se confunde com o objeto e a perda deste nada mais significa do que a própria perda do eu, G.H. diz: “[...] Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.” (LISPECTOR, 2017 p. 5). Vale perceber ainda que a personagem considera saber sobre os efeitos consecutivos da tal perda: “Sei que o que estou sentindo é grave e pode me destruir” (LISPECTOR, 2017, p. 100). Mais uma vez notamos a consciência de G.H. sobre sua condição, isto é, a consciência do sujeito melancólico.

Como podemos ver, na melancolia a relação do sujeito com o objeto é norteadada pelo que Freud chama de “conflito da ambivalência”, há nessa relação diversos duelos internalizados, os quais podemos considerar a partir das seguintes passagens para uma devida observação desse conflito:

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo, quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. (LISPECTOR, 2017, p. 5-6)

E mais:

É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu - só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender. (LISPECTOR, 2017, p. 45)

Sobre o luto, Sigmund Freud diz que é o mundo que se torna vazio, isto é, o externo, já na melancolia é o ego, ou seja, o interno que se encontra

vazio. E isto porque na melancolia há o que ele chama de “rebaixamento da autoestima”, ou “empobrecimento do ego” algo que não se verifica no estado de luto. Ele diz que na melancolia ocorre, acima de tudo, um desagrado moral com o próprio ego, G.H. sofre, por vezes, esse rebaixamento, como podemos notar na seguinte passagem: “[...] na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.” (LISPECTOR, 2017, p. 3-4), como também em: “Embora eu saiba que o horror - o horror sou eu diante das coisas.” (LISPECTOR, 2017, p. 10).

Freud reitera que as autoacusações do melancólico estão, na verdade, mais relacionadas ao objeto amado do que com o próprio melancólico em si, e para ele é aqui que se encontra a tal “chave do quadro clínico”, pois as autoacusações são na verdade acusações sobre o objeto amado, o que acaba por recair sobre o próprio ego do ser melancólico, gerando, desse modo, o tal “rebaixamento da autoestima”, portanto, conclui-se que “a perda do objeto se transformou em perda do ego” (FREUD, p. 32).

Ao perder seu objeto, G.H. perder-se em si e reconhece que a perda de seu objeto de sustentação proporciona outras perdas: “sei que estou indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outra”(LISPECTOR, 2017, p.98). Novamente a consciência aguda sobre sua condição. Essa dor, aqui, é entendida pela ferida aberta que será provocada pelo complexo melancólico discutido no início dessa reflexão.

Portanto, não se trata apenas da perda do objeto, mas sim da perda de um objeto de natureza ideal e que sustenta toda uma identificação do ser, por essa razão aquele que passa pela experiência melancólica não pode abrir mão desse objeto. É a partir dessas considerações que compreendemos a perda de G.H como figuração estética da perda de um sujeito melancólico freudiano.

Vale notar ainda que:

Quando, em sua exacerbada autocrítica, ele [o melancólico] se descreve como [...] alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo; ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie. (FREUD, 1974, p. 278-279)

O que fica internalizado é a ideia de que o sujeito passa pelo martírio da melancolia e acaba por chegar a uma verdade, uma vez que na melancolia há o processo do autoconhecimento, há um estado de expansão. Talvez, de algum modo, a melancolia possa funcionar como um caminho para a autonomia e liberdade, afinal, G.H, ao fim do romance, passa por tal processo, ela confessa: “Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma

paisagem ao longe” (LISPECTOR, 2017, p.121-122) e termina sua reflexão de modo sublime ao fazer a consideração máxima sobre sua experiência:

[...] Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.” (LISPECTOR, 2017, p.122)

Após a leitura dessa iluminação da personagem, que pode ser também um certo ápice de consciência, temos a sensação de que “a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que o está absorvendo tão completamente [...] No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu” (FREUD, 1974 p. 278), contudo “o melancólico dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas” (FREUD, 1974, p. 278).

E para além da tentativa de uma possibilidade de interpretação sobre a figuração estética melancólica aqui pensada, fica a sugestão de indagar também se após todo o tormento causado pela perda do objeto sustentador e portanto a perda do ego - processos estes que são, como vimos, típicos da experiência melancólica - a personagem experimental não mais uma “alegria difícil” (LISPECTOR, 2017, p.2), ou uma “alegria sem esperança” (LISPECTOR, 2017, p.50), mas uma outra invasão: a de “ficar imunda de alegria” (LISPECTOR, 2017, p. 50), afinal “o inferno pelo qual eu passara - como te dizer? fora o inferno que vem do amor” (LISPECTOR, 2017, p. 133).

Conclusão

Nosso trabalho teve o objetivo de apresentar a potência estética disruptiva a partir de três *corpus* literários da autora Clarice Lispector. Nossa análise – com as leituras de uma metaforização do tripé como uma figuração estética do sujeito melancólico freudiano, bem como as cenas de choque-emoção nos dois contos trazidos, um com a metáfora da rede de tricô e outro com o atordoamento emocional de uma personagem narcisista, - nos guia na compreensão de que a literatura lispectoriana revela uma marca da “capacidade de analisar as paixões e sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: audácia na concepção, nas imagens, nas

metáforas, nas comparações, no jogo de palavras” (LINS, 1963, p. 191 apud ROSENBAUM, 2002, p. 21).

Mostramos que as personagens analisadas passam por algum êxtase perceptivo representado através de uma linguagem cuja estilística é formada por imagens de atordoamento e reconhecimento. Para a professora Nádia Gotlib, os “êxtases perplexos e inconformados diante da realidade; desejos e insatisfações que se renovam a cada experiência, num ciclo que parece interminável. Coincidência ou não, estas seriam também, algumas das múltiplas faces de uma estética do narrar de Clarice Lispector” (GOTLIB, 1995, p. 185). Portanto, com “complexas relações entre realidade e linguagem presentes em sua obra, inéditas na época em que a autora surgiu” (ROSENBAUM, 2002, p. 10), Clarice acabou optando pela consciência individual como centro de apreensão do real, sua escrita resultará fragmentária e ambivalente já que o sujeito da consciência será questionado em sua capacidade de abarcar a totalidade da experiência. A crise da subjetividade, denunciada pela arte moderna no começo do século 20, dominará a cena literária clariciana, e essa nova condição do homem no mundo acarretará profundas inovações formais. (ROSENBAUM, 2002, p. 24-25)

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Acessado em: <https://elivros.info/livro/baixar-luto-e-melancolia-sigmund-freud-epub-pdf-mobi-ou-ler-online>.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. ESB - vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática S.A. 1995.
- HARRIES, Karsten. *A metáfora e a transcendência*. In: SACKS, S. Da metáfora. Tradução de Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: EDUC, 1992.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector - 2. ed. Revista e ampliada*. Niterói: EDUFF; 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco. 2017.
- LISPECTOR, Clarice. “A bela e a fera ou a ferida grande demais” In: Todos os contos. Rio de Janeiro: Rocco. 2016.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: Todos os contos. LISPECTOR, Clarice.

Rio de Janeiro: Rocco. 2016.

NUNES, Benedito. *A paixão de Clarice Lispector*. In: CARDOSO, Sérgio et al. Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 269-81.

NUNES, Benedito. *A forma do conto*. In: O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector. 1995.

O Mito de Narciso. Disponível em: https://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/narciso.pdf. Arquivo Biblioteca Online UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha. 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada* – ensaio de ontologia e fenomenológica. Petrópolis:

Vozes, 2011.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *O outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Acesso em: https://facbel.edu.br/wp-content/uploads/2020/07/ARIANO_SUASSUNA_iniciacao_a_estetica_12a.pdf. Data último acesso: 27 fev. 2023.

MAD MAX E AS MANIFESTAÇÕES POLIFÔNICAS DO NARRADOR: O CAMINHO PARA VALHALA, O DESEJO PIEDOSO E MANIPULAÇÃO RELIGIOSA

Nataniel dos Santos Gomes

RESUMO

Bakhtin foi um dos primeiros teóricos a abordar a questão do dialogismo, das relações polifônicas entre obras e autores. Sua abordagem dialógica surgiu de seus estudos das obras de François Rabelais e Dostoiévski. Posteriormente esses termos foram difundidos por Julia Kristeva, que empregava essas relações a outras mídias, tais como o cinema e as artes plásticas. O dialogismo ocorre em um grupo de relações entre os textos e/ou os discursos, que se inserem no discurso específico. Para o estudioso russo, a relação dos diálogos é constituída por uma intersecção de vozes e/ou discursos diferentes. O dialogismo harmoniza um encontro de meios de comunicação e discursos enunciativos diversos. A partir de tais pressupostos propomos uma análise da quadrilogia de filmes Mad Max, do diretor George Miller, que se passam em um futuro distópico, cada um apresentado por um narrador diferente para descrever as diversas faces do protagonista, além de outras influências que podem ser investigadas nas películas.

Palavras-chave: Linguística, Discurso, Bakhtin, Mad Max, Cinema.

MAD MAX AND THE NARRATOR'S POLYPHONIC MANIFESTATIONS: THE WAY TO VALHALA, PIOUS DESIRE AND RELIGIOUS MANIPULATION

ABSTRACT

Bakhtin was one of the first theoreticians to approach the dialogical issue, the polyphonic relation between authors and their work. His approach derives from his studies on the work of François Rabelais and Dostoiévski. After that, these terms were popularized by Julia Kristeva, who used these relations in other medias, such as cinema and visual arts. Dialogism occurs in groups

of relations between texts and/or speeches which are inserted into a specific discourse. To the Russian scholar, the relation of the dialogues is built by an intersection of different voices and/or discourses. Dialogism harmonizes the meeting between communication means and sundry enunciative discourses. From such assumptions we are able to propose an analysis of the Mad Max movie quadrilogy, from director George Miller, which happens in a dystopic future, each one showcased by a different narrator, to describe the several facets of the protagonist, besides other influences that can be researched in the films.

Key-words: Linguistics, Discourse, Bakhtin, Mad Max, Cinema.

Introdução

Entender a linguagem como prática social denota que ela é um procedimento de interação que torna o ser humano competente para a vida social, já que a multiplicidade das práticas discursivas induz mudanças na sociedade ao utilizar recursos da linguagem na interação dialógica, determinando temáticas e/ou ações. Para Bakhtin, todos os aspectos da vida são influenciados pela linguagem. Assim, ao entender a linguagem como uma prática social, é perceber sua relação com a interação por meio da movimentação e a articulação de conceitos para transformar aquela realidade e, por isso, um ambiente que ela pode ser investigada é nas narrativas, como Bakhtin fez em sua época.

O tipo de narrativa selecionada é da quadrilogia de filmes Mad Max, que retrata um futuro distópico, sendo um dos subgêneros mais populares da Ficção Científica, muitas vezes visando explorar as falhas do presente, de modo que o artista, roteirista, desenhista percebem aspectos do presente e transportam para aquela realidade, assumindo um ar profético, de denúncia dos problemas existentes.

É nesse contexto que pode ser interpretada a história de Max, o guerreiro das estradas, fazendo de tudo para sobreviver em um futuro desolado, onde apenas os mais fortes sobrevivem e os mais rápidos ainda tem alguma chance. Esta é uma das mais influentes abordagens da Ficção Científica.

1. Estudos sobre a linguagem na cultura pop: breves apontamentos

Nessa seção, apresentaremos uma breve perspectiva sobre as pesquisas que relacionam estudos de linguagem em uma interface com o cinema, com os

quadrinhos e outras artes populares. De forma nada exaustiva, o levantamento foca em dissertações de mestrado e teses de doutoramento de alguns dos principais Programas de Pós-Graduação em Linguística e de outras áreas. O levantamento feito indica uma tendência, um sintoma: alguns trabalhos que fazem essa interface do estudo da linguagem com a cultura pop, objeto de estudo desse artigo, são objeto de uma reflexão mais substancial das áreas. A fim de fundamentar melhor essa última afirmação, podemos exemplificar da maneira a seguir.

Primeiramente, na região Sul, o caso específico do Programa de Pós-Graduação em Teologia das Faculdades EST – Escola Superior de Teologia, em São Leopoldo, apresenta diversos trabalhos que relacionam a chamada cultura pop e suas manifestações como linguagens, seja a música, os quadrinhos e o cinema, em especial nos aspectos teológicos, com destaque para os pesquisadores Ruben Marcelino e Iuri Reblin.

O segundo exemplo vem da região Sudeste, onde há maior concentração de Programas de Linguística e de outras áreas que também trabalham com linguagem e cultura pop. Podemos mencionar o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Minas. Ali encontramos trabalhos do Prof. Carlos Caldas, que investiga a música, os filmes e os quadrinhos como linguagem e faz uma interface com a Ciência da Religião.

Na região Centro-Oeste destacamos o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, em Campo Grande. Ali o Prof. Nataniel Gomes desenvolve um trabalho que orienta dissertações na área da linguagem com foco especial para as histórias em quadrinhos, como um sistema complexo que envolve diversas linguagens, conforme Barbieri (2017).

Certamente que há a necessidade de um levantamento mais criterioso. É bem possível que temas relacionados ao diálogo entre linguagem e cultura pop estejam presentes em artigos científicos em periódicos da área, bem como em livros e, claro, nos bancos de dados de outros Programas de Pós-Graduação em Letras e áreas afins. Porém, essa pequena amostragem, em termos qualitativos, aponta para um sintoma: os poucos textos que problematizam as relações entre cinema e/ou quadrinhos e linguagem, dois gêneros muito produzidos e consumidos, em geral, focam explicitamente no aspecto da adaptação de uma mídia para outra ou em suas discursividades. Ainda há algumas pesquisas, sejam autorais ou não, em que o objeto central é

a linguagem e o cinema, inclusive filmes menos populares enquanto expressão de linguagem. Mas o diálogo com o cinema e, em particular os filmes mais populares, precisa ser melhor explorado.

2. Considerações sobre a polifonia

Bakhtin focou seus estudos de linguagem a partir de discursos coletados do dia-a-dia, das artes, da filosofia, da linguagem e das instituições, gerando um admirável volume de textos, de ensaios e livros.

O olhar de Bakhtin sobre a linguagem tinha como base a literatura e o discurso do dia-a-dia, e produziu a classificação dos gêneros a partir da mesma. Ele entendia o discurso primário como espontâneo, utilizado no cotidiano, em diversas situações. O discurso secundário seria produzido a partir de códigos culturais, como a escrita. Nesse sentido, para cada produção, circulação e recepção sucede o vínculo com um certo gênero, com uma escolha de vocábulos específicos.

De acordo com Barros e Fiorin, “O texto não existe fora da sociedade, só existe nela e para ela e não pode ser reduzido à sua materialidade linguística ou dissolvido nos estados psíquicos daqueles que o produzem ou o interpretam.” (BARROS e FIORIN, 2003, p. 24). Logo, várias vozes falam e mostram como entendem o mundo naquele determinado momento.

Assim, todo texto é dialógico, definido pelo diálogo que ocorre entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos, seja da situação ou mesmo da enunciação, estabelecendo significação e sentido. O olhar dialógico proposto por Bakhtin entende que o sujeito está em processo de interação, onde ele se enxerga e se reconhece por intermédio do outro, em um mundo de sujeitos independentes.

Precisamente por seu caráter dialógico, todo discurso traz vozes e ideologias em sua constituição e a compreensão de um texto também ocorre de forma dialógica já que é um tipo de oposição àquilo que foi dito pelo interlocutor, funcionando como uma resposta. Nos textos que apresentam o dialogismo, outrossim chamados de polifônicos, ocorrem diferentes vozes. Para Bakhtin, a polifonia é descrita pela posição do enunciador como se fosse um dirigente de coro, em que as diferentes vozes transmitem o processo dialógico. O enunciador tem um ativismo capaz de reger as vozes que ele mesmo cria, deixando que expressem de forma autônoma e que revelem no ser humano um outro para si.

Para Bakhtin, o discurso que ele investigou nos romances de Dostoiévski é polifônico porque o objeto representado é a autoconsciência da personagem, sem a sobreposição de vozes, desenhando o campo de visão do escritor em oposição a outros autores, entendidos como monológicos. Se ele fez isso com as artes, sua proposta pode ser aplicada para as artes, como quadrinhos e cinema.

O mundo de Tolstói é monoliticamente monológico: a palavra do herói repousa na base sólida das palavras do autor sobre ele. No envoltório da palavra do outro (do autor) está representada também a última palavra do herói; a autoconsciência do herói é apenas um momento de sua imagem estável e, em essência, é predeterminada por essa imagem inclusive nos casos em que a consciência passa tematicamente por uma crise e pela mais radical reviravolta interna. (BAKHTIN, 1997, p. 56)

O termo “polifonia” surge da música e deve ser compreendido como “o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas, Bakhtin emprega-a ao analisar a obra de Dostoiévski, considerada por ele como um novo gênero romanesco – o romance polifônico” (TEZZA, 2002, p. 90), em outras palavras, polifonia expõe um discurso que é traçado por outros discursos que geram uma “composição” confeccionada a partir de diferentes linhas harmoniosas.

Nos textos polifônicos, os diálogos que ocorrem entre os discursos deixam-se ver, enquanto nos textos monofônicos, tais diálogos ficam escondidos sob a aparência de um discurso uno.

É possível dizer que dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, que se articula sempre entre relações de enunciados. Além desse dialogismo constitutivo, temos o composicional, pelo qual o locutor incorpora vozes de outros de forma expressa (discurso objetivado) ou não (discurso bivocal). É possível ainda um terceiro conceito de dialogismo, no qual a noção de que o sujeito se constitui historicamente e a partir dos outros é determinante para sua própria ação (BAKHTIN, 2000, p. 299).

Koch (1998) afirma que a polifonia tem relação com um enunciado para mais de um locutor, como é o caso do discurso relatado, de citações, de referências, da argumentação dada por uma autoridade e assim por diante. Além disso, Koch entende que o discurso indireto livre é um exemplo de polifonia, com vozes mescladas a partir de dois enunciadores, o que produz a ambiguidade de identificar o ponto de vista do falante.

Tendo dito isso, a seguir exploraremos essa polifonia nos narradores na quadrilogia de filmes *Mad Max*, do diretor George Miller.

3. Sobre os filmes *Mad Max* e as discussões sobre linguagem

Mad Max é um dos filmes mais influentes das últimas décadas e uma das películas de ação mais marcantes de todos os tempos. A sua influência vai além de outros filmes que possuem temáticas semelhantes. O longa metragem chegou a servir de inspiração para jogos e para animês.

O primeiro filme foi lançado em 1979 e parece deslocado da franquia, sem a mesma linguagem visual das continuações. Uma primeira leitura apresenta uma história de vingança com ares futuristas, explorando o colapso eminente da humanidade, ele já começa dizendo que se passa em um futuro próximo, o que dá ares de verossimilhança para o público.

Mas além desse olhar, é uma produção sobre distopias, sobre os últimos dias do mundo como experimentamos. É uma história de decadência social, de luto e de vingança que faz referência aos filmes mudos, como aqueles protagonizados por Buster Keaton ainda na era de ouro do cinema.

O roteiro é inspirado na crise do petróleo de 1973 e como ela afetou a economia, a vida das pessoas, por meio de medidas drásticas como o fechamento dos postos de combustível nos finais de semana, para reduzir o consumo de gasolina e mantê-la disponível para a maior parte da população, evitando o desabastecimento.

Filmes que fazem parte deste subgênero da Ficção Científica tendem a mostrar sociedades mergulhadas em distopias, em que o caos foi estabelecido e a população lida com os restos. Mas o primeiro longa explora uma realidade que está à beira do colapso, no limiar de uma distopia, que vive no fio da navalha entre a sanidade e a insanidade, entre a normalidade e o caos, em

que uma sociedade está sendo tomada pela anarquia, mas ainda busca manter estruturas, como a força policial, que sofre pela falta de recursos para manter a pouca ordem existente.

Um dos exemplos da tentativa para manter a ordem é representado pelo chefe da polícia, Fifi, que acredita que a humanidade necessita de heróis, para que a ordem não se perca. Por outro lado, Conter é o vilão da narrativa que se entregou à anarquia, à lei do mais forte, que busca reinar por intermédio da violência.

Nesse sentido, a sociedade passa a ser retratada como na iminência de se jogar na anarquia, num retrato de como chegar ao fim do mundo e manter o mínimo de civilidade. É por isso que o protagonista resolve sair da força policial. Ele passa a se identificar e gostar do caos, ou seja, não havia mais diferença clara entre a lei praticada entre os policiais e o caos das gangues, sem arrependimento ou remorsos, mas recebendo o destino fatal de braços abertos.

Destaca-se que o filme retrata a tentativa de manter a civilidade, mas trazendo as velhas falhas de um sistema viciado, como retratado na sequência que mostra a prisão e a libertação de um dos criminosos, depois de cometer assassinato e estupro, totalmente tomado pelo uso de drogas. Assim parece que a distopia parece indicar que o melhor caminho é se jogar no meio da anarquia, resolvendo de maneira fria e brutal todas as questões pendentes. Por isso, o protagonista busca se conectar à sua família, como uma estrutura basilar da sociedade, para evitar que a anarquia tome conta dele. Tal tentativa é frustrada quando o Cotter, o antagonista, assassina a esposa e o filho de Max.

A loucura é retratada de forma alegórica, não só por meio do nome do filme que traz a palavra “mad” (“louco”, em inglês), mas pelo comportamento do protagonista, dos criminosos, do Departamento de Polícia e o restante da sociedade;

Boa parte da inspiração de *Mad Max* veio da experiência de George Miller, seu criador e diretor. Ele era médico socorrista na Austrália. Assim muito do que ele viu, serviu como fonte para o lado visceral do filme, principalmente os acidentes de carros. Os documentários que apontam os bastidores da filmagem lembram que quando Miller era criança, ele cresceu próximo de uma estrada, onde viu muitos acidentes e apostas de corridas.

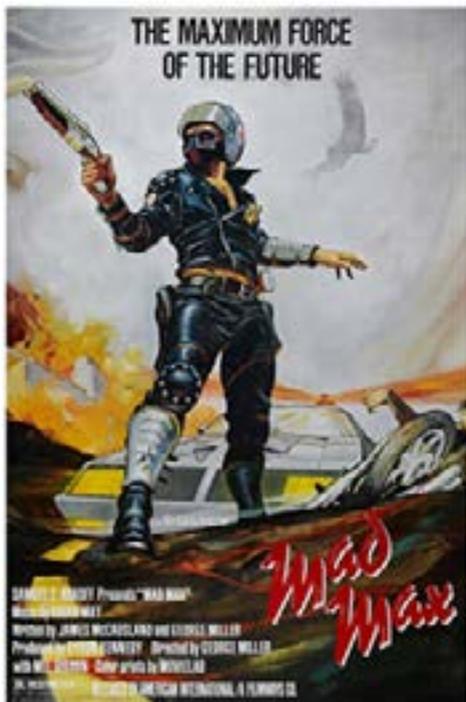
A influência visual de *Mad Max* vem das histórias em quadrinhos. O primeiro filme foi lançado em 1979, quando os quadrinhos do Juiz Dredd, que ainda estavam começando, já eram um sucesso em boa parte do mundo.

A influência do quadrinho está presente em diversos momentos do longa, por exemplo, na forma como a sociedade é organizada. Uma sociedade que está à beira do colapso, que experimenta a violência como corriqueira, e tem na polícia um último recurso de sanidade para manter o pouco de ordem que restou.

Os policiais vestem roupa de couro, distintivo no peito (na legenda do filme em português, os policiais são chamados de “bronze”, uma referência aos distintivos), atuando a partir da Sala da Justiça, o que ocorre tanto nos quadrinhos de Dredd como no primeiro filme.

Figuras 1 e 2: Imagem do quadrinho do inglês do Juiz Dredd e o cartaz original do filme *Mad Max*.





Já a continuação do filme intitulada *Mad Max 2 – A caçada continua* cria um universo que seria expandido em diferentes obras de grande qualidade e também buscou inspiração no Juiz Dredd, com a “A saga da Terra Maldita”, a primeira aventura em que o protagonista dos quadrinhos ingleses explora a área desolada fora das megacidades, que por sua vez é inspirado no livro *O Beco dos Malditos*, de Roger Zelazny.

O filme apresenta a sociedade fora dos alcances dos portões do Departamento de Justiça: um deserto com bandidos que dominam os mais fracos, com veículos transformados em máquinas de guerra em que toda normalidade fora abandonada. No início da narrativa descobre-se o motivo da queda da humanidade: a confiança nos recursos próprios e a ganância. Em uma narrativa de alguns minutos, em preto e branco, é apresentado que a sociedade entra em conflito e a lei do mais forte impera, até que a sociedade desmorona em meio a guerra e ao caos.

Do ponto de vista da linguagem, são influências estéticas e estruturais que saíram da revista *2000 AD*, que publicava o Juiz Dredd na Inglaterra, e na

época chegou a ter versões em outros países, inclusive no Brasil, pela extinta Editora Brasil-América.

Ainda sobre a influência dos quadrinhos sobre o filme, em 1987, foi publicado o arco OZ, que se passa na Austrália pós-apocalíptica que segue a estética do segundo filme. Isso demonstra que os quadrinhos inspiraram o filme, que por sua vez voltou para os quadrinhos, ou seja, Dredd inspirou Max que, posteriormente, inspira Dredd.

Talvez a estética seria retomada de forma ainda mais detalhada no último filme lançado da franquia, *Mad Max – Estrada da Fúria*, e ainda com mais semelhanças com a saga da Terra Maldita. O filme teve a coautoria de Brendan McCarthy, que desenhou o arco Oz entre outras histórias do Dredd.

Em termos de linguagem, o segundo filme apresenta uma estética muito diferente do original, o que gerou uma série de imitações e influências. Além disso, o filme amplia os conceitos do primeiro longa e acaba se tornando o filme pós-apocalíptico mais importante da saga. George Miller manteve a sua ideia do primeiro filme de emular o cinema mudo, com toda energia que era peculiar, mas com som e cores, mostrando como a selvageria e o caos tomaram conta do pouco que ainda restou de civilização.

Se a busca pelo combustível era implícita no primeiro filme, no segundo ela ganha destaque na narrativa. Se anteriormente, a história era narrada em uma cidade que ainda buscava manter a pouca ordem existente, agora, fora da cidade, a situação piorava rapidamente, na Zona Proibida, onde Max Rockatansky caçou os assassinos de sua esposa e filhos. Ali o caos estava instaurado, de forma agressiva, violenta e trágica.

Na narrativa, temos um tipo de “lobo solitário” num mundo distópico, a partir de um conceito que é bastante comum em culturas asiáticas, como no Japão, e que foi replicado no gênero dos filmes de western nos Estados Unidos. A representação do indivíduo que sozinho salva uma pequena comunidade de um grupo de criminosos.

Do ponto de vista moral, como a moral é representada? A sobrevivência é a única coisa que importa, tanto para Max, quanto para os outros moradores da Zona Proibida. Assim, o protagonista não é retratado simplesmente como um sobrevivente. E assim como nas narrativas que apresentam o sacrifício como forma de expiação, a comunidade entrega o protagonista para que possam escapar.

Mas o protagonista não é um herói, nem anti-herói, muito menos um vilão, mas um sobrevivente, que se envolve num conflito apenas para ter um pouco de combustível, ou seja, a sua intenção não era movida por algum tipo de virtude, mas por necessidade.

A humanidade, apesar de toda tragédia, continua repetindo os erros que a levaram àquele futuro distópico, pilhando dos mais fracos.

Do ponto de vista do narrador, o segundo não apresenta uma história em tempo real, mas as lembranças de um velho líder, que conheceu Max Rockatansky quando era criança. O protagonista é uma lenda, que está sendo passada entre gerações. Com exceção do primeiro filme, todos eles têm um narrador, nem sempre confiável. Por isso os atores se repetem em papéis diferentes, mas a face do Max Rockatansky muda. Assim, tem-se contos sobre uma lenda.

No terceiro filme da saga intitulado *Mad Max, além da Cúpula do Trovão* a narrativa sofre uma série de alterações em relação aos filmes anteriores. O filme é contado a partir de uma sobrevivente que conviveu brevemente com Max, chamada Savanah. Ela é uma sobrevivente que cresceu longe dos horrores do mundo mergulhado no caos. Por isso ele é mais otimista.

Do ponto de vista externo à narrativa, é um filme repleto de crianças assim como *Indiana Jones e o Templo da Perdição*, que foi ao ar na mesma época, seguindo um modelo para repetir o sucesso em produções cinematográficas. Além disso, o filme quase não foi realizado, já que o produtor dos dois primeiros longas morreu enquanto buscava lugares para gravar o filme. Por isso, o George Miller optou por uma história menos pessimista, trazendo um pouco de humor e esperança.

No terceiro filme, temos uma história de sobrevivência da sociedade. A história apresenta Batteredtown, uma pequena sociedade já organizada em meio ao caos, com transações comerciais e energia. Essa sociedade é governada por uma pretora exercendo o papel de prefeita da cidade. A Pretora tem poder e vai organizando a cidade. Tudo isso, leva essa pequena comunidade a ter um começo de esperança. A líder lembra durante a narrativa para Max, que havia um deserto ali, com violência, mas essas dificuldades são superadas. Até a falta de energia é superada por meio de numa nova fonte de produção: o metano produzido pelos porcos. Porém quem controla a vida na cidade é quem produz a energia, o que gera uma luta pelo poder. Assim como nos filmes anteriores a disputa continua sendo sobre a energia, a repetição dos problemas

se mantém, seja quanto a destruição do mundo como o conhecemos, seja na sua reconstrução.

Durante a narrativa, Max Rockatansky é contratado para derrubar o líder do submundo, manter a produção de metano e a liderança da Pretora. Como em toda disputa de poder, o líder da produção de energia, Master Blaster, não quer abrir mão do poder, enquanto a Pretora precisa de mais poder para organizar a cidade. A sociedade que está sendo reconstruída continua repetindo os erros do passado, seus vícios, como esquemas de ascensão de poder e as mentiras, tudo que levou o mundo àquele estado.

Depois da disputa de poder entre Max Rockatansky e o segurança de Master Blaster, a história segue um rumo radicalmente diferente. O protagonista poupa a vida do adversário durante o conflito na Cúpula do Trovão e sua humanidade, que parecia perdida, passa a florescer a partir de seu ato de misericórdia. Mas tudo isso tem consequência, Max Rockatansky é condenado à morte no deserto. Apesar de tudo isso, ele é resgatado por uma tribo de crianças sobreviventes, que atribuem a Max Rockatansky um tipo de messias que os levaria de volta para a Terra do Manhã-manhã, um tipo de terra prometida.

Assim como a tentação de Cristo, Max Rockatansky tem a opção de viver em um local perfeito, sem a necessidade de lutar para sobreviver, mas destruindo os sonhos das crianças que o resgataram. O protagonista sabe que a terra idílica não existe, mas os jovens resolveram buscá-la mesmo assim, passando pelo deserto. Ele sabe que elas não podem sobreviver assim, por isso ele vai ao encontro delas e assume o papel de protetor e salvador delas no deserto. A narrativa termina quando com Max Rockatansky abre caminho para que as crianças possam realizar seu sonho, mas ele fica para trás nas ruínas daquele mundo distópico, abrindo mão de seu conforto para que as próximas gerações tenham esperança, tornando-se um herói que perde tudo, menos a esperança, por tomar as atitudes corretas. Assim, se no primeiro filme ele é sacrificado, no segundo, é ele que se entrega para salvar aquela pequena comunidade.

No final do longa, é mostrada uma cidade-fantasma, mas com alguns pontos de luz, indicando o início de uma nova geração. Se por um lado, as crianças não encontram a terra prometida que sonhavam, elas podem construir um futuro melhor, usando as oportunidades criadas por elas.

Assim, as luzes têm um caráter simbólico, no início são poucas luzes e a quantidade de pontos vai aumentando gradativamente. A narrativa continua com uma dessas crianças que se torna adulto, contando para outras crianças. Depois, um terceiro narrador conta uma história complexa de forma muito simples. Como a história da Arca de Noé que é contada de maneira bastante simplificada para públicos mais jovens.

Antes de tratar do quarto filme da franquia, vale destacar que os antagonistas dos três primeiros filmes funcionam como se fossem um espelho de Max Rockatansky e representam o conflito interno que ele vive. Todos lutam pela sobrevivência. No primeiro filme, Max Rockatansky tem medo de se tornar uma criatura que ama o caos como Coter, caso continue na estrada. No segundo filme, Hilmongus é um vilão mascado, fechado em seu mundo que também luta pela sobrevivência, mesmo que seja destruindo os mais fracos, e Max Rockatansky teme ficar assim, se o seu objetivo for apenas sobreviver. E no terceiro filme, o protagonista tem medo de se tornar como a Pretora, que usa de mentiras e artimanhas para assumir o controle.

Já o quarto filme intitulado *Mad Max: Estrada da Fúria* se mostra como uma produção carregada de cores e muita ação, ao ponto de receber várias premiações por esse visual instigantes e forte, tornando-o uma experiência visual singular. Assim, como as películas anteriores, suas imagens se mostram mais importantes do que as palavras, tornando-as viscerais.

Neste filme, o narrador é Max, com inúmeras referências aos outros longas, que vão da caixinha de música de *O Guerreiro das Estradas*, passando pelo estilo e pelas lembranças. O narrador mistura lembranças com outras experiências, o que indica que ele e nenhum dos outros é realmente confiável.

Imagem 3 – O quarto filme como espetáculo visual.



O filme começa mostrando Max Rockatansky quase como um animal selvagem, enlouquecido, experimentando visões e alucinações. O que gera no espectador a dúvida se são reais ou não. Por exemplo, o ator que vive Tom Carter, no primeiro filme, responsável por assassinar a família de Max Rockatansky, agora vive o Immortan Joe. Isso leva a algumas resoluções bastante complexas: Max Rockatansky nunca encontra Immortan frente a frente, até a sua morte, e levanta a dúvida se ele não está projetando o rosto de Carter em Immortan, como assassino de sua esposa e filho. Immortan não é apenas um vilão, mas também é um sobrevivente que deseja restaurar o mundo antigo, que serve como uma forma de se manter no poder, quase como um redentor do mundo decaído.

Imagem 4 – O ator que vive o vilão no primeiro e no quarto filme da franquia



Immortan não é formado só com intenções vilanescas. Ele é um sobrevivente que quer restaurar o mundo antigo, uma promessa que o ajuda a se manter no poder. Ele se apresenta como o “redentor”, que quer recuperar o futuro.

A narrativa foca no poder e como ele pode corromper, com momentos em que descreve uma sociedade em luta entre o patriarcado e o matriarcado. Assim como no terceiro filme, a narrativa mostra uma disputa de poder. Immortan está com seu corpo apodrecendo, e faz com que ele tente produzir uma linhagem de herdeiros para continuar seu projeto. Para manter o seu poder ele escraviza mulheres e, conseqüentemente, ele abandona a empatia

com os seres humanos por um projeto de poder em que cada um serve apenas para cumprir os seus objetivos, bem como os garotos de guerra, que são simplesmente vistos como armas para serem utilizadas.

O filme não mostra como Immortan começou: talvez ele tivesse boas intenções, mas o fascínio pelo poder e sua imagem de divindade o corrompem, e o tornam o pior da terra desolada. Por outro lado, as pessoas acreditam nele, ou melhor, na imagem que têm dele, já que Immortan se pintou como deus guerreiro, como o imortal salvador. Isso se liga a uma referência do primeiro longa, quando Fifi diz que as pessoas precisam de esperança, de heróis, como acontece com os jovens do terceiro filme. Mas agora acreditar em heróis pode estar ligado a aceitar a tirania de um louco com complexo de messias, que conta a história para ser cultuado. Por isso, ele usa uma armadura para não mostrar que seu corpo está moribundo, mas que ainda é um mito, um símbolo de força e de poder, embora não passe de um ser humano corrompido pelo poder e que tem medo de perdê-lo.

Durante a narrativa percebe-se que ela foge do maniqueísmo. Os personagens matam para sobreviver. Se a protagonista, Furiosa, não fosse uma das escolhidas de Immortan ela teria sido morta, por isso ela aprende como sobreviver. Desse modo, não existem heróis quando a questão é apenas a luta pela sobrevivência.

Assim, o filme lida como o ser humano pode ser transformado em um objeto, em um inimigo ou simplesmente um objeto para ser usado. Os garotos de guerra e as noivas são simplesmente instrumentos descartáveis, mantidos sob a tutela de Immortan por uma promessa de vida eterna. Os rapazes estão dispostos a morrer por alguém que não se importa com eles, o que torna cada morte inútil, uma entrega pautada na manipulação. Até mesmo uma das noivas, quando está fugindo de Immortan, passa a experimentar dúvidas sobre como era tratada antes daquele momento, pensando se antes ela não tinha uma vida melhor, com alguns privilégios, embora ainda fosse tratada como uma coisa.

Um dos garotos de guerra, Nux, aprende que a vida é mais complexa do que isso. Se no início ele busca uma morte gloriosa para entrar nas estradas do pós-morte em Valhala, ele acaba conhecendo uma das noivas que o trata de forma digna, como um ser humano. Se Nux tivesse cumprido o desejo de seu falso messias, sua morte seria apenas mais uma e logo seria esquecida, mas no momento certo ele resolve se sacrificar para salvar uma pessoa que realmente se importava com ele, fazendo com que o seu sacrifício tivesse significado.

Neste filme, Max Rockatansky está no seu maior nível de insanidade, falando baixo, com alucinações, grunhindo, se comportando como um animal, apenas buscando sobreviver, quase de forma instintiva, se desconectando da humanidade, sofrendo os traumas de sua família, que ele não conseguiu proteger nem salvar.

Max Rockatansky ajuda Furiosa, como aconteceu em outros filmes da série, apenas para sobreviver. Mas ele muda quando encara seus temores. Embora os dois personagens principais estejam fugindo: Furiosa foge de Immortan, Max Rockatansky tenta fugir de sua vocação, da empatia e do que o ainda aproxima da humanidade, por isso ele reluta em dizer seu nome. Quando Max Rockatansky finalmente pronuncia seu nome, ele recupera sua humanidade, afinal ele não é mais um homem qualquer, sem nome.

Conforme dito anteriormente, se os vilões dos três primeiros filmes eram imagens refletidas de Max, Furiosa é uma representação do ele deveria ser e serve como um reflexo do que ele foi um dia. Se antes ele aprendia, agora Max Rockatansky ensina ao se deparar com alguém que aponta para seu passado heróico.

Durante o lançamento do filme Miller chega a afirmar que o herói de hoje pode se tornar um tirano. Tal herói pode começar a sua jornada buscando o bem do coletivo, mas com o passar do tempo, ele pode amar tanto seus feitos, que ele cria um dogma que deve ser mantido a todo custo. Foi isso que aconteceu no terceiro filme, por isso aqui a narrativa mostra que os heróis podem mudar e se tornar aquilo que mais odiavam.

Considerações finais

Em 1979, George Miller lançou seu primeiro filme da saga Mad Max. Era um projeto independente que acabou ganhando mundo e tornou-se um clássico sobre futuro distópico, rendendo mais três longas. Além disso, Mad Max se consolidou como um ícone cultural para sua geração.

Este trabalho se debruçou sobre a tetralogia cinematográfica de Mad Max e extraiu elementos para a compreensão da obra de George Miller: Mad Max (1979), 'A Caçada Continua' (1981), 'Além da Cúpula do Trovão' (1985) e 'Estrada da Fúria' (2015).

O impacto destas obras no inconsciente coletivo, com influência em variadas expressões criativas e a criação de derivados da série nas últimas

décadas tornaram Mad Max uma presença massiva no cenário cultural contemporâneo.

Além disso, o papel dos filmes serve como ferramentas de questionamento da realidade. Ao construir seu mundo ambientado no gênero da ficção científica, Miller pôde se munir da liberdade do gênero e de seu simulacro crítico da sociedade, para arquitetar num futuro distópico as chagas presentes no mundo real.

Há na figura do herói Max Rockatansky uma familiaridade evocativa: tem-se o conceito do cavaleiro solitário circunvagando por um mundo hostil, carregando um passado de dores e tendo apenas o futuro instável pela frente. De acordo Miller, é a partir do segundo filme que o protagonista passa a ser observado como um projeto narrativo em si e é por intermédio disso que Max Rockatansky assume a função de ícone. Tal mudança narra histórias atemporais. Ao longo da série, Miller foi capaz de remodelar a imagem de Max, explorando novas concepções do herói e do mundo em que ele está inserido.

No quarto filme, a aura de personagem inalcançável foi transformada na imagem do sobrevivente. São introduzidos núcleos temáticos para sustentar as críticas sociais expostas no longa metragem.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9 ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1998.
- MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso: (Re) Ler Michel Pêcheux**

Hoje. Campinas: Pontes, 2003.

SABBAG, Deise Maria Antônio. **Análise documental em textos narrativos de ficção: subsídios para o processo de análise**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013.

TEZZA, C. “Polifonia e ética”. **Revista Cult** nº 59, Ano VI, julho de 2002.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1980.

“A RELAÇÃO ENTRE A LÍNGUA PORTUGUESA E A LÍNGUA PROVENÇAL”

Ricardo Xavier

“Mas sens o voler, lo pòble occitan mestrejava e senhorejava per sa lenga sus totis los païses a l’ entorn. Passant las Pirineas e las Alpas nostra lenga occitana, floriguent en belas cançons e en sirventés arderoses suls pòts dels trovadors, anèt inspirar las autras lengas romanas encara al breç.” (Joseph Salvat – “L’ Occitane al Segle XIII”)

“Mas involuntariamente o povo ocitano exercia, através da sua língua, um domínio, uma prevalência sobre todas as regiões e países próximos. Indo além dos Pirineus e dos Alpes, florescendo em belas canções e em poesias satíricas veementes nas bocas dos trovadores, havendo inspirado as outras línguas românicas ainda no nascedouro.”

RESUMO:

Nos séculos XII e XIII a língua e a literatura provençais assumiram uma posição de inquestionável preponderância no âmbito da cultura da Europa Ocidental. A língua provençal exerceu uma influência profunda sobre as outras línguas românicas, mormente na Galiza e no Condado Portucalense devido à presença considerável de falantes desta língua em função da aliança político-militar ibero-gálica contra os Mouros e também devido à concessão de extensos territórios a nobres da Gália para fins de colonização e prevenção de eventual reocupação, pelos Mouros, de terras já liberadas. Por conseguinte, vários fatos linguísticos duvidosos em galego e português somente podem ser esclarecidos através do provençal antigo, e o conhecimento deste se faz necessário para uma compreensão plena da gramática e do léxico de ambas as línguas.

Palavras-chave: influência do provençal antigo; etimologia do provençal; antigo; empréstimos; provençal mais próximo do que o castelhano; esclarecimento de questões e formas até o presente inexplicadas

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE PORTUGUESE AND PROVENÇAL LANGUAGES

ABSTRACT:

In the twelfth and thirteenth centuries the Provençal language and literature played by far the leading role in the Western Europe culture. The Provençal language had a deep influence upon other Romance languages, above all in Galicia and the Portucalense County owing to the wide presence of provençal-speaking people within the frame of the Ibero-Gallic political and military alliance for fighting the Moors and to the granting of large tracts of land to Gallic noblemen for the purpose of settlement and prevention of eventual land re-occupancy by Moors. Therefore, plenty of doubtful language facts both in Galician and Portuguese can only be clarified through old Provençal, and its knowledge is required for a full understanding of their grammar and vocabulary.

Key-words: old Provençal influence; old Provençal etymology; loan-words; closer than Castilian; clarification of questions and word-forms; hitherto unexplained

Preâmbulo

O que é “provençal”?

Os factos da história externa

Os factos da história interna – fonologia, morfologia, léxico

Conclusão

As palavras de Joseph Salvat dão ensejo a várias considerações e a alguma ambigüidade. Uma primeira leitura nos dá a impressão de um texto muito denso e exato em termos de significado, ainda que muito sucinto. Em poucas palavras o autor descreveu com precisão uma realidade histórica nas suas vertentes cultural e linguística. É facto reconhecido que a cultura provençal exerceu uma influência fundamental e enorme sobre a cultura da Europa ocidental nos séculos XII e XIII. Se o veículo desta influência foi a língua, o alvo maior e evidente foi a literatura. Foram os trovadores provençais que criaram a literatura profana no Ocidente europeu e que ensinaram ibéricos, franceses, alemães e italianos a escrever poesia. Contudo, na frase final de Salvat se nos depara uma ambigüidade; nesta o autor escreve que a língua provençal “inspirou as outras línguas românicas ainda no nascedouro”. Não disse, como seria natural depois de se referir a “belas cantigas e poesias satíricas”, que o provençal inspirou outras literaturas, mas

sim “outras línguas”. Como interpretar estas palavras de forma exata? Estaria o autor querendo dizer que esta influência transcendeu o âmbito das literaturas e atingiu também o âmbito das línguas? No início do texto outra menção ao veículo de influência e da prevalência da cultura provençal: “sua língua”. Isto se afigura coerente e significativo. Parece que Salvat está a indicar que não foram somente as literaturas que receberam o influxo provençal, mas também as respectivas línguas. Há um conceito unânime quanto à influência no âmbito da literatura – os trovadores ibéricos, Dante e outros italianos, os “Minnesaenger” et alii o confirmam em alto e bom tom. Mas quanto às línguas? Terá o provençal influenciado as outras línguas de permeio com a literatura, como parecem indicar as palavras de Salvat? Terão o brilho e a grandeza da sua cultura produzido efeito também sobre as outras línguas românicas? O que dizem os lingüistas a este respeito? Até onde nos é dado saber, pouco, muito pouco, quase nada ao longo de 700 anos. Os comentários, estudos, apreciações se voltam para a literatura. É certo que no âmbito da filologia românica e da lingüística comparada houve vários estudos abordando as diversas línguas românicas e relações entre as mesmas, mas não nos parece ter havido um foco sobre uma eventual relação entre português e provençal especificamente. Empréstimos tivemos muitos, a própria linguagem poética de ibéricos e italianos o demonstra fartamente. Estaria esta relação limitada ao léxico? Haveria influência também na fonologia, na morfologia, na sintaxe? Silêncio, uma lacuna bibliográfica. Quando se compara o léxico medieval do provençal e do português, logo se evidencia uma pletora de “coincidências” lexicais, que aqui chamaremos de isolexias. Bem, mas em se tratando de línguas da mesma família, nada mais natural e óbvio. Surpresa seria se assim não fosse. Certamente, porém, existe algo mais que aí se manifesta. Se há muitas isolexias, devem-se considerar três opções: ou porque há similaridade ou identidade de evolução fonética, ou porque a história das línguas contribuiu para tal, ou porque há concomitância destes dois factores. A gramática histórica não parece favorecer-nos muito neste aspecto, seja porque normalmente não se vale da comparação entre línguas, seja porque se concentra na história interna, relegando a história externa das línguas a segundo plano. Consequentemente, é preciso realizar um exame atento e minucioso do léxico e tirar as conclusões cabíveis, levando em conta tanto a história externa como a interna. Contudo, há uma outra questão que assoma durante este trabalho comparativo e que se reveste de significado muito especial: nos primeiros séculos de existência do português e do provençal existe uma grande proximidade léxica entre estas duas línguas. Queremos dizer com isto que muitas vezes a similaridade ou identidade léxica entre português e provençal se manifestam ou se mantêm

mesmo naqueles casos em que as formas das outras línguas coirmãs (asturleonês, castelhano, aragonês, francês, etc.) divergem. Por exemplo: o português e o provençal têm a palavra “pai”, mas o castelhano tem “padre” e o francês “pere”; o português e o provençal têm a palavra “turma”, mas o castelhano e o francês não a possuem. Em outros termos, parece haver uma relação estreita entre português e provençal, mais estreita do que supôs (ou deixou de supor) a lingüística histórica e comparada. Em função da distância geográfica entre as respectivas regiões, tudo leva a crer que esta relação tenha fundamento na, ou tenha sido possibilitada pela história externa das duas línguas. Em anos recentes um lingüista português aventou a hipótese de o subdialeto da Beira Baixa e Alto Alentejo ser de origem provençal, valendo-se para tal de fatos da história externa e também da história interna.

O corpus do nosso estudo é o “Petit Dictionnaire Provençal-Français” de Emil Levy, Ed. Carl Winter, Univ. de Heidelberg- 5ª edição, 1973. Em um universo de cerca de 12.000 verbetes selecionamos aproximadamente 1500 isolexias e formas de marcante similaridade para fins de ilustração e exemplo, e destas extraímos 145 para apresentação e análise durante a exposição oral.

O que é “provençal”

O termo “provençal” teve a preferência da filologia românica tradicional, ainda que na sua acepção própria tenha sentido ambivalente. A rigor “provençal” se deveria aplicar somente aos dialetos da Provença e não a todo o Langue d’Oc ou Ocitânia, como tem sido feito. Assim sendo, “provençal” significa “provençal” propriamente e “ocitano”, ou seja, uma parte da Ocitânia e ao mesmo tempo toda a Ocitânia ou Langue d’Oc. Na Idade Média “Provença” designava todo o território da antiga província romana, a Provincia Gallia Narbonensis. O termo mais adequado seria, portanto, “ocitânico”, que engloba toda a antiga região do Langue d’Oc e os seus dialetos – limousin, auvergnat, gascon, dauphinois, etc. – e por isto modernamente “provençal” designa somente os subdialetos da Provença, ao passo que “ocitânico” se refere a toda a região do Langue d’Oc. Este termo surgiu em torno do ano de 1300 com base na expressão “Langue d’Oc”, mas caiu em desuso até o século XIX, quando foi retomado e atualmente tem a preferência. No presente estudo, porém, adotamos o termo “provençal” em respeito à bibliografia tradicional que a utiliza de modo generalizado.

A linguagem dos textos provençais, das cantigas e sirventés não é uniforme, pois reflete os vários dialetos então existentes no Langue d’Oc, conforme a origem dos respectivos autores. Some-se a isto a discrepância ortográfica entre os textos e até mesmo dentro destes, reflexo da ausência generalizada de normalização. Quanto à ortografia adotada por Emil Levy

em seu dicionário, esclarece o mesmo que se valeu dos seguintes princípios: a fricativa alveolar surda é grafada como “s”, a fricativa alveolar sonora como “z”, a lateral palatal como “lh”, a nasal palatal como “nh” e a africada posalveolar surda como “ch”. Além disto, o autor manteve o “n” final susceptível de apócope e desprezou o “t” final depois de “n”, em vez de “-tion” usou “-cion” e manteve os sufixos “-ansa”, “-atge”, “-ejar” e “-eza”.

Os fatos da história externa

Para compreender o processo cultural que veio a favorecer o estreitamento de relações entre os Condados Portucalense e da Galiza e a Provença, e com isto compreender as implicações de ordem lingüística, é necessário considerar os factos principais da história externa de ambos os Condados e da Provença.

1) Provença

Quando os romanos chegaram à Galia no ano de 125 antes da nossa era, encontraram o litoral do Mediterrâneo ocupado por colônias gregas como Massilia (Marseille), Nike (Nice ou Nisa), Antipolis (Antibes) e outras, e o interior ocupado por celtas ao centro e a leste, por aquitanos (iberos) a oeste, entre o rio Garona e o litoral. Os celtas já habitavam esta região há vários séculos e suas línguas, juntamente com a dos aquitanos, se constituirão em substratos do latim. Contudo, a Galia não foi ocupada de uma só vez, mas sim em duas etapas. A primeira, que vai de 125 a 118, abrangeu a região entre a fronteira da Itália e o rio Garona, que foi chamada de Gallia Togata ou Província Romana, donde posteriormente “Provença”. A segunda etapa, entre os anos de 58 e 51 antes da nossa era, através da campanha e conquista levada a efeito por Julio César, representou o domínio do conjunto da Galia. Em função da grande extensão do território conquistado e também de dificuldades de ordem administrativa, a segunda parte conquistada da Galia foi dividida em três: a Aquitânia habitada pelos iberos, a Galia puramente céltica e o território celto-germânico dos Belgas. Questões relacionadas com a administração da lei e da justiça foram estabelecidas de modo diverso para a antiga província da Galia e para as três mais novas. A primeira passou por um processo de romanização imediata e completa; nas outras procedeu-se em primeira instância a uma mera regulamentação do estado das coisas. Este contraste a nível administrativo foi a causa básica e principal da diferença entre as regiões que posteriormente seriam conhecidas como Langue d’Oc e Langue d’Oil. Na primeira as cidades e a vida urbana floresceram, houve grande desenvolvimento econômico e os cidadãos tinham possibilidade de aceder ao status e aos benefícios da lei romana e, em caso de ingresso no exército imperial ou de exercício de cargos em suas respectivas cidades, gozavam de igualdade em termos legais com os

cidadãos da Itália, podendo chegar a ocupar postos e obter honras no serviço imperial. Na segunda, por outro lado, não havia cidades onde se pudesse gozar dos benefícios do direito e da lei romanos, à exceção de Lugdunum (Lyon). A civilização se concentrou no sul, grandes monumentos da arquitetura e da arte romanas ainda hoje existentes constituem a prova mais eloqüente da romanização intensa, ao passo que o restante da Galia passou a ser chamada de Gallia Barbara. É fácil imaginar as conseqüências destas discrepâncias sobre a questão lingüística e porque a língua d’oc será uma língua tão mais próxima do latim do que a língua d’oil que se formará no norte da Galia posteriormente sob influência germânica.

Com a crise e o declínio do império, a situação na Galia passa por uma grande transformação. No século V da nossa era a região é invadida por povos bárbaros do leste e dentre estes são os Visigodos os que permanecerão e fundarão um reino com capital em Tolosa no sul, na parte romanizada da Galia. Este reino não será de longa duração (cerca de 80 anos), sendo que os Visigodos já se achavam parcialmente romanizados. No norte da Galia são os Francos, também de etnia germânica, que assumirão o controle. No que tange à questão lingüística e às implicações desta nova situação, o que ocorre é o enfraquecimento considerável da cultura clássica e das escolas que não tinham mais condições de opor resistência aos novos tempos e tendências em termos de linguagem. A conseqüência é a manifestação livre das formas e procedimentos da linguagem corrente e popular em todas as classes sociais, dando margem a uma diferenciação que já se esboçava em toda a România, em razão do que o latim passa a ser falado de diversas maneiras, propiciando logo depois o surgimento de outras línguas e dialetos.

Uma terceira parte da Galia situada a centro-leste da atual França e oeste da atual Suíça, tendo como centros principais Lyon, Genebra, Grenoble, etc. será ocupada pelos Burgúndios, também de etnia germânica, cuja língua se extinguirá pouco depois, dando margem ao surgimento de um grupo de dialetos, que serão conhecidos muito depois pelo nome de “franco-provençal”, por se acharem em termos lingüísticos a meio caminho entre a língua d’oil e a língua d’oc. Desta região virão cinco séculos depois os fundadores dos Condados Portucalense e da Galiza. Os Burgúndios foram assimilados pelos Francos, e estes derrotaram os Visigodos no sul, no ano de 507, fazendo que os mesmos transpusessem os Pirineus e se estabelecessem na Península Ibérica onde fundaram um reino que duraria cerca de 200 anos até ser destruído pela invasão árabe-moura em 711. Note-se aqui que o âmbito político-cultural em que nascerão os dialetos do sul da Galia e da Península Ibérica terá em grande parte uma identidade de substrato (céltico e ibero) e de

superstrato (visigodo). Assim sendo, os Francos se apoderaram de toda a Galia e mais tarde, quando os ataques árabes e a tentativa de invasão da Galia pelos Pirineus se tornaram freqüentes, o poder franco se estenderia à Península Ibérica, a uma região que corresponderia aproximadamente à atual Catalunha e que recebeu à época o nome significativo de Marca Ibérica, em uma tentativa de estabelecer um limite, como o próprio nome indica, aos avanços árabes. Este fato teria consequências lingüísticas importantes para a formação da Catalunha e para a composição e constituição do cenário lingüístico do leste ibérico, da região pirenaica e também do sul da Galia, pois o catalão e o aragonês serão elementos de transição entre os dialetos ibéricos e os dialetos do Langue d’Oc e possibilitarão um elo importante na relação cultural, social, política e lingüística entre ambos os grupos.

Na Galia o domínio franco se concentrou na região norte, entre o vale do rio Loire (latim Liger) e o mar. Para o sul foram enviados somente funcionários administrativos e algumas forças de ocupação. Esta presença será intensificada no século VIII para o combate aos árabes, derrotados em 732 por Charles Martel. As guerras contra os árabes e depois contra os normandos terão como consequência uma crise de caráter social, econômico e cultural, com a destruição ampla provocada e a decadência da vida urbana e da civilização. O advento da dinastia carolíngia trará grandes mudanças em todos os âmbitos, e na área cultural e lingüística dois fatos há a destacar, com ampla repercussão: a revitalização do latim como língua oficial, de cultura e da literatura escrita e a decisão do Concílio de Tours de introduzir a língua popular (“lingua romana rustica”) no serviço religioso, já que a população não mais compreendia o latim.

Com o tempo as diferenças entre o norte germanizado e o sul apegado à sua herança latina se irão intensificando e, embora partes de um mesmo reino, continuavam estranhas entre si. Entre as muitas diferenças de variado caráter avultam as de caráter cultural e lingüístico. É Walther Von Wartburg que nos diz a este respeito: “Le profond contraste entre Le nord ET le sud est avant tout fondé sur la langue ... À partir du moment ou nous avons dès témoignages directs ou indirects sur les formes linguistiques gallo-romaines du Moyen Âge, la Gaule est séparée em deux grands domaines linguistiques, le Français et le Provençal, ou comme on dit également d’après leurs façons de dire “oui”, La langue d’oil et La langue d’oc. Autant et plus que partout ailleurs l’antagonisme et l’antipathie réciproques étaient ici fondés sur la différence linguistique” (“Les Origines des Peuples Romains”, Presses Universitaires de France, pg. 145). Os lingüistas que ainda tomam por base um critério geográfico para classificação das línguas românicas e

todos aqueles que reúnem francês e provençal em um mesmo grupo deveriam meditar bem sobre estas palavras e sobre as conclusões de Hugo Schuchardt quanto à impossibilidade científica de classificação das línguas românicas.

A unidade do império franco dos carolíngios era ilusória, sendo o mesmo constituído de povos diversos e línguas diversas e afetado ainda por grandes antagonismos. Após a morte de Carlos Magno (814) e a dissensão entre os herdeiros que culminaria com a partilha do espólio imperial no Tratado de Verdun (843), a dispersão do poder dá ensejo ao surgimento de um novo regime social: o feudalismo. Este regime tem origem remota em dois princípios, a recomendação e o benefício. Pela recomendação se estabelecia uma relação pessoal entre dois homens livres, na qual um, o vassalo, se comprometia a prestar assistência ao outro, o senhor, e este concedia um benefício ao vassalo, ou seja uma extensão de terra. Esta concessão era a princípio vitalícia, mas sob os carolíngios se tornara hereditária, constituindo desde então o que se convencionou chamar de “feudo”. Os camponeses que viviam nestes feudos eram propriedade do senhor e não podiam abandonar os limites dos mesmos, fazendo que as populações passassem a viver cada vez mais isoladas, sem contato entre si, o que contribuiu grandemente para a fragmentação dialetal/ lingüística. Ademais, com o poder crescente dos senhores feudais e o conseqüente enfraquecimento do poder real central, houve grande fragmentação política e criação de muitos limites e fronteiras que prejudicaram sensivelmente as relações sociais. No século X os senhores feudais cessam de prestar homenagem ao rei e surgem dinastias de condes e duques independentes na região sul, em Auvergne, na Aquitânia, na Septimânia, na Provença, no Delfinado, etc.. Estes senhores não têm nada de franco, a não ser o nome, tendo sido completamente romanizados pelo ambiente do sul, o que obliterou os últimos vestígios do poder franco no sul e rompeu de vez os tênues elos entre o norte e o sul da antiga Galia, o Langue d’Oil e o Langue d’Oc, acentuando ainda mais as diferenças lingüísticas entre uma e outra.

No século XI o poder crescente dos governantes da antiga Marca Ibérica, os Condes de Barcelona, fortalecidos pela união com a coroa de Aragón, fará com que estes apresentem reivindicações quanto à faixa litorânea do Langue d’Oc, entrando em choque com os Condes de Tolosa, os mais poderosos mandatários da região. Os conflitos resultarão na conquista da faixa litorânea do Mediterrâneo pelos catalães, mas serão depois solucionados através de casamentos entre as duas famílias feudais, criando um laço político forte e dando origem a um vínculo cultural intenso, com ampla repercussão na área lingüística, pois catalão e provençal serão consideradas “línguas

gêmeas”. Cabe ressaltar aqui que a cadeia de montanhas dos Pirineus, que parecia separar a Galia da Ibéria, era na verdade antes uma ponte, uma vital região de transição e contato cultural e linguístico entre o Langue d’Oc e a Península Ibérica. É fato que o contato mais estreito se deu entre catalães, aragoneses e navarros, de um lado, e provençais, do outro, mas não podemos esquecer que os Pirineus foram a rota de trânsito natural entre provençais e outros que visitavam as outras cortes ibéricas e o santuário de Santiago de Compostela (cujo percurso ficou conhecido como “caminho francês” tal era a quantidade de peregrinos provenientes da França) e posteriormente como rota de fuga de provençais quando da perseguição e repressão brutais no âmbito da cruzada contra os cátaros. A polêmica quanto à classificação do catalão – se língua ibero-românica ou galo-românica – se resolveu por uma terceira via que excluía as duas primeiras. Esta língua é antes uma língua de transição, com traços comuns com as línguas ibéricas e também com o provençal, o que vale dizer que esta última tem uma relação muito maior com as línguas da região pirenaica do que com a língua d’oil, e, conseqüentemente, está muito mais próxima das demais línguas ibéricas do que se supunha (quando se supunha isto).

No século XII se constitui na Provença uma civilização/cultura de alto nível, detentora de uma literatura inovadora e brilhante cujo raio de influência e alcance transcendeu os limites físicos da região e abrangeu a Península Ibérica, vários reinos da Itália, reinos alemães e toda a Europa ocidental. Foi esta literatura a origem das literaturas ocidentais em língua corrente ou vulgar. Sua poesia lírica e satírica se disseminou por todas as cortes, tornou-se padrão e referência em termos de arte poética, de estilo e de estética, sendo imitada por todos, em toda parte. Na esteira desse brilho literário, a língua provençal se tornou a primeira grande língua de cultura da Europa, gozou de prestígio inigualável (“mestrejava e senhorejava per sa lenga”) e teve grande influência sobre as línguas românicas coirmãs, fato negligenciado, desconsiderado ou pouquíssimo estudado no âmbito da filologia e da lingüística histórica. Muitos trovadores estrangeiros escreveram em provençal, italianos, catalães, ibéricos, etc., foram visitar as, ou viver nas cortes provençais, assim como muitos trovadores provençais viajaram e se apresentaram em países limítrofes ou próximos. Houve intercâmbio intenso, interação considerável entre trovadores e autores dos países de língua românica. Dante e os poetas do “dolce stil nuovo” e Petrarca não teriam existido literariamente sem os provençais. O primeiro admirava tanto a arte provençal que inseriu no “Purgatorio” oito versos em provençal (139-147): “Tan m’abellis vostre cortes deman,/qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrire./Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;/

consiros vei la passada folor,/e vei jausen lo joi qu’esper, denan./Ara vos prec, per aquella valor/que vos guida al som de l’escalina,/sovenha vos a temps de ma dolor” (Canto XXIV).

Este período brilhante não teria, contudo, vida longa. Nuvens de tempestade se acumulavam no horizonte da “doce terra da Provença”. Em Paris, os Capetos, a dinastia que havia sucedido aos carolíngios em 987, olhavam para o sul com indisfarçada ambição, e em Roma a cúpula do cristianismo via com temor e preocupação crescentes o avanço e a disseminação do movimento dos cátaros (do grego “cátharos”= puro) que encontrava grande número de adeptos em todas as classes sociais. Este movimento, originário da Armênia, passou ao império búlgaro, a outros reinos balcânicos e chegou à Itália, de onde se propagou para o Langue d’Oc. Era uma doutrina maniqueísta, que pregava uma teologia às avessas (este mundo era obra do diabo, não de deus), recusava vários dogmas do cristianismo, pregava a perfeição moral e denunciava a imensa corrupção e a decadência da igreja e dos seus representantes. Depois de tentar sem êxito deter ou obstar o movimento cátaro, a cúpula da igreja cristã recorreu a uma política macchiavellica muito a seu gosto, praticada ao longo de sua longa carreira de crimes: convocou uma cruzada contra os cátaros oferecendo como recompensa aos cruzados a concessão de terras no Langue d’Oc. Era a grande chance desejada por Paris; os Capetos se uniram a voluntários de vários outros países e todos marcharam contra a região “para defender a fé cristã”, sob o comando de Simon de Montfort, chamado de Simon Le Barbare. Em 1213 nos campos de Muret travou-se a batalha entre o exército do rei Pedro II de Aragón, composto de aragoneses, catalães e provençais, e as forças dos cruzados e do rei francês, que, embora inferiorizados em número, foram vencedoras. O rei Pedro era o mandatário máximo, o suzerano da maior parte das terras do Langue d’Oc e tinha vínculos familiares com o Conde de Tolosa, que era seu genro e maior vassalo. Pedro e quase todo o seu estado maior pereceram na batalha. Seguiu-se uma campanha sistemática de terror e perseguição contra o poder regional e a população que durou décadas. Os cátaros recusaram como antes as exigências de renegação do seu movimento, refugiaram-se em fortalezas localizadas no alto das montanhas onde sucumbiram pela fome e pela sede após sítios prolongados ou foram condenados à morte na fogueira após rejeitarem a opção de “salvação” pela conversão, como ocorreu em Montsegur. Os franceses do norte, do Langue d’Oil, assumiram o controle do Langue d’Oc, o incorporaram ao seu reino e atuaram para aniquilar a cultura/civilização do sul. Em 1245 o papa lançou uma condenação conta a língua provençal, acusada de ser língua de hereges. O Langue d’Oc entrou em declínio socio-econômico-cultural. Muitos cidadãos

fugiram para a Itália e a Ibéria, e até mesmo Portugal recebeu uma corrente de fugitivos que se estabeleceram na região do Alto Alentejo, próximo à cidade de Portalegre (fato significativo como veremos mais adiante). Em 1539 o rei francês François I baixou um decreto obrigando o uso da língua francesa em todos os cartórios do reino e nos documentos oficiais, inclusive nas regiões que não eram de língua francesa, um sério golpe para a língua provençal, já então em fase de declínio, que foi aprofundado quando depois da Revolução de 1789 se proclamou o princípio de “une seule nation, une seule langue”, em uma época em que menos da metade do país falava francês. Após a introdução da escolaridade obrigatória, outro golpe contra a língua provençal foi a proibição dos “patois” nas escolas – “défendu de cracher sur le sol et de parler patois”. As crianças que falavam provençal ou qualquer outra língua que não francês eram humilhadas e castigadas na super-civilizada França, defensora das artes e da civilização. E assim a língua que foi um dia veículo de uma literatura e de uma cultura brilhantes, reverenciada e imitada por todos, que ensinou o Ocidente a escrever, que foi a primeira grande língua de cultura do Ocidente, hoje é um “patois” utilizado em rincões distantes do interior, rejeitada pelos próprios cidadãos da Ocitânia, como se prefere dizer atualmente, estigmatizada socialmente, a não ser por grupos minoritários de intelectuais e operários que fazem oposição ao governo central de Paris.

Estes foram os fatos da história externa da língua provençal. “Ara vos prec... sovenha vos a temps de ma dolor” (Dante Alighieri, Canto XXIV, Purgatorio).

II) Portugal

O filólogo catalão Antoni Griera reclamou certa vez que “ainda não se havia estudado o bastante a origem das línguas românicas nem as condições que determinaram suas características e seu agrupamento” e que, apesar da reconstrução e da cronologia das evoluções ocorridas, não se haviam considerado bem as circunstâncias históricas e geográficas” (Rev. de Ling. Românica, 5, 1929). Para o estudo da relação entre a língua portuguesa e a provençal é fundamental conhecer bem as relações históricas que se desenvolveram entre portugueses e provençais a partir da criação do Condado Portucalense e depois tentar inferir das mesmas a relação entre as respectivas línguas, apesar da ausência de documentação pertinente. Nem sempre é possível discernir claramente o que é especificamente provençal e o que é especificamente francês neste processo. Embora aqui nos interesse apenas o que diz respeito à parte provençal, há casos e situações em que ambas as partes se acham envolvidas ou em que o relato histórico não aponta ou não distingue quem é quem. Parece certo que no âmbito cultural e lingüístico prevaleceu a

parte provençal, ao passo que no âmbito político a preponderância coube à parte francesa. Outra dificuldade aqui reside no fato de que na época considerada a palavra “francês” se revela ambígua, já que pode significar tanto a totalidade do reino como também somente a parte do Languedoc, excluindo o Languedoc, ou seja, somente “francês” propriamente ou então “francês e provençal” igualmente. Alguns autores se valem da forma composta “franco-provençal”, mas esta fórmula deve ser rejeitada, porque se confunde com a designação da língua ou conjunto de dialetos ou mesmo com o adjetivo que se refere ao território a centro-leste da antiga Galia e que hoje abrange ademais o oeste da Suíça. Sendo assim, adotaremos aqui a palavra “franco” para designar tudo que diz respeito ao que hoje chamaríamos de “francês” na sua totalidade, abrangendo com isto tanto a parte norte do Languedoc quanto a parte sul do Languedoc, uma vez que ambas faziam parte do império dos Francos .

Antes de a Galiza se tornar um dos centros de disseminação da cultura provençal na Península Ibérica (de onde se irradiou para Portugal e Castela), já existia um grande ponto de contato entre galegos e europeus em geral e Francos em particular. Era o centro de peregrinação de Santiago de Compostela, que atraía grande número de cristãos. Depois que a cúpula da igreja estabeleceu que uma peregrinação a Santiago de Compostela equivalia a uma peregrinação a Roma ou Jerusalém, o fluxo de peregrinos se intensificou ainda mais. Tal era a quantidade de Francos a percorrerem o caminho que conduzia àquela cidade galega, que este passou a ser conhecido como o “caminho francês”. Neste trajeto surgiram vilas e aldeias de Francos e nas cidades se formaram bairros habitados por estes. Casos houve em que os peregrinos permaneceram na Galiza. À época de Afonso VI, rei de León e Castela e criador do Condado Portucalense, o culto de S. de Compostela atingiu o seu apogeu, transformando a cidade “num centro receptor e irradiador de cultura e de influência estrangeiras para toda a Hispania e para o futuro Portugal que nasce, justamente, nesse foco, sob o calor imediato de tais aculturações”, segundo Francisco da Silveira Bueno em “A Formação Histórica da Língua Portuguesa” (Livraria Acadêmica, 1955). O mais importante, porém, nesta questão é o fato de que “entre todos (os peregrinos) predominavam os franceses do sul, os provençais” (ibidem, p. 58-59) e que, como escreve Kurt Baldinger, “en estas rutas de peregrinación se formaron colonias francesas cuyo influjo debió dejarse sentir tanto lingüísticamente como sobre todo lexicalmente” (“La Formación de los Dominios Lingüísticos en la Península Ibérica” – Ed. Gredos, Madrid, 1963 –p. 191). Palavras fundamentais, uma das poucas passagens que reconhecem diretamente a influência lingüística e sobretudo lexical.

Ainda no âmbito da religião outro foco de grande influência franca consistiu na implantação, em território ibérico, das poderosas ordens religiosas de Cluny e Cister, que através de reformas monacais tiveram considerável participação na vida das sociedades ibéricas. Prelados francos ocuparam postos de destaque na hierarquia da igreja católica como o arcebispado de Toledo, o bispado de Braga, do Porto e outros.

Na esfera política as relações entre Francos e Ibéricos parecem ter início no século IX com a aliança entre Afonso II (791-842) e Carlos Magno e atingem o auge com Afonso VI, rei de León, Castela e Galiza, cuja mulher era de origem franca, e que por suas preferências artísticas, pelas concessões ao clero de Cluny e pelas relações políticas e militares com os Capetos foi chamado de “francesado”. A ação deste monarca é de importância capital, pois foi ele que apelou aos Francos por ajuda na luta contra os almorávides. Contingentes de Francos chegarão a León e participarão das campanhas militares da Reconquista. Entre estes se contam dois Condes da Borgonha (centro-leste da França), de nomes Raimundo e Henrique, primos, que terão papel fundamental na história da Galiza, de León e sobretudo na história de Portugal. Raimundo, Conde de Amous, quarto filho de Guilherme I, o Grande, da Borgonha, esteve em León pela primeira vez em 1086 e retornou em 1090 para ficar. Teve bom desempenho na luta contra os mouros e se casou com a princesa Urraca, herdeira de Afonso VI, tendo recebido como dote e prêmio pela participação na Reconquista o Condado da Galiza cuja fronteira sul era o rio Douro. Como este era um território grande demais, Afonso VI dividiu-o e entregou em 1096 a região entre o rio Minho e o rio Douro e mais Coimbra a seu novo genro, Conde D. Henrique que se casara com a princesa Tareja e seria o primeiro governante do Condado Portucalense. Os primos não vieram sós para León, trouxeram séquitos e homens de armas, de modo que nos primeiros tempos o exército, a corte, os conselheiros e os povoadores parecem ser compostos quase totalmente de Francos. A história não diz qual era a língua destas pessoas, cabendo-nos apenas especular a este respeito. A Borgonha, terra dos dois Condes, havia sido outrora o reino dos Burgúndios (donde o nome “Borgonha”), de etnia germânica, que conquistaram a região após a queda do império romano. Foram derrotados depois pelos Francos e assimilados pela população local, e sua língua se extinguiu ainda no século V. Naquela região se desenvolveram dialetos românicos que receberam o nome de “franco-provençais” pelo fato de serem um meio-termo, uma espécie de estágio intermediário entre a língua d’oil e a língua d’oc. Ao tempo dos eventos que levariam à fundação de Portugal, a Provença estava unida ao ducado da Borgonha, e é provável que houvesse provençais no séquito e nas

tropas dos Condes burguinhões. É quase certo que estes falassem franco-provençal ou mesmo provençal. Some-se a isto a forte presença de nobres francos nas famílias reais de León, Castela e Portugal nos primeiros tempos da história deste último. Afonso VI era casado com uma nobre da Borgonha. Seus dois genros eram burguinhões. O avô materno de Sancho I, segundo rei de Portugal, era da Saboia e a avó materna, do Delfinado. Dos quatro avós de D. Afonso Henriques, fundador da monarquia portuguesa, três eram de origem franca. Sua mulher era também de origem franca. Entre seus descendentes e futuros reis de Portugal houve vários casamentos com nobres da mesma origem, estabelecendo-se assim uma forte relação político-dinástica entre Portugal e o Langue d’Oc.

À época da fundação do Condado Portucalense temos notícia da existência de povoações exclusivamente formadas por Francos: Atouguia, Lourinhã, Vila Verde, Azambuja, Coimbra e Ponte de Sor (veja-se Oliveira Martins “História da Civilização Ibérica”, pg. 172, Guimarães Editores, 10ª. ed. 1972). Posteriormente, no reinado de Sancho I, notabilizado pelos esforços em prol do repovoamento das terras reconquistadas aos mouros e por isto mesmo chamado de “O Povoador”, recorrer-se-á a colonos também francos para este fim. Grandes extensões de terras em Portugal serão doadas a Francos; a ordem militar dos Templários (Templiers) recebeu a maior parte da Beira Baixa e um vasto território entre o rio Mondego e o rio Tejo; os Cistercienses receberam doações extensas no litoral da Beira e na Estremadura. As antigas crônicas contam que estes homens “trouxeram todos os seus linhagens e seus averes e poboaram estes logares”.

Foi, porém, na esfera literária que a presença da Provença se fez sentir com o maior peso em Portugal. Embora haja indícios da presença de trovadores provençais no país, não há registros históricos da mesma. Independentemente da sua presença física ou não, a influência do lirismo provençal foi enorme, como em todo o ocidente europeu. A primeira fase da história da literatura portuguesa é chamada por isto de “provençal”. Provençais são os cânones, os modelos, a referência, o estilo, a estética, chegando mesmo à imitação pura e simples. D. Dinis, a maior expressão poética do século XIII em Portugal, diz em uma cantiga

“Quer’eu em maneira de proensal/fazer agora um cantar d’amor”

Em seu livro “The Romance Languages” o lingüista inglês W.D.Elcock tira conclusões lingüísticas desta imitação ao escrever que “imitation of Provençal was naturally responsible for an early contribution of that language to Portuguese” (pg. 435, ed. The Macmillan Company, 1960), sendo assim um dos poucos autores a reconhecer a contribuição do provençal ao português

nos seus primórdios. Teophilo Braga diz que a poesia provençal entrou na Península Ibérica por duas vias: “pela Catalunha e pela Galiza, que se tornaram centros, ramificando-se da primeira sede a escola dos trovadores para Barcelona e Aragón, e da segunda para Portugal e Castela” (“Trovadores Galecio-Portugueses”, Imprensa Portuguesa Editora, 1871. pg. 37). Segundo M.Rodrigues Lapa houve “contacto e até convivência com trovadores provençais... nas cortes de León, na corte de Afonso IX (Peire Vidal e Giraut de Bornelh), depois na corte de Castela e na de Afonso X onde enxameavam os trovadores do sul da França e de mistura com uma turma considerável de jograis e trovadores galego-portugueses” (“Lições de Literatura Portuguesa” – Coimbra Editora Limitada, 1966, 6ª.ed., pg. 122). Apesar de toda esta influência e de todos os contatos, a maioria dos autores nega a existência de trovadores portugueses que tenham escrito em língua provençal, como sucedeu na Itália, em Aragón e mormente na Catalunha, onde boa parte da literatura local foi escrita diretamente em provençal. Não obstante, R.Lapa cita o caso de um trovador português, Garcia Mendes do Eixo, de quem se conhece uma cantiga em provençal, da qual o autor aduz alguns versos:

“... e ora me volho tornar/ a Sousa, a lo mon logar./que m’ adola e me saudona” (Cancioneiro da Biblioteca Nacional, 454) (ibidem, pg. 122). Nos seus comentários ao Cancioneiro da Ajuda, D. Carolina Michaelis faz menção ao “clérigo Ayres Nunes de Santiago que poetava em língua provençal”, mas de quem não se conservou nenhum texto (“Cancioneiro da Ajuda” – reimpressão da edição de Halle de 1904 – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pg. 512). Portanto, não é verdadeira a afirmação por vários autores de que não houve trovadores portugueses que tenham escrito em provençal. Em contrapartida, houve um trovador provençal, Raimbaut de Vaqueiras, que no seu “Descordo Plurilingue” escreveu uma estrofe em galego-português:

“Mas tan temo vostro pleito,/Todo’ n soy escarmentado;/Por vos ai pena e maltreyto...” (“O Descordo Plutilingue de Raimbaut de Vaqueiras” – Ariel Castro – Editora do Autor – Rio – 1995, pg. 51)

No século XIII a cruzada contra os cátaros, a invasão do Languedoc e a guerra resultante, que durou décadas, tiveram como consequência a destruição da cultura/civilização provençal. Muitas pessoas se viram obrigadas a deixar a região e procurar refúgio em terras vizinhas como Itália, Aragón, Catalunha e em outras mais distantes como Castela, León, Galiza, Asturias e Portugal. No caso deste último vieram somar-se a outros cidadãos provençais que haviam vindo como colonos em função da política de repovoamento de regiões como o Alto Alentejo no fim do século XII. Anteriormente, nos comentários finais do capítulo sobre a história externa da língua provençal,

nos referimos à emigração de fugitivos da Provença que se estabeleceram no Alto Alentejo, região de Portalegre. Em 2011 um linguísta português, Paulo Feytor Pinto, levantou dados significativos sobre a toponímia e o subdialeto da região, associou-os aos fatos históricos, ou seja, o povoamento franco do Alto Tejo, e com base nisto formulou uma hipótese muito interessante: a de que o subdialeto da Beira Baixa e Alto Alentejo é de origem provençal. A comparação da toponímia regional logo evidenciou a relação com a toponímia provençal

Alto Alentejo – Montalvão, Nisa, Proença-a-Nova, Proença-a-Velha, Tolosa, etc.

Provença – Montauban, Nisa (fr. Nice), Provença, Tolosa, etc.

Relacionou também o nome da cidade de Castelo Branco com duas cidades da Provença, Albi e Castres, centros de catarismo, e postulou que a origem do nome da cidade portuguesa se deve a uma referência conjugada a estas duas cidades que aludem a “castelo” (Castres) e à cor branca (Albi). Os regionalismos da área de Nisa foram comparados com o léxico do ocitano, a história do dialeto do Alto Tejo foi levantada e a identificação dos emigrantes e colonos efetuada, assim como a sua origem, a causa, a época da emigração e a trajetória cumprida. Com isto foi possível relacionar o atual subdialeto com os povoadores do século XIII. Exemplo:

Subdialeto de Nisa ou nisorro = SDN	Ocitano= OC
SDN afalcoado= fraco, cansado	OC afalhocat =fraco, abatido;
SDN cachamela =chicote	OC cachar= ferir,magoar;
SDN desgata=maldade	OC desgatinhar=implicar,aborrecer;
SDN esfalcoado=esfomeado	OC afalhocat=fraco,abatido;
SDN falega=preguiça	OC falet= preguiçoso;
SDN galhete= pescoço	OC galet= pescoço;
SDN garrudo=cabeludo	OC garrut=vigoroso, robusto;
SDN landeio= vadiagem	OC landar=vadiar;
SDN marfado=podre, estragado	OC marfir=murchar;
SDN talaborda= falador, matraca	OC tarabastèla=falador, matraca

(“Occitejano: Hipótese de Origem Provençal do Subdialeto da Beira Baixa e Alto Alentejo” – Paulo Feytor Pinto – Escola Secundária de Miraflores, Escola Superior de Educação de Setúbal e Instituto de Linguística Teórica e Computacional - 2011)

Diante do exposto acima quanto à história externa e à relação Portugal/Provença e português/provençal, podemos resumir com Silveira Bueno que “Portugal forma-se, cresce, surge para a vida das nações neste foco de influência provençal” (op.citada, pg.59), tornando-se fácil imaginar “o que devia significar esta múltipla influência...em seus variados aspectos para a formação linguística das línguas ibéricas em sua fase inicial”, como escreve Theodoro Henrique Maurer Jr. Em “A Unidade da România Ocidental” (ed.

USP -1951 – pg.53).

Os fatos da história interna

Os fatos da história externa supracitados mostraram que houve uma relação intensa e estreita entre Portugal e Langue d’Oc e Langue d’Oil, como entre estas e os demais reinos da Península Ibérica: na política através do sistema de união dinástica por meio de casamentos, na literatura através da obra dos trovadores, na religião através das reformas monacais e da introdução das ordens de Cluny e Cister, na guerra através da ajuda no combate aos mouros, etc.. Agora cabe analisar o aspecto lingüístico em si, a relação entre a língua portuguesa e a língua provençal. Toda esta relação multifacetada terá tido conseqüências no âmbito lingüístico supostamente, como infere T.H.Maurer Jr. Muito natural que em uma relação humana, política, social, cultural haja também uma interação lingüística. Certamente que houve; porém, a esse respeito a lingüística luso-brasileira é omissa. Porque tanto se comenta tradicionalmente a influência do francês no léxico, na sintaxe, no estilo, mas nada se diz sobre a influência provençal que todavia é bem maior do que aquela na fase de formação da língua, no português arcaico; Será que a omissão se deve ao fato de se tratar de algo muito antigo, sem maior interesse na atualidade; Será que mais recentemente é uma questão de descaso pela diacronia ou pelo método histórico-comparativo, alvos da aversão ou da indiferença das correntes da lingüística moderna; Como interpretar o desinteresse dos filólogos de gerações anteriores pelo provençal, apesar de sua importância para a filologia românica, como explicar os erros de etimologia por causa desse desinteresse, desse desconhecimento; Como explicar a troca de étimos claramente provençais por pseudo-étimos franceses ou castelhanos; Como ignorar a similaridade e a identidade léxica clamorosa entre português e provençal, em muitos casos bem maior do que aquelas entre português e astur-leonês ou castelhano, que não obstante estão geograficamente muito mais próximos; O que dizem os historiadores da língua portuguesa a respeito; Clarinda de Azevedo Maia trata exclusivamente da história interna do galego-português, sem referências a outras línguas. Paul Teyssier, que é francês, se limita a escrever cinco linhas sobre empréstimos franceses e provençais e aduz meia dúzia de exemplos (“História da Língua Portuguesa”, ed. Martins Fontes, 1997, pg. 39-40). Serafim da Silva Neto diz muito pouco, embora o que diz seja de grande peso: “No que se refere ao vocabulário são igualmente notáveis as coincidências entre o provençal, o gascão, o espanhol e o português” (pg. 312) e “Dessarte o sul da França, ou seja, para falar em termos lingüísticos, o provençal e o gascão, vêm a entrosar-se com as línguas da Ibero-România,

com o catalão, o espanhol e o português” (pg. 311), apud “História da Língua Portuguesa” – ed. Livros de Portugal, 2ª.ed., 1970.

Provençal, língua galo-românica;

Muito já se escreveu e teorizou a respeito da classificação das línguas românicas. Os resultados não foram muito brilhantes. Parece que não se atentou bem para o fato de que as línguas não se deixam enclausurar em esquemas, ainda que bem concebidos. Várias classificações foram tentadas com critérios os mais diversos. Bartoli dividiu a România em ocidental e oriental, valendo-se da famosa linha La Spezia-Rimini. Muitos lançaram mão do critério geográfico, reunindo, por exemplo, no mesmo grupo galo-românico, provençal e francês, apesar de toda a divergência fonológica e lexical entre ambos, sem atentar para o aspecto cultural. A este respeito escreveu Serafim da S. Neto na sua “História da Língua Portuguesa”: “... podemos desde logo separar a România Ocidental da România Oriental. Isso, todavia, ainda não basta, porque a România Ocidental pode subdividir-se em dois grupos nitidamente caracterizados. É preciso que não nos prendamos ao conceito puramente geográfico, mas nos alcemos até o conceito cultural... Já em 1914, no seu memorável artigo acerca dos problemas de geografia lexical do romance, o grande mestre suíço Jakob Jud frisava que o norte da Galia se opunha culturalmente ao sul mediterrânico e formava grupo com a Germânia romana (“Probleme der Altromanischen Wortgeographie”). Dessarte o sul da França, ou seja, para falar em termos lingüísticos, o provençal e o gascão, vêm a entrosar-se com as línguas da Ibero-România, com catalão, o espanhol e o português” (pg.311). Uma rápida amostra comparativa entre português, castelhano, provençal e francês antigos nos sirva de ilustração:

PT=português CT=castelhano PV=provençal FR=francês
 PT=abelha CT=abelia PV=abelha FR=ef,ep; PT=calar CT=callar PV=calar
 FR=zero; PT=enredar CT=enredar PV=enredar FR=zero; PT=escama
 CT=escama PV=escama FR=zero; PT=esmerar CT=esmerar PV=esmerar
 FR=zero; PT=eu CT=eu/eo PV=eu FR=je/jo; PT=ficar CT=ficare PV=ficar
 FR=fichier; PT=fivela CT=fiviella PV=fivela FR=zero; PT=grei CT=grey
 PV=grei FR=zero; PT=lar CT=lare PV=lar FR=zero; PT=lama CT=lama
 PV=lama FR=zero; PT=mais CT=más PV=mais FR=zero; PT=manteiga
 CT=manteca PV=mantega FR=zero; PT=pelejar CT=peviare PV=pelejar
 FR=zero; PT=podar CT=podar PV=podar FR=zero; PT=porca CT=puerca
 PV=porca FR=zero; PT=sentar CT=sentar PV=sentar FR=zero;
 PT=sobra CT=sobra PV=sobra FR=zero; PT=sobrepujar CT=sobrepujar
 PV=sobrepujar FR=zero; PT=volta CT=vuelta PV=volta FR=zero

Os exemplos acima mostram como em termos lexicais o provençal se “entrosa” com as línguas da Ibéria. Contudo, há um outro detalhe a destacar: as formas provençais estão mais próximas foneticamente do português do que do castelhano, o que constitui nova demonstração de que o critério geográfico é falho e precário e de que não se pode prescindir do critério cultural e histórico. Julgamos que o enquadramento insistente e inepto do provençal na chamada área galo-românica terá contribuído para uma visão errônea e preconceituosa desta língua, para a não devida consideração da mesma pelos filólogos ibéricos e brasileiros, em suma para seu desconhecimento e o pouco estudo de que foi alvo.

Se confrontarmos agora um grupo de palavras do português, do provençal e do astur-leonês, sendo este último o idioma mais próximo do português em termos geográficos e também em termos lingüísticos propriamente, veremos novamente como o critério geográfico é inadequado e insuficiente, sem o aporte dos critérios cultural e histórico, mormente em vista da estreita relação entre português e provençal, que neste caso se manifesta uma vez mais em toda a sua evidência.

PT=português antigo PV=provençal antigo AL=astur-leonês moderno
 PT=agulha PV=agulha PV=aguya/agucha/abuya; PT=esmar PV=esmar
 AL=zero; PT=calhau PV=calhau AL=zero; PT=cegonha PV=cegonha
 AL=cigueña; PT=desejar PV=dezejar AL=desear/deseyar; PT=dizer
 PV=dizer AL=dicir; PT=dona PV=dona AL=dueña; PT=engolir PV=engolir
 AL=engullir; PT=enojar PV=enojar AL=anuxar; PT=envergonhar
 PV=envergonhar AL=envergonzar; PT=espantalho PV=espantalh
 AL=espantayu; PT=estar PV=estar AL=tar; PT=filha PV=filha AL=fiya;
 PT=fora PV=fora AL=fuera/fuora; PT=gengiva PV=gengiva Al=xenciva;
 PT=ilha PV=ilha AL=isla; PT=inveja PV=enveja AL=enveya; PT=jejuar
 PV=jejunar AL=ayunar; PT=louvar PV=lauvar AL=lloar; PT=lenha
 PV=lenha AL=lleña; PT=lentilha PV=lentilha AL=llenteya/llentexa;
 PT=madureza PV=madureza AL=maureza; PT=melhor PV=melhor
 AL=meyor; PT=nembrar PV=nembrar AL=zero; PT=nau PV=nau
 AL=nave; PT=nora PV=nora Al=xenra; PT=ouvir PV=auvir Al=oyer;
 PT=olho PV=olh AL=gueyo; PT=perco PV=perc AL=pierdo; PT=pescaria
 PV=pescaria AL=pescadería; PT=roda PV=roda Al=rueda; PT=tesoiras
 PV=tezoiras AL=tisories; PT=vileza PV=vileza Al=vildá

Mesmo levando-se em conta que a comparação não é a ideal pelo fato de não havermos tido acesso às formas do astur-leonês antigo, evidencia-se mais uma vez o impressionante grau de proximidade lexical e fonológica entre português e provençal, que somente os fatos de natureza histórica

e cultural podem explicar. É preciso que se diga aqui que a influência do provençal também se fez sentir em Asturias e León, onde a linguagem dos antigos foros, mormente os de Avilés e Oviedo, apresenta provençalismos, e também ali houve colonização por imigrantes do Langue d’Oc. Deve-se ressaltar outrossim que os dialetos asturianos ocidentais já estão em área de transição para o galego e que os dialetos leoneses fronteiriços de áreas como a Sanabria, por exemplo, estão muito próximos do português, mas ainda assim a identidade e a similaridade entre português e provençal se destacam, como a confirmar que a relação entre ambos é mesmo de caráter muito especial, sobrepondo-se à distância geográfica e induzindo necessariamente à admissão de um vínculo cultural forte e de uma interação histórica apreciável.

O caráter ilusório e prejudicial da classificação do provençal no chamado grupo galo-românico, juntamente com o francês, fica evidente quando se confrontam a evolução e as formas de ambas as línguas no período arcaico como veremos a seguir.

As principais diferenças fonológicas entre provençal e francês são as seguintes:

Em provençal as oclusivas surdas intervocálicas sofrem sonorização (o mesmo ocorre nas línguas românicas ibéricas), ao passo que em francês estas oclusivas ou se transformam em fricativas ou desaparecem por completo:

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Francês</u>
ripa	riba	rive
sapere	saber	savoir
maturu	madur	meur
vita	vida	vie
securu	segur	seur
pacare	pagar	payer

Em provençal a oclusiva dental sonora “d” e a velar sonora “g” em geral se conservam, ao passo que em francês são eliminadas (em alguns casos o “g” se vocaliza em “i”).

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Francês</u>
augustu	agost	aoust
plaga	plaga	plaie

Em provençal o “a” final se conserva, ao passo que em francês se enfraquece, passando a “e”.

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Francês</u>
faba	fava	feve
acucula	agulha	aiguille
ciconia	cegonha	cicogne

filia filha fille

Em provençal as vogais tônicas se mantêm, ao passo que em francês, quando se acham em posição livre na sílaba, sofrem alteração (exceto “i” e “u”); o “a” em posição livre passa a “e”.

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Francês</u>
cantare	cantar	chanter
capra	cabra	chevre
cor	cor	cuer/coer
flore	flor	flour
mele	mel	miel
mense	mes	meis
opera	obra	uevre

Como se observa, o provençal apresenta identidade e/ou similaridade fonética muito maior com as línguas românicas ibéricas do que com o francês. É marcante a similaridade de evolução fonética com o português. O vocalismo do provençal é muito mais conservador e, portanto, muito mais fiel à origem latina do que o vocalismo do francês. Nesta língua o “e” e o “o” tônicos se ditongam muito cedo, ao passo que em provençal esta ditongação é tardia, quando ocorre (em alguns dialetos), e isto somente se dá sob influência de som palatal ou velar próximo.

Provençal melhs > mielhs deu > dieu olh > uólh/uélh

Em francês as vogais tônicas sofreram grandes alterações em razão de um intenso alongamento das vogais em sílaba livre, por influência germânica, ao contrário do que ocorre nas demais línguas românicas ibéricas, que desconhecem esse tipo de alteração.

No que diz respeito às diferenças léxicas entre provençal e francês há dois pontos a considerar. O primeiro é que o provençal apresenta um contingente muito superior de palavras latinas por assim dizer tradicionais ou “clássicas” em comparação com o francês, em função da romanização precoce e integral da antiga Província Gallia Narbonensis, como atestam os exemplos abaixo:

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Latim</u>	<u>Francês antigo</u>	<u>Francês moderno</u>
gallu	gal	coccus	coque	coq
pisce	peis	*piscione	pescion	poisson
fonte	fon	fontana(aqua)	fontaine	fontaine
luce	lutz	luminaria	luminaire	lumière
campana	campana	clocca	cloche	cloche

O segundo ponto é que o francês possui um contingente muito elevado de

palavras germânicas devido ao longo domínio franco de seis séculos, exercido predominantemente sobre a língua d’oil. Exemplo:

<u>Latim</u>	<u>Provençal</u>	<u>Francês antigo</u>	<u>Germânico</u>
verecundia	vergonha	honte	haunita
battuere	batre	fraper	hrappan
saepe	sep	haie	hagja
grege	grec/grei	herde	herda
colle	col	hoge	hoga
odiu	odi	haine	hatjan
miseria	mizeri	besogne	bisunnia
construere	construir	bastir	bastjan
offendere	ofendre	blesier	blettjan
blandire	blandir	flater	flatjan

Os dados apresentados acima ilustram as diferenças significativas entre provençal e francês e a inadequação da classificação tradicional, que os reuniu em um mesmo grupo. Se é verdade que o provençal se formou e desenvolveu na Galia dominada pelos Francos, não é menos verdade que apresenta muito mais identidade e similaridade com as línguas românicas ibéricas, sobretudo com o catalão, seu vizinho pirenaico, e depois com o aragonês e o galego-português.

Provençal e português: identidade, similaridade e paralelismo

O nosso estudo partiu de uma leitura do “Petit Dictionnaire Provençal-Français”, de Emil Levy, e do levantamento das isolexias e das palavras ali contidas de notável similaridade entre provençal e português. Dos cerca de 12.000 verbetes selecionamos cerca de 1500 e destes extraímos 145 que nos pareceram mais representativos. Estes 145 verbetes foram listados e traduzidos para o português, francês e castelhano antigos e para o catalão e astur-leonês modernos (à falta de dicionários da fase arcaica destas línguas) para fins de comparação. Estas listas e traduções se acham ao final do presente estudo.

Uma abordagem de âmbito puramente lexical, contudo, não nos parecia suficiente para a finalidade que tínhamos em vista – demonstrar a estreita relação entre as duas línguas – razão pela qual fizemos uma incursão breve pelos setores da fonologia e da morfologia e incluímos algumas apreciações sobre etimologia.

Fonologia

Na área da fonologia se observam uma identidade e similaridade consideráveis entre português e provençal. É fato que em parte isto se deve a fenômenos já manifestos no latim corrente ou vulgar e/ou a uma evolução coincidente ou paralela. Contudo, as “coincidências” notadas no vocalismo e no consonantismo são tão numerosas e significativas que a explicação tem que ser buscada também em fatores extralingüísticos como já mencionamos anteriormente. Acresce o fato de que algumas destas “coincidências” são próprias somente do português e do provençal, o que vem a reforçar a nossa impressão de que a história externa de ambos teve um papel muito importante no processo e responde por uma boa parte destes fenômenos.

Bibliografia

- Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.
- ALIBERT, Lois. *Dictionnaire Occitan-Français*. França: Institut d'Etudis Occitans, 1997, 6a. Ed.
- ANGLADE, J. *Grammaire de l'Ancien Provençal*. Paris: Klincksieck, 1921.
- _____. *Grammaire Élémentaire de l'Ancien Français*. Paris: Armand Colin, 1965.
- APPEL, C. *Provenzalische Chrestomathie*. Leipzig: 1930, 6ª.ed.
- ARIAS, X.L.García. *Diccionario General de la Lengua Asturiana*. Ovideo: Prensa Asturiana, 2002-4.
- BALDINGER, K. *La Formación de los Dominios Lingüísticos en la Peninsula Ibérica*. Madrid: Gredos, 1963.
- BASSETTO, B.F. *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BLOCH, O. E WARTBURG, W. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. França: Presses Universitaires de France, 1951.
- BOURCIEZ, E. *Éléments de Linguistique Romane*. Paris : Klincksieck, 1946.
- Centre de Philologie et de Littératures Romanes de Strasbourg. *Mélanges de Linguistique, Philologie et Littérature offerts à M.Albert Henry*. Paris: Klincksieck, 1970.
- BRAGA, T. *Trovadores Galecio-Portugueses*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora Porto, 1871.
- BUENO, F. S. *Formação Histórica da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- CASTRO, Ariel. *O Descordo Plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras*. Rio de

- Janeiro: Editora do Autor, 1995.
- COHEN , M. *Histoire d'une Langue; le Français*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1950.
- COROMINAS, J. e PASCUAL, A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- COUTINHO, I.L. *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973.
- CUNHA, A.G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DAUZAT, A. *Précis d'Histoire de la Langue et du Vocabulaire Français*. Paris: Larousse, 1949
- _____. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris: Larousse, 1938.
- ELCOCK, W.D. *The Romance Languages*. Londo: University Press Oxford, 1960.
- ENTWISTLE, W.J. *The Spanish Language*. London: Faber and Faber, 1962.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1994.
- FIGUEIREDO, C. *Novo Dicionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Soc. Ed.Arthur Brandão, 1922.
- GONZÁLEZ, J.R.Fernández. *Gramatica Histórica del Provenzal*. Espanha: Universidad de Oviedo, 1985.
- GREIMAS, A.J. *Dictionnaire de l'Ancien Français*. Paris: Larousse, 1969.
- GROULT, P. *La Formation des Langues Romanes*. Tournai: CASTERMAN, 1947.
- HUBER, J. *Gramática do Português Antigo*. Lisboa: F.C.Gulbenkian, 1962.
- JABERG, K. *Sprachwissenschaftliche Forschungen und Erlebnisse*. Zuerich: Max Niehans, 1937.
- KREMnitz , G. E NIEMEYER, Max. *Das Okzitanische, Sprachgeschichte und Soziologie*. Tuebingen:Verlag, 1981
- LAPESA, R. *História de la Lengua Española*. Madrid: Gredos, 1981
- LAFONT, R. e ANATOLE, C. *Nouvelle Histoire de la Littérature Occitan*. França : Institut d'Etudis Occitans, Presses Universitaires de France, 1970.
- LAGARDA, A. *Anthologie Occitane du Pays de Montségur*. Toulouse: Centre Regional d'Etudes Occitanes, 1978.
- LAUSBERG, H. *Linguística Românica*. Madrid: Gredos, 1965.
- LAPA, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.
- LAPESA, R. e GARCÍA, C. *Léxico Hispánico Primitivo*. Madrid:Espasa-

- Calpe, 2003.
- LEVY, Emil e WINTER, Carl. *Petit Dictionnaire Provençal-Français*.l. Alemanha: Universitaetsverlag Heidelberg, 1973.
- LUEDTKE, H. *História del Léxico Románico*. Madrid: Gredos, 1968
- MACHADO, J. P. *Origens do Português*. Lisboa: Lisboa, 1967.
- MACHADO, A.V. Lopes. *Dicionário Etimológico de Português Arcaico*. Salvador: Edufba, 2013.
- MALVEZIN, P. *Glossaire de la Langue d'Oc*. Paris, 1908-9.
- MARTINS, O. *História da Civilização Ibérica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- MAURER, T.H. Jr. *A Unidade da România Ocidental*. São Paulo: Edusp, 1951
- MEIER, H. *Ensaio de Filologia Românica*. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.
- MEYER-LUEBKE, W. *Introdução ao Estudo da Glotologia Românica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1916.
- MEYER-LUEBKE, W. e WINTER, Carl. *Romanisches Etymologisches Woerterbuch*. Alemanha: Universitaetsverlag Heidelberg, 1992, 6ª.ed.
- MISTRAL, F. *Lou Tresor dou Felibrige*. Barcelona: Ramoun Berenguíé, 1968.
- NASCENTES, A. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.
- NETO, S. S. *História da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1970.
- NUNES, J.J. *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*.Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.
- POSNER, R. *The Romance Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1984.
- RIQUER, M. de. *Los Trovadores, Historia Literaria y Textos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- SARAIVA, J.A. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 5ª.edição
- SCHULTZ-GORA, O. e WINTER, Carl. *Altprovenzalisches Elementarbuch*. Alemanha: Universitaetsverlag Heidelberg, 1924
- SILVA, J.C. *Dicionário da Língua Portuguesa Medieval*. Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2007
- SPINA, S. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 3ª.ed.1991.
- TAGLIAVINI, C. *Orígenes de las Lenguas Neolatinas*. Espanha: Fondo de

- Cultura Econômica, 1993.
- TEYSSIER, P. *História da Língua Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TUÑÓN, M.G. *Diccionario de Castellano Antiguo*. Madrid: Alfonsópolis, 2002.
- VAAN, M. De. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series*. Boston: Brill, 2008
- VASCONCELOS, J.L. de. *Lições de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.
- _____. *Esquisse d'une Dialectologie Portugaise*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- VIARO, M.E. *Etimologia*. São Paulo: Contexto, 2011.
- VIDOS, B.E. *Manual de Linguística Românica*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- WARTBURG, W.v. *La Fragmentación Lingüística de la Romania*. Madrid: Ed.Gredos, 1971.
- _____. *Les Origines des Peuples Romains*. Paris: Presses Universitaires de France, 1041.
- WILLIAMS, E. B. *Do Latim ao Português*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

O DEUS E O POETA: NOTAS SOBRE O HINO HOMÉRICO A HERMES

Melise Santiago Nascimento

RESUMO

As narrativas concernentes às peripécias dos deuses são muitas. Algumas perdem-se e outras ficam, mas todas se equilibram numa espécie de sistema compensatório que elege as melhores e mais completas, num jogo de eternização ou esquecimento. Decerto, o *Hino Homérico a Hermes* é um dos textos que temos como mais importantes para conhecer a história desse deus. Neste trabalho, a referida homenagem será visitada em panorama. Buscaremos interpretar questões basilares, como destino e origem, roubo e dádiva, ordem e confusão, além de analisar episódios importantes tais quais a invenção da lira, o roubo do gado de Apolo e o recebimento do caduceu, com a intenção de conhecer, pelo Hino, um pouco mais das características desse deus. Passaremos, enfim, pelo percurso que tirou Hermes de uma caverna escura e o levou ao grandioso Olimpo.

Palavras-chave: Hermes, mitologia, hino homérico

ABSTRACT

The god and the poet: notes on the *Homeric Hymn to Hermes*

There are many narratives concerning the adventures of the gods. Some are lost and others remain, but they are all balanced in a kind of compensatory system that chooses the best and most complete, in a game of eternalization or oblivion. Certainly, the *Homeric Hymn to Hermes* is considered one of the most important texts to get a better knowledge about the history of thi god. In this work, the aforementioned tribute will be visited in panorama. We will seek to interpret basic issues, such as destiny and origin, theft and gift, order and confusion, in addition to analyzing important episodes of the myth, such as the invention of the lyre, the theft of Apollo's cattle and the receipt of the caduceus, with the intention of knowing, through the Hymn , a little more about the characteristics of this god. We will finally go through the journey that took Hermes from a dark cave and took him to the grand Olympus.

Keywords: Hermes, mythology, Homeric hymn

INTRODUÇÃO

O *Hino Homérico a Hermes* – ou *Hino Homérico IV* – é, tal qual todos os demais hinos homéricos, consoante SERPA (2006:24), uma epifania. Isso implica afirmar, com o apoio da própria etimologia¹ da palavra, que o texto não é apenas sobre o deus, mas tem a presença dele. Ou seja, para além de um simples louvor, aqueles versos são uma espécie de manifestação pela qual o deus se revela, mostra-se. A esse respeito, KERÉNYI (2015:113) demonstra uma preocupação: é preciso diferenciar o aspecto transcendental de um deus da sua forma real no tempo e no lugar em que foi cultuado, uma vez que são estes que condicionam suas epifanias. Contribuindo para tal discussão, HYDE (2017:298) assevera que, de fato, houve uma mudança significativa na mitologia de Hermes, que estendeu-se por eras, do período heládico para o clássico. Mas o Hino, continua HYDE (idem:299), citando Brown², deve ter sido escrito em Atenas por volta de 520 a.C., período que marcou, ele prossegue, o fim de uma longa tensão entre a realeza agrária e a democracia mercantil.

Dessa maneira, é claro que o nosso *Hino IV* é produto de um determinado período, elaborado por determinadas mãos que viveram em uma determinada cultura. Contudo, o referido texto teve contribuição fundamental para o nosso entendimento, até a contemporaneidade, desse deus em suas duas faces: a transcendental e a real, esta última sendo a que se deu no mundo por meio do seu culto.

Resta-nos agora, portanto, procurar compreender quem foi Hermes, por que ele era entendido como um deus e como ele se manifestou. Assim, nas páginas seguintes, tomaremos o *Hino Homérico a Hermes* como fonte de conhecimento do próprio deus, sem desconsiderar as demais obras em que ele aparece, como a *Iliada*, a *Odisseia* e outros hinos. Sua presença nas grandes epopeias gregas será tratada com uma maior profundidade em páginas vindouras.

Hino: autoria e estrutura

Aquilo que se chama, desde os tempos antigos, de *hino* pode ser compreendido como uma canção de exaltação (VALENTE,

1- Do “grego epifânea, -as, aparição, manifestação”

“epifania”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/epifania>. Acesso em 14/02/24

2- Norman O. Brown, *Hermes, the thief* (1947)

2008:43). ARISTÓTELES (2008:43) afirma que esse gênero textual nasce da ação de quem ele chama de homens nobres, em oposição àqueles que são vis, donde vêm as sátiras. Contudo, embora se atribua à autoria de *Homero* uma série desses textos antigos, acredita-se que muitos dos *hinos homéricos* não foram escritos por ele (SERPA, 2006:20): “há distâncias consideráveis entre alguns textos reunidos sob essa rubrica”.

De fato, PEREIRA (2006:49-67) elenca uma série de pontos que não só validam a dúvida quanto à autoria dos textos de Homero, mas também comprovam que muitos dos textos a ele atribuídos, na verdade, não foram produzidos por ele. Tais considerações são retomadas por SERPA (2006:20-21), que também afirma (*idem*) que são os próprios manuscritos que apresentam a denominação de hinos e têm sua origem em aedos que participavam de festivais religiosos e disputavam prêmios com seus escritos. Assim, tais textos eram uma expressão de devoção, além da busca do auxílio divino no concurso.

Entretanto, apesar dos aspectos brevemente expostos, é preciso elencar alguns pontos que aproximariam os referidos textos à autoria homérica – aqui, tomando como parâmetro a *Iliada* e a *Odisseia* –, quais sejam os versos em hexâmetros datílicos, o estilo enxuto e o jônico como dialeto recorrente (*idem*:23)³.

Outro aspecto que leva à classificação de um texto como *hino*, além da exaltação, é a sua estruturação, sobre a qual, mais uma vez, recorreremos a SERPA (*idem*:21) para uma melhor compreensão. Em linhas gerais, o que se observa é que os hinos aos moldes clássicos se iniciam com uma *invocação*, nem sempre presente, que pode ser à musa ou à divindade homenageada, seguida pela *apresentação*, esta sim sempre presente, do tema. Discorrido o entrecho, de modo geral, uma narrativa, é a vez do *arremate*, a finalização do hino.

Assim, sob essas características gerais, encontra-se um conjunto de trinta e três hinos chamados *homéricos*. Todos numerados, o que nos interessa para delinear, posteriormente, o arquétipo do *trickster* é o *Hino IV*, dedicado a Hermes. Este é também o mais extenso de todos, composto por um total de 580 versos: “ele encerra uma narrativa contínua, de episódios ordenadamente entrecidos,

3- Entendemos que aquilo que se costuma denominar *questão homérica* compreende estudos muito mais complexos, extensos e aprofundados do que o que ora apresentamos. Contudo, para esta pesquisa, basta afirmar que a autoria do hino que aqui analisamos – bem como os demais hinos que compõem seu conjunto – tem autoria duvidosa.

num enredo bem tramado e desenvolvido com segurança” (*ibidem*:24). A escolha do hino, entretanto, para que se compreenda de maneira mais ampla quem foi Hermes e como se dá a sua representação não ocorre pela simples existência de uma narrativa que o apresenta como personagem principal, mas sim o que nos diz KERÉNYI (2015:126): “as demais informações que o hino nos fornece sobre Hermes não significam tanto uma expansão de sua imagem em novos aspectos, mas sim [...] um aprofundamento em direção ao titânico”. Desse modo, a seguir, dissertaremos mais profundamente a seu respeito.

Uma criança, um deus

Uma criança divina. Esta frase, em si, já é capaz de encerrar todo o fascínio e curiosidade sobre o, como já afirmamos, maior dos hinos homéricos. Enquanto estamos habituados aos feitos maravilhosos de grandes deuses já formados, como Afrodite ou Deméter – também celebradas em hinos – o que vemos no *Hino IV* é um bebê de apenas um dia de nascido utilizar artimanhas capazes de enganar aquele que habita entre os maiores do Olimpo: Apolo. O que chama a atenção aqui, portanto, é pontuado nas seguintes palavras de KERÉNYI (2015:126): “a infância dos deuses não pertence à mitologia olímpica, mas a uma muito mais antiga”. Se estamos falando de uma mitologia ainda mais antiga, podemos retornar à época titânica – tal qual já adiantamos pelas palavras de Kerényi -, o que não significa inserir esse deus entre os titãs.

No que se refere às relações entre deuses e titãs, convém trazer as considerações de BRANDÃO (1986:174), que nos diz que, ao universo de Zeus, pelos olhos de Hesíodo, é atribuída a soberania da ordem, enquanto que, ao universo titânico, a arrogância da desordem e, por conseguinte, da *hybris*. Retomando, assim, os apontamentos de KERÉNYI (2015:115), vemos que, embora haja uma diferença entre esses dois mundos, julgá-los inteiramente contrários seria um erro, pois os “traços primitivos [de Hermes são] traços que os próprios gregos jamais consideraram inconciliáveis com sua divindade” (*idem*).

Dessa maneira, o que se pode concluir é que Hermes é um deus participante do universo Olímpico de Zeus, mas que carrega certos traços primordiais, os quais chegam ao ponto de colocá-lo na posição de um modelo, o arquétipo do *trickster*, que será melhor

explanado em páginas vindouras. Nas palavras de KERÉNYI (idem:126): “no hino, um olimpiano cresce da criança primeva, e com isso sua condição pré-olimpiana é incorporada à sua figura clássica”.

O Hino Homérico a Hermes

Seguindo a estrutura tradicional nos hinos clássicos, o *Hino IV* inicia-se com uma invocação à musa. A esta, segue uma curta genealogia, que, confirmando Hesíodo, informa ser Hermes filho de Zeus e de Maia, uma titânide, filha de Atlas, também titã⁴. Fica interessante notar que o próprio Hermes é um cruzamento de duas naturezas, coincidindo não só com os tópicos apresentados anteriormente, apoiados pelas considerações de Kerényi e de Brandão, mas também com as características dúbias de personalidade, ações e escolhas do deus, características essas de que trataremos mais adiante. Vale lembrar que KERÉNYI (2015:33) afirma que, na tradição épica, a simples exposição da genealogia já indica a natureza da divindade em questão.

Tudo o que se refere à união entre Zeus e Maia toca a ideia do esconderijo e da escuridão: “[Maia] à parte das assembleias dos deuses/num antro quedava”⁵ (versos 5 e 6), Zeus ia unir-se com ela “na calada da noite” (verso 7), ia “oculto dos deuses eternos, oculto dos homens mortais” (verso 9). A primeira menção, no hino, à luz, à claridade, dá-se justamente no momento do nascimento de Hermes: “surgir à luz” (verso 12) e, em seguida, a criança é apresentada, entre outras características, como um “noite-aceso” (verso 15). Sobre Hermes, também se diz um “guia de tropa de sonho” (verso 14). Este é mais um aspecto notável, já que é possível entender que Hermes, mesmo recém-nascido, já se mostra uma espécie de ponte que sai da escuridão à claridade e também que navega – como um guia – por essa mesma escuridão. Soma-se a isso o fato de que, já no terceiro verso do texto, logo após a apresentação do lugar do seu nascimento, o deus é chamado de *expedito nuncio*, característica esta que carregará durante todo o seu percurso depois de aceito entre os olimpianos. Como nos diz KERÉNYI (2015:126): “Hermes faz parte deles [dos olimpianos] como seu mensageiro”.

4- Conferir *A Teogonia*, de Hesíodo.

5- Para este trabalho, consultamos a tradução bilíngue comentada de Oderp Serpa □ SERPA, Oderp (tradução). *Hino Homérico IV* □ a Hermes. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Essa atuação futura de Hermes, a qual será conquistada a partir das peripécias desenvolvidas no hino, gera algumas implicações nas demais narrativas das quais ele participa⁶: tal deus fica sempre afastado de eventos heroicos (KERÉNYI, idem:119) embora sua atuação como elo entre deuses e humanos perpassa diversas narrativas – e, muitas vezes, permita o seu desenrolar. Ainda KERÉNYI (idem:119) afirma que a fama não lhe importa de modo algum.

Assim, e aqui usamos as palavras de HYDE (2017:297-298), o *Hino IV* pode ser lido como “a história sobre como um intruso penetra em um grupo ou sobre como membros marginalizados de um grupo podem alterar a hierarquia que os restringe”⁷. Desse modo, resta-nos ampliar nossa compreensão de como tal percurso se deu.

Hermes: o bebê e o roubo

O roubo do gado de Apolo é a principal peripécia da narrativa exposta no *Hino IV*. Por meio dela, ficam expostas as características marcantes de Hermes, tais quais a astúcia, a inteligência, a dubiedade, a mentira, o deslocamento, a argúcia, a agilidade, entre outras.

Contudo, o roubo não é o primeiro movimento que nos permite conhecer as qualidades tão singulares desse deus. Antes, houve o episódio da invenção da lira, às custas de uma tartaruga, ludibriada em direção à própria morte. Aqui, parece conveniente citar, ainda que com brevidade, o modo de tratamento que Hermes dispensa ao animal: longe de uma atitude ameaçadora, o deus quase que seduz a tartaruga com elogios e afabilidade: “rica prenda”, “charmosa amiga da festa”, “vibrante nas danças”, “belo brinco” (versos 30-32). Ainda, não mede palavras que expressem seu apreço: “não te desdenho”, “que grata aparição”, “não te desprezo” (versos 30-35). Nesse sentido, KERÉNYI (2015:120) chega a caracterizar o deus em análise como um “sedutor-letal”.

Assim, em falas ambíguas, sem mentir, porém escondendo suas intenções, após tecer elogios ao animal, Hermes diz-lhe “já te darei serventia/pois não te desprezo, meu bem: vou te usar com primazia” (versos 34 e 35) e “ficar em casa é melhor – na rua se acha a ruína” (verso 36). Pelas próprias falas da divindade, percebe-se um elemento fundamental das

6- Evidentemente, aqui se põe o *Hino Homérico* como uma exceção.

7- HYDE (ano) discorre brevemente sobre a questão da datação do Hino e de como ele foi composto exatamente num período em que diferentes classes passaram a aproximar-se. Citamos parte dessa discussão ainda na introdução do presente trabalho.

suas ações: a serventia. Se o deus põe-se em ação, é porque pretende algo. SERPA (2006:40), em seu estudo sobre Hermes e a Tartaruga, esclarece que “a seus olhos divinos, é logo tão real o instrumento imaginado quanto o bicho encontrado”. Logo, não usa o embuste por uma mera diversão ou para vangloriar-se da capacidade de enganar, mas sim porque vê um propósito para tanto, e o plano é concebido já ao lado da concretude de sua realização – esse é o verdadeiro gozo de Hermes, é por isso que ele “rompeu a rir” (verso 29). Ora, não podemos nos esquecer de que HYDE (2017) chama a atenção para o fato de o *Hino IV* todo ser a revelação e a busca de um objetivo, o que se ilustra, em menor esfera ante a inteireza do hino, no episódio da tartaruga. A isso, podemos somar o entendimento de KERÉNYI (2015:133) sobre a noção do *ver através*. Enquanto a tartaruga, viva, põe-se diante de Hermes, o deus já é capaz de vislumbrar o instrumento: ele “é capaz de ver através de tais destinos” (idem).

Apesar da ambiguidade, no trecho que ora analisamos, não houve a mentira. Passados os versos expostos, Hermes oferece um vislumbre do futuro que espera a tartaruga: “depois de morta, hás de cantar lindamente” (verso 38), ou seja, Hermes aponta para a invenção da lira a partir do casco do animal. A mentira, de fato, vem com o roubo do gado de Apolo, sobre o qual nos debruçaremos a seguir.

Terminado o intento com a tartaruga, depois de cantar com a nova lira os “enlaces de amor” (verso 58) de seus pais e celebrando, dessa forma, “a glória de sua origem”⁸ (verso 59), Hermes deixa a invenção “em seu santo berço” (verso 63) – a esta altura, o leitor menos atento quase se esquece de que a narrativa tem como centro as peripécias de um bebê – e ergue-se com “ganas de carne” (verso 64). Trata-se do início da aventura mais emblemática de Hermes, aquela que enfim dará por revelar aquilo que conhecemos como as características mais sublinhadas desse deus.

A respeito da fome, HYDE (2017:101) assevera que, no mundo homérico, poetas orais itinerantes, assim como os viajantes, buscavam adequar-se tanto às preferências quanto às crenças da sociedade local. Ele segue (idem):

“às vezes, na *Odisseia*, as pessoas dizem que um andarilho sempre mentirá porque tem estômago; outras vezes, dizem que mentirá até estar alimentado. De qualquer forma, temos novamente a ligação que as Musas alegam existir entre mentir e ser um mortal que precisa comer”

8- Lembremo-nos da importância da genealogia para a revelação de quais sejam as características e natureza de um deus.

Hermes tem fome, mas não é um mortal. Sua condição de deus e a posição que ele procura – distante dos recônditos escolhidos por Maia e entre os maiores no Olimpo – implicam em abrir mão dos desejos do estômago, algo que parece que, ao menos neste primeiro momento, ele não fará. Hermes, portanto, agora, tem uma nova motivação: saciar-se. E, de acordo com os dizeres supracitados de Hyde, essa necessidade é o que lhe abre caminho para a mentira.

Aqui, chama a atenção o fato de que Hermes não escolhe quaisquer animais de quaisquer campos, mas justamente aqueles que pertencem a Apolo, na Piéria, roubando e conduzindo o gado para longe. Essa atitude se coaduna com as considerações que apresentamos acerca da invenção da lira, ou seja, que o momento da ideia também é o da percepção da realização, de modo que é possível concluir que Hermes previa – ou sabia, ainda que não pelos mesmos moldes de um clarividente, mas de alguém que é inteligente, que calcula e planeja – qual seria o desenrolar daquele evento.

Em suma, o roubo do gado de Apolo, ainda antes de que ocorresse a mentira, também termina por fornecer evidências abundantes e definitivas do caráter de Hermes: o deus usa sandálias que não apontam para a frente, conduz os animais em ziguezague, esconde seus rastros de todos os modos que pode. Assim, resume HYDE (2017:76), “Hermes torna todos os indícios de roubo difíceis de encontrar e ainda mais difíceis de interpretar”.

Interpretação, de fato, é uma palavra-chave quando se discute Hermes. HYDE (idem) cunha a expressão *polaridade embaralhada* para referir-se não à capacidade de ocultação, mas à de embaralhamento dos indícios, dos significados, dos sentidos, ou seja, da confusão que Hermes provoca. KERÉNYI (2015:118) refere-se, ainda, à capacidade hermética de dissolução das polaridades. Esse procedimento impede não só a orientação da – dita – vítima de Hermes, mas também faz com que seja difícil até mesmo “reconhecer o caminho” (idem). No *Hino IV*, diz Apolo (versos 219-226):

“Ó deuses, grande prodígio vêm [sic] meus olhos agora!
Estes rastros são de vacas de altivos chifres, por certo...
Mas eis que vêm de volta, tornam ao prado de asfódelos!
Ai! Esses passos não são de homem... Nem de mulher...
Nem de lobos de pelo [sic] plúmbeo, nem de leões, nem
de ursos!
Tampouco creio que sejam marcas de centauro hirsuto
Que com seus céleres pés faz passadas monstruosas.
De um lado da via é estranho, do outro, mais extravagante!”

Eis aqui o filho de Zeus e Leto, associado ao próprio Sol⁹, *Febo*, “o brilhante”, o preferido de Zeus¹⁰, sem conseguir sequer descobrir a natureza da criatura que produziu semelhantes pegadas. A maior ironia, aqui, é-nos lembrada por BRANDÃO (1987:83): há citações de Apolo mencionado como “o guia do povo”, é um “deus leitor de sinais” (HYDE:78).

Tal qual considera HYDE (idem:77), “identificar rastros é um ato interpretativo antigo e elementar”. Desse modo, na passagem que transcrevemos, temos tanto um escritor quanto um leitor sagaz num jogo em que se medem as respectivas habilidades de codificação e de decodificação: “o escritor faz com que seus rastros mintam na esperança de confundir o leitor”, continua HYDE (ibidem:78), “o leitor tenta obter um segundo ou um terceiro nível de significação a fim de saber o que realmente aconteceu”. Logo, não é à toa que recebe o nome de *hermenêutica* a arte ou a técnica da interpretação.

O contraste entre um deus ainda em fraldas e um dos maiores deuses do Olimpo merece, portanto, um olhar mais detido. Enquanto Hermes, bebê, permanece na escuridão com sua mãe, escuridão essa de que deseja sair, Apolo goza de todo o esplendor e prestígio entre deuses e homens. Fica clara, então, a ideia da polaridade. Entretanto, é preciso levar em consideração que o *Hino IV* dedica-se a Hermes. Logo, essa polaridade, como nos aponta HYDE (idem), está embaralhada, de modo que, metaforicamente, na situação do roubo, quem está na escuridão é Apolo e quem está na luz é Hermes, o que reafirma o aspecto dúbio deste. Aqui, é como se os deuses tomassem caminhos inversos à sua natureza, mas a confusão só é feita a partir da ação de Hermes.

A questão do caminho é um outro ponto em que as características constitutivas de Hermes se sustentam. Já sabemos que Hermes é alçado, ao final do Hino, à posição de mensageiro dos deuses, o que salienta a sua capacidade de *transitar* e de *transmitir*. HYDE (idem:174) nos lembra de uma expressão da sabedoria grega que diz: “Hermes nos mostra o caminho ou nos extravia dele”. Diante disso, não surpreende que suas inserções na *Odisseia* sejam mais abundantes do que na *Iliada*, uma vez que, segundo KERÉNYI (2015:117), aquele é um mundo mais próprio a Hermes do que este. Na *Iliada*, o deus em apreciação é menos lembrado como um deus mensageiro do que como um psicopompo, ou seja, aquele que conduz as almas, leva-as ao caminho certo para a eternidade (BRANDÃO, 1986:72).

Já na *Odisseia*, um poema que não canta a vida heroica de modo tão evidente como a *Iliada*, mas uma vida em trânsito, contínua e com propósito

9- Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega vol.2*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

10- □Deus da luz, vencedor das forças ctônicas, Apolo é o *Brilhante*, o Sol □ (BRANDÃO, 1987:86)

(KERÉNYI, 2015:122), a viagem, o caminho, é fundamental. KERÉNYI (idem:122) chega a afirmar que a vida do Odisseu é uma vida em suspenso, uma vida de trânsito entre polos, assim como são as vidas de sua esposa e de seu filho. O autor (idem:123), então, salienta que o caminho não deve ser compreendido como como uma mera ligação entre dois pontos, mas como um mundo em si, um mundo especial. Esse é o mundo de Hermes.

Fica adequado, neste ponto, trazer à baila as considerações de HYDE (2017) sobre a questão do poro e da oportunidade. A palavra *oportunidade*, ele lembra (ibidem:72) nasce do latim *porta*. O que é oportuno é aquilo que oferece uma espécie de saída, de abertura, é aquilo que se identifica como um atravessamento. São palavras do autor (ibidem:72):

“um poro, um portal, um vão de entrada, uma brecha no tempo, uma abertura na tela, uma frouxidão na trama – tudo isso são oportunidades no sentido antigo. Cada ser no mundo deve encontrar o conjunto de oportunidades apropriado a sua natureza”

Assim, fica fácil compreender que, de fato, Hermes é um oportunista capaz de reger o próprio espaço da oportunidade. Apolo, no episódio em que um tenta decodificar a codificação do outro, está, portanto, no mundo criado e regido por Hermes, o que quer dizer que, de certa forma, vê-se em desvantagem, no inesperado, caindo na armadilha da perplexidade¹¹. HYDE (ibidem:73) arremata: “Talvez todo roubo seja um roubo de oportunidade, no sentido de que onde algo está protegido um ladrão precisa de uma brecha ou de um poro na guarda, através do qual entrar e retirar os bens”.

Contudo, o que Hermes pretende roubar não se limita a bens: ele quer roubar uma posição. Após o roubo, quando enfim retornou ao seu berço, “deitou-se como um bebê inocente/A entreter as mãozinhas com as faixas de suas pernas/A tartaruga querida bem perto da mão esquerda” (versos 151-153)¹². Aquela aparência de bebê não foi capaz de enganar sua mãe, que desejava lhe impor a continuidade daquela vida obscura, chamando-lhe, firmemente, a atenção. Em primeiro lugar, Hermes procurar lembrar à própria mãe de quem ele deveras é: “minha mãe, por que ralhar-me como se eu fosse um menino/De toda malícia puro, na malínea imaturo,/Timorato e temeroso das ameaças maternas?” (versos 163-165). Eis, outra vez, a polaridade

11- Cf. HYDE (2017:76)

12- Em seu *A astúcia cria o mundo* (2017), Lewis Hyde disserta de modo muito interessante sobre a capacidade do *trickster* (Hermes) de se transmutar, de mudar de aparência.

embaralhada e a ideia e a realização dobrando-se em sobreposição: Hermes é um bebê, mas é também um adulto formado. Ele continua afirmando que o lugar que ora ocupam não lhes é o lugar certo, pois este se acha no Olimpo. Ele deseja as honras de Apolo e declara isso (verso 173). Então, seguem dois dos versos mais importantes e significativos de todo o *Hino*: “Se meu pai não me concede tanto assim, eu tratarei/ Pois disto sou bem capaz – de ser o rei dos bandidos” (versos 174-175). Está, pois, dito: a proposição de Hyde (2017) sobre o *Hino IV* ser a busca de pertencer a um grupo se confirma. O que vemos aqui é claramente um Hermes oportunista, criando e aproveitando brechas que o levem ao seu objetivo.

Entre os versos 176 e 189, que se seguem à declaração supracitada de Hermes, o que o leitor vê é a ameaça: o deus pretende “arrombar” a “morada excelsa” de Apolo e, se este vier buscá-lo, praticar ainda outros roubos. Fica clara a mudança do procedimento de Hermes: desta vez, a intenção é a de invadir, forçar a sua entrada. Sua atitude, neste ponto, coloca-se como mais grave ou mais violenta que a primeira.

A esta altura, convém trazer à baila a discussão desenvolvida por KERÉNYI (2015) acerca do achado e do roubo. No episódio da tartaruga, Hermes se vê ante uma situação de *acaso de mão dupla*, como classificaria HYDE (2017:171), ou seja, Hermes saíra de casa, a tartaruga por ali transitava, ambos os acontecimentos sem uma conexão inicial, mas que convergem num novo desenrolar para aquelas duas histórias:

“quando o hinodo dessa história diz que Hermes ‘encontrou casualmente’ aquela tartaruga, está começando uma história sobre um acontecimento fortuito de mão dupla e sobre o tipo de mudanças que ele pode trazer” (idem:172)

KERÉNYI (2015:131) diz-nos que essa descoberta como acaso, em si, não se configura como hermética. Entretanto, ela é característica das ações de Hermes quando, a partir desse acaso, o deus vê possibilidades de tirar-lhe proveito. Hermes, assim, apodera-se do acaso, rouba-o para, como ele mesmo diz, dar-lhe um uso melhor, superior (idem).

O que vimos, portanto, foi o roubo a partir do acaso: Hermes como oportunista. O roubo do gado de Apolo, contudo, não tem a mesma natureza. Não podemos nos esquecer da ideia do *ver através*, apontada por KERÉNYI (2015:133), em que, ao vislumbrar o resultado de determinado acontecimento, tenha ele vindo do acaso ou não, Hermes passa a agir com intenção. Eis aí o deus *embusteiro*, o *multiardiloso* (verso 13), o oportunista.

Para além da disposição de tornar-se o “rei dos bandidos” (verso 175), Hermes assevera que pretende ganhar, também, honras iguais às de Apolo (versos 171-172). Em suma, como diz HYDE (2017:295): “se seu pai não lhe der honra e riqueza, ele vai roubá-las”. Desse modo, podemos ler Hermes, também, como aquele que espera por dádivas e busca fazer por merecê-las, mas se propõe ao roubo – justamente por acreditar nesse merecimento. Afinal, como sabemos, Hermes não deseja nada do que não lhe seja de direito em função de sua ascendência. Aliás, HYDE (2017:296) pontua que “essa circulação de dádivas é um agente de coesão social” e segue, dizendo que “pode-se argumentar que um grupo não se torna um grupo até que seus membros tenham um senso avançado de débito, gratidão e obrigação mútuos”. Mais uma vez, a noção de grupo, de coesão, de fazer parte faz-se presente.

Além de desejar a dádiva paterna e esperar por ela, Hermes compreende que precisa agir coerentemente com a sua posição de deus. Desse modo, contrariando sua vontade e até seus esforços iniciais, antes de retornar para o seu berço de infante, Hermes não come a carne roubada, ainda que tivesse “ganas da carne consagrada” (verso 130), já que “o bom aroma o tentava, embora um deus ele fosse” (verso 131). Ora, como bem sabemos, os deuses não se alimentam como um humano, logo não comem carne. Hermes abstém-se da carne por ser, como os demais, um deus, o que nos mostra a natureza real dessa fome.

HYDE (2017:161) esclarece que o alimento dos deuses é provido pelo homem. Mas esse alimento é metafórico, em forma de culto, homenagens, lembrança. Sobre os deuses não alimentados, ele (idem) diz: “podem morrer de fome e desaparecer ainda que sua perfeição aumente, como anoréxicos cujo idealismo letal proíbe todo contato com o mundo dos corpos mutáveis”. Assim, os deuses não podem distanciar-se inteiramente da terra, mas não podem aproximar-se mais do que o necessário, de modo a macular sua posição olímpica.

Hermes tem conhecimento dessa posição, dessa busca de uma espécie de distância correta ou segura, de modo que, então, é-nos revelada a sua espécie de fome espiritual. Ele se abstém de comer a carne porque procura um outro tipo de saciedade: aquela que ele revela à sua mãe ao retornar para casa, aquela que só lhe ocorrerá quando conseguir as honrarias próprias de um deus. Enfim: aquela que, de fato, apesar de sua circunstância, o eternizará. Voltemos a HYDE (ibidem:163): “a fome agora é espiritual, entretanto, e por isso a astúcia envolvida tem a ver com fazer a humanidade enxergar a razão do sacrifício – ou seja, trocar satisfação carnal [...] por carne espiritual” e segue (idem):

“isso é pós-hermético [...]: temos um *trickster* que sabe que o sacrifício do apetite carnal pode levar à mitigação de outras fomes, e que também consegue manipular as relações entre mortais e imortais para atingir esse fim”

O exemplo de Hermes, dessa forma, é, também, mais uma expressão das suas qualidades: ligar, relacionar, conduzir. Hermes, que vive escondido na terra sendo deus e experimenta essa existência que contraria a sua natureza, dá aos homens um sabor do espiritual, da eternidade, com benefícios para esses dois polos. Além disso, libertar-se dos desejos do estômago, salienta HYDE (idem:52), como que recentraliza a razão do deus, coloca-o, novamente, na posição de buscar saciar a sua nova fome, já que, antes da referida resolução, sua mente vagava por outros assuntos (verso 62)¹³.

Embora o deus que ora apreciamos tenha sido capaz de atitude tão elevada e, por si, tenha a astúcia necessária para vislumbrar o caminho que o levará ao seu real intento, nada do que tenha feito, até esta altura, o alçou à desejada posição. Chega, então, um ponto crucial da narrativa: a mentira.

Enfim, após muito vagar, é no recôndito de Hermes e Maia que Apolo crê ter encontrado a solução para o seu mistério. Uma outra vez, Hermes esconde sua sagacidade sob a aparência do bebê que, de fato, era, enrolando-se em seus lençóis. Ao ver tal cena, Apolo não considera paradoxal que um bebê tão pequeno lhe tenha roubado o gado, mas o próprio Hermes aponta para a sua condição e conseqüente incapacidade de realizar os atos de que era acusado:

“Eu nada vi, nada sei, não escutei dizer nada!
Indícios não tenho a dar que uma pista te ofereçam!
Vê se pareço um ladrão de gado, um homem robusto...
Não é labor para mim!” (versos 260-263)

A mentira de Hermes, entretanto, não é a simples mentira de uma criança que ainda guarda sua inocência e quer apenas se livrar do castigo. HYDE (2017:25) explica que quando o *trickster*, o arquétipo de Hermes, lança mão de roubar ou mentir, na realidade não é no intuito de escapar de alguma

13- Hyde (2017) discute, com bastante profundidade, a questão da fome e dos seus desdobramentos. Para este trabalho, elencamos as noções que principais que nos fariam compreender melhor a figura de Hermes e permitiriam cumprir nosso intento no presente estudo.

enrascada ou de enriquecer, mas o que ele quer é borrar linhas fronteiriças, “perturbar as categorias estabelecidas da verdade e da propriedade e, ao fazê-lo, abrir caminho para mundos novos” (idem).

Mais adiante, é o mesmo HYDE (idem:101) que considera que, no *Hino* em questão, Hermes está, de fato, criando um mundo próprio. Ele ainda diz (idem:100) que pode estar, aí, a origem da própria imaginação. KERÉNYI (2015:130), ainda, nesse sentido, afirma que, quando lemos o texto em apreciação, estamos assistindo à criação do mundo de Hermes, que “reorganiza o mundo como um mundo especial” (idem).

Mais uma vez: como pode um deus bebê enganar o inteligente e poderoso Apolo? Porque este se encontra no mundo de Hermes, um mundo que ele acaba de criar. Podemos retomar aqui, também, o momento em que Hermes deixa de comer a carne roubada, apesar de preparada. Ao não comer a carne, Hermes cria um símbolo: o de conter o apetite, o de negar o estômago em favor de alguma outra coisa (HYDE, 2017:90). Não comer essa carne, portanto, continua HYDE (idem) é a marca de um deslocamento “da vida material [...] para a vida simbólica ou mental” (idem).

Assim, podemos afirmar que o roubo marca o início de um caminho, ou melhor, de uma criação. Como diz HYDE (idem:98-99), o roubo é o começo do significado e sua primeira mentira é o início da criação de um cosmos em seus próprios termos.

Na realidade de Hermes, fundar um mundo é, também, mudar de posição. Ora, sabemos bem qual é o seu desejo e Hermes sabe bem que, a esta altura, está prestes a alcançá-lo. Ao contrário de reagir com indignação à fala mentirosa de Hermes, Apolo sorri, mostra ternura pelo irmão, e reconhece seu pendor para o roubo: “Terás entre os imortais, doravante, um privilégio:/Para sempre ser chamado príncipe dos bandidos” (versos 291-292) e, em seguida, pede a Hermes para que o guie. Agora, Hermes é reconhecido, pela primeira vez, como um guia, portanto, e Apolo precisa de seu auxílio naquele novo mundo criado pelo bebê. Hermes, contudo, não admite o mal feito, fazendo com que o poderoso irmão mais velho o leve, em seus braços, diretamente para o Olimpo, em busca da intervenção de Zeus: “lá os esperava a balança da justiça” (verso 324).

A esta altura, diante de Zeus, Apolo já demonstra reconhecer a natureza do irmão: “É um impudente como outro jamais vi entre os deuses/Ou entre os homens que andam na terra a enganar mortais” (versos 238-239) e “dissimulava-se as vistas, maquinando mil malícias” (verso 261). Em seu turno, Hermes segue negando e tentando desmentir o irmão. Porém, Zeus divertia-se com a situação e ordenava que fosse encontrado o gado. Hermes,

por obediência, enfim, cedeu.

Desvendado o mistério, Apolo, incrédulo diante das artimanhas de um simples bebê, espanta-se:

“Como tu, falacioso, pudeste esfolar as vacas
Duas, ó recém-nascido, criança? Muito me espanto
Da força que no porvir receio-te! Não convém
Deixar que te faças grande, Cilênio, filho de Maia!”
(versos 306 a 309)

Ainda que receoso das capacidades impressionantes daquele tão novo deus, a Apolo foram irresistíveis as notas da lira. BRANDÃO (1987:89) pontua o quanto esse tão apreciado deus pode ter suas ações motivadas pelo prazer: o autor nos diz que, se Apolo era pastor de gado, o fazia por prazer, não dever ou obrigação. Dessa maneira, tendo ele tal sensação como força motriz e sendo um deus patrono das artes, não seria de se espantar que não resistiria aos encantos da nova música, em que “com perfeição proclamando os deuses, a Terra escura,/Como eles se originaram, e o lote de cada um” e “o nobre filho de Zeus, por ordem de antiguidade,/A geração celebrava de cada deus imortal” (versos 328-329 e 332-333)

KERÉNYI (2015:136) salienta que essa canção é uma marca da importância que a genealogia tem para Hermes. Afinal, é ela quem justifica sua busca. Ao mesmo tempo, essa genealogia, o autor prossegue (idem), representa a própria mitologia. Hermes retorna aos seres primevos, tal qual a Teogonia de Hesíodo, e, ao fazer esse movimento, nosso deus, prestes a entrar no Olimpo, também retorna ao seu próprio nascimento, como uma lembrança da justiça e do merecimento de ocupar a posição que almeja. Diz-nos KERÉNYI (ibidem) sobre a consciência de visitar as origens:

“ela é a consciência de sua própria origem e fundamento, uma consciência direta e retilínea rumo ao desdobramento em que ela também nos foi manifestada como outro traço essencial da figura do deus que emerge diante de nós”

Tal qual Hesíodo, Hermes canta às musas. Aqui, especificamente, à musa primeva: Mnemosine: “Mnemosine primeiro dentre os deuses gloriou;/Mãe das musas – a ela coube fadar o filho de Maia” (versos 330-331). Este último verso do *Hino* traz à baila um aspecto interessante: a memória atua no passado e no futuro, como que dobrada sobre si mesma. Ou seja: com

tais palavras, a própria existência de Mnemosine já indicava a realização do destino de Hermes. Ora, como já discutimos, não é isso mesmo que este deus faz quando lhe surge a ideia e a realização?

KERÉNYI (2015:137), apresenta, ainda, um trecho importante: “Ela [Mnemosine] é a memória enquanto fundamento cósmico do lembrar-se, que, tal qual fonte eterna, nunca para”. Podemos compreender a fala do autor como a memória sendo também uma força geradora. À medida que ela se estabiliza, se faz, se petrifica, também produz desdobramentos, consequências que ainda não de vir. O autor (idem) segue: “Ele [Hermes] jamais poderá escapar à memória. Ela o tem, e ele a carrega como um saber nato a respeito de todos os fundamentos primevos”. Estamos assistindo, assim, a Hermes como tendo uma verdadeira tomada de consciência sobre o seu lugar no todo, sobre o seu pertencimento.

Assim, ante música tão bela, Apolo crê que cinquenta cabeças pagam bem o preço da lira, e expressa o encantamento com aquele canto sem igual. Enfim, Hermes ganha – não só – a simpatia do irmão:

“Senta-te, amigo, e ouve bem as palavras do mais velho:
Hás de conhecer a glória entre os deuses mortais,
Tu e tua mãe contigo. Em verdade te anuncio:
Sim, por esta minha lança de cornácea, te asseguro:
Hás de ser rico e feliz, um guia entre os imortais.
Dons ilustres te darei, sem a seqüela [sic] do engodo”
(versos 358-363)

Depois das palavras também amáveis de Hermes, está, enfim, selada a amizade entre os irmãos, e o mais novo recebe, do mais velho, aquela que será uma de suas marcas: o caduceu.

Convém, então, aqui, que nos detenhamos, ainda que brevemente, na compreensão da importância e do significado daquilo que ficaria conhecido como o “emblema de Hermes” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994:160). O *emblema*, dizem os autores (idem:XVI), é uma representação de uma ideia, de um ser físico ou moral, sendo que deve apresentar-se em uma figura visível. A figura visível representativa de Hermes, portanto, é um bastão entrelaçado por duas serpentes em sentidos opostos, o qual, em sua extremidade, apresenta duas asas ou um elmo alado. O caduceu, seguem os autores (idem:160), já tem representações desde, pelo menos, 2600 a.C., o que gera uma série de interpretações as quais não são, entretanto, divergentes.

Iniciemos pela serpente: “a serpente não é médico, é medicina –

assim deve ser entendido o caduceu, cujo bastão é feito para ser tomado na mão” (ibidem:820). Assim, compreendemos que a serpente tem uma natureza ambivalente, capaz de matar ou curar. Se, no caduceu, veem-se duas serpentes contrárias, conclui-se que se trata do equilíbrio trazido pela oposição. As serpentes, logo, são polos, o que nos remete diretamente à ideia do deus psicopompo, o qual citamos anteriormente.

Uma segunda interpretação interessante, também apresentada por CHEVALIER e GHEERBRANT (idem:161), está na ideia da fecundidade trazida pelo caduceu: serpentes acasaladas envoltas num falo ereto. Assim, eles continuam (idem), o caduceu é a penetração que parte de um mundo conhecido para outro desconhecido. Mais uma vez, ainda que aqui estejamos nos debruçando sobre uma das mais antigas imagens indo-europeias, apresenta-se a noção de um deus psicopompo, aquele que penetra no desconhecido, descobre o obscuro, transita entre mundos divergentes.

Parte mais recente do emblema, as asas, CHEVALIER e GHEERBRANT (idem,161) prosseguem, só são acrescidas na época grega. É fácil relacioná-las à ideia do voo, da leveza, da perda de peso, metaforicamente, da libertação. Os autores ainda dizem algo que, para este estudo, é digno de nota: “em toda tradição, as asas jamais são recebidas, mas sim, conquistadas mediante uma educação iniciática e purificadora por vezes longa e arriscada” (idem: 90). Ora, vejamos o quanto isso não se assemelha ao trajeto de Hermes em sua busca por um lugar no Olimpo. Salientemos que não só o caduceu, mas também as sandálias de Hermes ganham asas: eis a dinamicidade do deus, sua capacidade, conquistada, de atravessar mundos, conectar polos.

O caduceu é um emblema, ou seja, um tipo de símbolo de Hermes. E, como afirmam os estudiosos em que, neste ponto, apoiamos-nos: “o símbolo é muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação, que, por sua vez, depende de certa predisposição” (idem, XVIII). Assim, olhamos para o caduceu vendo Hermes e vice-versa.

Dada essa breve exposição, compreende-se o culto do deus desvelar-se em pedras nos caminhos. Hermes é aquele que leva, o que conduz. Sob sua égide, portanto, os viajantes, os que realizam trocas, lograrão sucesso. Neste ponto também se configura uma das posições pelas quais mais carrega fama: a de mensageiro dos deuses.

O Hino, enfim, poucos versos depois, termina. Tal qual uma homenagem que presta ao seu deus, espera e promete: “Com este hino te alegra, ó filho de Zeus e Maia -/ E de ti me lembrarei em outros cantos ainda” (dois versos finais)

Considerações finais

Apesar de massivamente estudada, a influência de Hermes na cultura da Antiguidade Clássica ainda está para ser inteiramente compreendida. Nessa busca, é possível acessá-la por meio dos diversos textos que o apresentam ora como o protagonista, ora como uma figura secundária, mas fundamental para o desenrolar da narrativa.

O *Hino Homérico a Hermes* é uma demonstração clara do seu culto. Porém, mais do que isso, mostra não só a origem desse deus, mas também a criação do seu próprio mundo: aquele que está no caminho, que ultrapassa limites, aquele do viajante que tem o próprio caminho como morada, não o destino.

O texto que utilizamos para análise neste trabalho foi a tradução de Oederp Serpa do famoso *Hino IV*. Tiramos, ainda, muito proveito dos comentários do autor e suas considerações acerca dos episódios mais importantes do referido texto. Uma compreensão mais aprofundada da inserção de Hermes em sua cultura foi-nos provida por Brandão, inclusive para que entendêssemos que a narrativa do *Hino* leva em consideração dois polos: o próprio Hermes e seu irmão Apolo. Por ter o primeiro como tema e protagonista, contudo, o que observamos nessa relação foi o conceito de *polaridade embaralhada*, de Lewis Hyde, ou seja, uma aproximação de contrários, ideia que se mostra em outras passagens.

Assim, usamos Hyde, ao lado de Kerényi como as mais importantes autoridades para a condução do nosso estudo. Com eles mostramos que é a partir desse embaralhamento, dessa transgressão, desse desejo de pertencer, desse desrespeito aos limites que Hermes cria o seu próprio mundo e molda a sua personalidade, ganhando, dessa forma, o tão almejado espaço no Olimpo.

Pretendemos que este trabalho não se esgote em si. De fato, vislumbramo-lo como parte de um corpo muito maior: aquele que compõe o arquétipo do *trickster*, para o qual Hermes se faz figura central, que servirá, ainda, como embasamento para análises vindouras.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega vol.1*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____, Junito de Souza. *Mitologia Grega vol.2*. Petrópolis: Editora

Vozes, 1987.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

HESÍODO. *Teogonia e Trabalhos e dias*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2014.

HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo: trickster, trapaça, mito e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

KERÉNYI, Karl. *Arquétipos da religião grega*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SERPA, Oderp (tradução). *Hino Homérico IV – a Hermes*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

ÉDOUARD LOUIS: A DOCILIZAÇÃO DO CORPO DE SEU PAI

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior¹

“O que fizeram com seu corpo, no entanto, não lhe dá a oportunidade de desvendar a pessoa que você se tornou.”²

Édouard Louis

RESUMO

Este artigo tem como foco aprofundar a compreensão da vida de Jacky, pai do escritor e sociólogo francês Édouard Louis, nascido em 1992, cujas obras são notáveis por serem autobiográficas e eivadas de análises sociológicas. Nesse sentido, Édouard Louis, por meio da autobiografia, denuncia as dificuldades e os desafios econômicos que levaram seu pai, Jacky, a assumir trabalhos exaustivos, resultando em sérios impactos em sua saúde física e mental, marcando profundamente a sua trajetória. Desse modo, analisaremos como as dinâmicas sociais e as relações de poder moldaram a vida de Jacky e deixaram marcas indelévels em seu corpo, conforme retratado nas narrativas édouardianas.

Palavras-chave: Autobiografia; Édouard Louis; dinâmicas de poder; docilização dos corpos; pobreza.

ÉDOUARD LOUIS: THE DOCILIZATION OF HIS FATHER'S BODY

ABSTRACT

This article aims to deepen the understanding of the life of Jacky, father of the French writer and sociologist Édouard Louis, born in 1992, whose works

1- Doutorando em Letras: Estudos de Literatura - Teoria da Literatura e Literatura comparada (UERJ). Membro do Grupo de Estudos Sartrianos (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. Editor de Seção da Revista *Palimpsesto*. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9208994281282664>. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com.

2- Epígrafe retirada de um de seus mais recentes livros lançados no Brasil, dedicado ao pai, *Quem matou meu pai* (2023), p. 68.

are notable for being autobiographical and rich in sociological analyses. In this sense, Édouard Louis, through autobiography, denounces the economic difficulties and challenges that led his father, Jacky, to take on exhausting jobs, resulting in serious impacts on his physical and mental health, deeply marking his life trajectory. Therefore, we will analyze how social dynamics and power relations shaped Jacky's life and left indelible marks on his body, as portrayed Édouardian narratives.

Keywords: Autobiography; Édouard Louis; power dynamics; docilization of bodies; poverty.

Édouard Louis, nascido em 1992, é um talentoso escritor francês com raízes humildes, originário do norte da França, mais precisamente do pequeno vilarejo de Hallencourt, localizado na antiga região da Picardia. Suas obras literárias, politicamente provocativas e repletas de análises sociológicas, lançaram luz sobre as questões da pobreza e do preconceito na França, desmistificando a imagem de nação autointitulada como a república da “Igualdade, Liberdade e Fraternidade”.

Nesse cenário, lançada em 2014, sua primeira obra autobiográfica, *En finir avec Eddy Bellegueule*, traduzida no Brasil como *O fim de Eddy* em 2018, causou considerável controvérsia ao expor uma França marcada pelo preconceito, pela pobreza e pela desigualdade. Ambientada em seu vilarejo natal, Hallencourt, com pouco mais de mil habitantes, a autobiografia revela as condições precárias de sua família, que não tinha meios de assegurar sequer as refeições diárias.

Eu me lembro menos do leite, ainda morno por ter sido recém-ordenhado do úbere da vaca, que minha mãe ia buscar na fazenda em frente de nossa casa do que das noites em que faltava comida e nas quais minha mãe dizia esta frase *Hoje à noite a gente vai comer leite*, neologismo da miséria (Louis, 2018, p. 130).

Após o êxito dessa sua primeira obra, que alcançou a marca de mais de 300 mil cópias vendidas na França, o jovem escritor renuncia não apenas o seu passado, mas também o seu nome, abandonando Eddy Bellegueule para se tornar Édouard Louis. Com uma nova identidade e diversos lançamentos

autobiográficos subsequentes que exploram as nuances de sua história pessoal e de sua família, o autor volta-se agora para narrativas que abordam a vida trágica de seu pai e os eventos que deixaram marcas indelévels em seu corpo.

Em sua obra *Quem matou meu pai* (2023), tradução brasileira, Édouard Louis utiliza a narrativa de filiação³, compreendida aqui como uma modalidade de autobiografia, para examinar a trágica história de seu pai, Jacky. A obra revela que a mãe desse autor-narrador-personagem⁴, Brigitte, tomou a difícil decisão de encerrar o relacionamento de vinte e cinco anos devido às recorrentes brigas e ao alcoolismo de Jacky.

Eu era adulto, tinha dezoito anos. Não morava mais com vocês, mas ela me contou. [...] Você voltou no meio da noite, mas a porta estava trancada, bateu nas paredes, nas janelas, gritou, ainda não tinha entendido por que suas roupas estavam na calçada em sacos pretos, parecia não entender. Minha mãe gritou por trás da porta para você não voltar nunca mais. Você perguntou: Nunca mais? E ela repetiu: Nunca mais. Estava acabado (Louis, 2023, p. 24).

Depois da separação, seu pai passou por uma transformação significativa. Ao perceber a extensão de seu amor por sua ex-esposa, sua perspectiva em relação ao mundo mudou, tornando-se mais sensível e suscetível ao ambiente ao seu redor: “Você nunca se recuperou da separação de minha mãe. Algo em você foi destruído. [...] Foi como se a dor da separação

3- De acordo com as considerações de Dominique Viart e Bruno Vercier (2005, p. 77-78), a narrativa de filiação emerge como uma alternativa à autobiografia. Nesse cenário, o indivíduo recorre às figuras parentais, como pai, mãe ou mesmo ancestrais, a fim de compreender sua identidade por meio da herança de memórias. Essa exploração genealógica tem o propósito de analisar as experiências e as relações familiares, investigando como as dinâmicas de poder, as emoções, os desejos e as circunstâncias influenciaram a sua trajetória. Dessa maneira, ao revisitar o passado, a construção de sua identidade se estabelece por meio da interação com as histórias de seus predecessores.

4- Em nossa análise literária, utilizamos a noção de “pacto autobiográfico”, do ensaísta francês Philippe Lejeune, para compreender esse tipo de narrativa. Entendemos esse pacto como uma abordagem de contrato acordado entre o autor e o leitor em que o autor afirma que os eventos narrados são verdadeiros, estabelecendo um diálogo entre a sua vida pessoal e a obra que ele cria, bem como também ressalta a interseção entre as suas experiências individuais e as questões sociais mais amplas abordadas em sua escrita. Desse modo, consideramos que “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (2014, p. 16).

tivesse aberto uma ferida que, de repente, permitia que tudo à sua volta, o mundo e, portanto, a violência, entrasse em você” (Louis, 2023, p. 24).

Na verdade, a vida de seu pai havia passado por uma mudança drástica anos antes devido a um grave acidente na fábrica onde trabalhava. Esse incidente resultou em danos severos em suas costas, tornando-o incapaz de andar por muito tempo. Édouard Louis relata detalhadamente esse episódio em seu primeiro livro, *O fim de Eddy* (2018):

Naquele dia, ligaram da fábrica para a minha mãe. *As costas do seu marido travaram de repente, ele chegou às lágrimas, olha que a gente conhece bem o Jacky, ele não é fraco, mas ele gritava de dor. Em seguida, a voz do médico (ou bem a do meu pai, diretamente) Seu marido carregou peso demais na fábrica, por tempo demais. Tinha que perceber isso antes, tomar as devidas providências. (Mas o senhor sabe, Jacky não gosta de médicos, ele sempre desconfia, não quer tomar os remédios, é como o cunhado paralítico.) Sua coluna está arruinada, completamente desgastada, os discos esmagados. Ele vai precisar parar de trabalhar por tempo indeterminado* (Louis, 2018, p. 89).

Inicialmente, acreditava-se que seria apenas uma pausa temporária no trabalho, mas a situação se prolongou por anos. O dinheiro havia acabado e as contas se acumulavam cada vez mais. A mãe do autor-narrador-personagem confessava indignada: *É, seu pai podia voltar a trabalhar se ele quisesse, mas você sabe do que ele gosta, ele gosta é de beber garrafas de pastis toda noite vendo tevê com os colegas. Você precisa entender isso Eddy, seu pai é alcoólatra, ele não vai voltar a trabalhar* (Louis, 2018, p. 89).

Após ficar desempregado, o pai do escritor enfrentava também o julgamento e os rumores da comunidade local. As mulheres do vilarejo faziam críticas severas, classificando Jacky como “um inútil” por estar sem emprego há quatro anos, acusando-o de não se preocupar em prover sustento para a esposa e os filhos. Elas também comentavam sobre o estado precário da casa onde viviam: *“Olha como a casa dele tá descuidada, as persianas caindo, a pintura descascada [...]”* (Louis, 2018, p. 90).

Seu pai, em meio a inúmeras recusas ao tentar encontrar outros trabalhos, acabou desistindo. Isso o conduziu a uma vida paralela à sua própria, caracterizada por dores físicas e a incapacidade de se movimentar devido aos danos nas costas provenientes da fábrica. Nesse sentido, diante do vazio que se instalara em sua rotina, buscava companhia ao convidar colegas para compartilhar momentos de bebedeira em frente à televisão.

Pessoas que você chamava de *colegas* vinham beber *pastis* em casa no fim da tarde, você via televisão com eles, ia encontrá-los de vez em quando, porém o mais comum, por causa de suas dores nas costas, por causa de suas costas trituradas pela fábrica, de suas costas trituradas pela vida que você tinha sido obrigado a viver, não pela sua vida, aquela não era a sua vida, você nunca viveu a própria vida, viveu ao lado da sua vida, por causa de tudo isso você ficava em casa, e eles vinham, você não podia mais se mexer, seu corpo doía demais (LOUIS, 2023, p. 59-60).

Para além disso, Louis (2023, p. 60) cita algumas decisões políticas estruturais que impactaram diretamente na vida de seu pai. Por exemplo, em março de 2006, o governo liderado por Jacques Chirac e seu ministro da Saúde, Xavier Bertrand, decidiu interromper o reembolso de dezenas de medicamentos, especialmente aqueles destinados a distúrbios digestivos. Essa medida teve repercussões prejudiciais na vida de indivíduos como Jacky, que, desde o acidente, necessitava permanecer deitado o dia todo e enfrentava problemas digestivos devido a uma alimentação inadequada.

Outra decisão que agravou ainda mais a saúde de seu pai foi substituição do RMI (*Revenu Minimum d'Insertion*), um benefício mínimo pago aos desempregados, pelo RSA (*Revenu de Solidarité Active*) em 2009, durante o governo de Nicolas Sarkozy e seu “cúmplice” Martin Hirsch, alegando que a mudança visava favorecer o retorno ao trabalho. Dessa maneira, o Estado coagia o seu pai para que retornasse ao mercado de trabalho, pois recusar as oportunidades oferecidas implicaria na perda do auxílio social. Relata Louis:

Ofereciam a você apenas empregos de meio período exaustivos, braçais, na cidade grande, a quarenta

quilômetros de casa. A gasolina para ir e voltar todos os dias lhe custaria trezentos euros por mês. Mas depois de algum tempo, você foi obrigado a aceitar um trabalho de varredor em outra cidade, por setecentos euros por mês, curvado o dia todo recolhendo o lixo dos outros, curvado, enquanto suas costas eram destruídas (Louis, 2023, p. 61-62).

Para intensificar essa conjuntura de deterioração de sua saúde, Louis (2023, p. 63) menciona também que, em 2016, no decorrer da presidência de François Hollande, a aprovada “Lei do Trabalho” simplificou as demissões e permitiu que as empresas requisitassem mais horas dos seus empregados. Jacky, desempenhando a função de varredor de ruas, podia ser instado a ampliar sua jornada de trabalho, permanecendo curvado por períodos mais extensos ao longo da semana. Essa alteração trabalhista exacerbou ainda mais as exigências físicas e emocionais impostas ao seu corpo.

Esses problemas de saúde e as limitações físicas de Jacky, como as dificuldades de locomoção e respiratórias, originaram-se de sua vida na fábrica e nas ruas, com movimentos repetitivos e longas horas de trabalho. Essas condições, na verdade, eram reflexo de mecanismos de poder que priorizavam o lucro em detrimento de sua dignidade humana. Desse modo, para Louis, “A história da sua vida é a história dessas pessoas que se sucederam para abatê-lo. A história do seu corpo é a história desses nomes que se sucederam para destruí-lo. A história do seu corpo *acusa* a história política” (Louis, 2023, p. 67).

Diante disso, na busca pela compreensão dos fatores que moldaram a experiência corporal de seu pai, Jacky, nos voltaremos aos pensamentos teóricos abordados por David Le Breton em *A Sociologia do Corpo* (1992) e às análises foucaultianas sobre o poder, presentes na obra *Vigiar e Punir* (1975) e na introdução de *Microfísica do Poder* (1979), notadamente no ensaio “Por uma genealogia do poder” de Roberto Machado. Através dessas perspectivas, almejamos desvendar de que maneira as dinâmicas de poder modularam e deixaram marcas nas vivências de Jacky. Isso nos permitirá lançar luz sobre a interconexão entre poder, corpo e sociedade a partir dos relatos de sua vida, presentes nas autobiografias *O fim de Eddy* (2018) e *Quem matou meu pai* (2023) de Édouard Louis, e as estruturas de poder que a permearam.

Conforme exposto por Roberto Machado (1979, p. 15), em sua introdução intitulada “Por uma genealogia do poder” à obra *Microfísica do Poder* (1979) de Michel Foucault, os poderes não estariam centralizados em pontos específicos da estrutura social, mas operariam como uma rede de dispositivos ou mecanismos abrangendo todos os aspectos sociais, sem fronteiras definidas.

Dessa maneira, surgiria a ideia intrigante de que o poder não é uma posse tangível, mas sim práticas ou relações que são exercidas, efetuadas e que funcionam como uma maquinaria distribuída por toda a sociedade. O poder, desse modo, não seria um objeto, mas uma relação dinâmica: “Não é um lugar, que se ocupa, nem um objeto, que se possui. Ele se exerce, se disputa. E não é uma relação unívoca, unilateral; nessa disputa ou se ganha ou se perde” (Machado, 1979, p. 15).

Nesse contexto, a redução da influência do pai de Édouard Louis devido ao desemprego ilustra, por exemplo, a dinâmica do poder e sua suscetibilidade a mudanças. Jacky, outrora investido com autoridade de provedor na esfera familiar, passou a estar em uma posição vulnerável, sujeito a expressões de desrespeito e humilhação, inclusive por parte dos vizinhos. Essa situação destaca a natureza mutável do poder, na qual a capacidade de influência pode ser adquirida ou perdida em meio a conflitos e alterações de conjuntura.

Isto posto, o Estado, nesse sentido, é considerado um instrumento específico de um sistema de poderes que transcende suas fronteiras, indicando que nem mesmo a sua alteração ou supressão seriam capazes de neutralizar todas as bases fundamentais dessa rede de poderes:

A razão é que o aparelho de Estado é um instrumento específico de um sistema de poderes que não se encontra unicamente nele localizado, mas o ultrapassa e complementa. [...] É que nem o controle, nem a destruição do aparelho de Estado, como muitas vezes se pensa – embora, talvez cada vez menos – é suficiente para fazer desaparecer ou para transformar, em suas características fundamentais, a rede de poderes que impera em uma sociedade (Machado, 1979, p. 13).

Nesse contexto, essas diversas manifestações de poder, para além do estatal, também podem ser identificadas na criação do pai de Édouard Louis. Na infância, Jacky testemunhava seu pai envolvido em comportamentos de consumo excessivo de álcool e agressões contra sua mãe, caracterizando uma dinâmica de poder opressor dentro do núcleo familiar.

O pai dele [meu avô] bebia muito e, uma vez bêbado, batia na mãe dele: do nada ele se virava para ela e a xingava, atirava contra ela o que estivesse à mão, às vezes até uma cadeira, e depois batia nela. Meu pai, pequeno demais, encerrado em seu corpo de criança raquítica, olhava para eles, impotente. Ele acumulava ódio em silêncio (Louis, 2018, p. 20).

Assim, o processo de crescimento em um ambiente tóxico, onde a linguagem da violência era constantemente reproduzida, teve uma influência determinante na formação de sua experiência e perspectiva de vida, deixando impressões profundas em seu desenvolvimento. Louis nos conta, em *O fim de Eddy* (2018), que essas influências foram posteriormente refletidas por seu pai na vida adulta, evidenciando a reprodução desses comportamentos na família:

Ele [meu pai] falava muito das brigas *Eu era um durão quando eu tinha quinze, dezesseis anos, eu brigava o tempo todo na escola, nas festas, e a gente tomava cada baita porre, eu e meus amigos. A gente não tinha mais o que fazer, a gente se divertia, e é verdade, naquela época, se uma fábrica me mandava embora, eu achava outra, não era que nem agora* (Louis, 2018, p. 21).

Outro aspecto relevante, enfatizado por Roberto Machado (1979, p. 17), é o da concepção do “poder disciplinar”. Esta concepção foucaultiana refere-se a uma técnica que transcenderia fronteiras institucionais específicas, estendendo-se por diversas esferas sociais. Diferenciando-se de uma atuação externa, o poder disciplinar operaria internamente nos corpos individuais, manipulando seus elementos constituintes e moldando seus comportamentos.

Desse modo, o poder, ao direcionar-se ao corpo humano, buscaria aprimorá-lo e treiná-lo, em vez de subjugar-lo de maneira destrutiva: “O poder

possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. É justamente esse aspecto que explica fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo” (Machado, 1979, p. 16).

Foucault, em suas análises, destaca a ubiquidade do poder disciplinar na sociedade. Entretanto, precisamos considerar que a sua aplicação prática pode variar dependendo das condições sociais e econômicas. Nas classes mais desfavorecidas, as condições de vida tornam essas dinâmicas de poder mais visíveis e truculentas, especialmente em instituições que lidam diretamente com populações vulneráveis, como as fábricas.

David Le Breton, por exemplo, referenciando Luc Boltanski, relata que “As classes mais privilegiadas têm tendência a estabelecer uma fronteira mais tênue entre saúde e doença e a adotar, com relação a esta última, uma atitude mais preventiva para evitar qualquer surpresa” (1992, p. 82). Em contrapartida, as classes mais pobres manteriam “[...] uma relação mais instrumental com o corpo” (1992, p. 83).

Desse modo, essa perspectiva do corpo unicamente como instrumento de trabalho alinha-se à realidade do pai de Louis, que, devido à sua condição socioeconômica, viu-se compelido a empregar seu corpo de maneira pragmática para prover o sustento da família, resultando na exaustão de sua força física. Essa diferenciação entre as classes sociais na forma como abordam a saúde e o corpo evidencia as disparidades socioeconômicas que influenciam não apenas as condições de vida, mas também as percepções e as práticas relacionadas ao corpo e à saúde. É o que Louis relata, em seu primeiro livro, sobre seu pai:

Lembro do meu pai que, tomado de dor, urrava, dava gritos excruciantes no quarto ao lado por causa de seus problemas nas costas, a noite toda, chorava mesmo, e do médico que vinha lhe dar injeções de cortisona sob as indagações ansiosas da minha mãe *Mas como vamos fazer para pagar o doutor. Minha mãe dizia (também) A dor nas costas é de família, é genética, e aí com a fábrica fica difícil* sem se dar conta de que os problemas não eram a causa, mas a consequência do caráter devastador do trabalho na fábrica (Louis, 2018, p. 33-34).

A justificativa de sua mãe, Brigitte, ao mencionar a dor nas costas como algo genético e agravado pelas condições da fábrica, revela uma compreensão limitada sobre as verdadeiras causas do sofrimento de Jacky. Na verdade, a falta de recursos financeiros não apenas impedia o acesso adequado à assistência médica, mas também contribuía para uma visão reducionista dos problemas de saúde, atribuindo-os erroneamente a questões genéticas em vez de reconhecer o impacto nocivo do trabalho na fábrica.

Além disso, segundo Roberto Machado (1979, p. 16), Foucault compreenderia que o poder iria além de sua função repressiva. Na verdade, o seu foco principal seria gerir a vida dos indivíduos, controlando suas ações para otimizar sua utilidade econômica e neutralizar resistências políticas. Essa estratégia visaria aumentar a eficácia econômica enquanto diminuiria os riscos políticos. Desse modo, o seu objetivo seria

[...] ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política (Machado, 1979, p. 16).

Nesse contexto, torna-se imperativo compreendermos que, em uma sociedade incessantemente voltada para a otimização da eficiência econômica, os corpos são gerenciados ao extremo em busca de lucro. Desse modo, os potenciais efeitos de resistência daqueles em situação de vulnerabilidade social são mitigados, uma vez que seus corpos se encontram exauridos devido ao abuso da força de trabalho.

Diante disso, esses mecanismos de poder tornam os indivíduos mais propensos ao controle social, diminuindo significativamente sua inclinação à resistência política. A simples ponderação de questionar esses mecanismos, muitas vezes invisíveis para pessoas sem acesso à educação, torna-se inatingível, levando-os a buscar refúgio no álcool como uma forma de escapar

das adversidades. O relato de Louis sobre seu pai ilustra vividamente essa dinâmica:

A bebida ajudava a esquecer. O mundo era responsável, mas como condenar o mundo, o mundo que impunha às pessoas à nossa volta uma vida que só podiam tentar esquecer – com a bebida, através da bebida.

Era esquecer ou morrer, ou esquecer e morrer. Esquecer ou morrer, ou esquecer e morrer da vontade de esquecer (Louis, 2023, p. 17).

Em outro ponto, Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, retoma novamente essa temática ao dizer que o corpo estaria imerso no âmbito político, pois “[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (1979, p. 25). Contudo, a configuração do corpo como força de trabalho só ocorreria quando submetido a um sistema de sujeição, onde a necessidade é um instrumento organizado politicamente. E esse corpo só se tornaria força útil caso fosse “[...] ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (Foucault, 1975, p. 26).

O corpo do pai de Édouard Louis perdeu sua utilidade mercantil após anos de exploração na fábrica e nas atividades de varrição de ruas. As restrições econômicas também tiveram um impacto direto nos cuidados médicos, pois a falta de recursos financeiros impossibilitava a obtenção de tratamentos adequados para os seus problemas de saúde.

Além do mais, a configuração predatória do poder na estrutura social não apenas o sujeitou a condições de vulnerabilidade, mas também o limitou substancialmente de desfrutar de uma existência digna. Nesse sentido, os benefícios assistenciais, longe de serem reconhecidos como meios essenciais à manutenção da vida, mesmo após os longos anos de contribuição de seu pai para a sociedade, eram percebidos pelos agentes políticos como despesas e gastos dispensáveis.

Frente a isso, não sendo mais considerado útil pelas forças de poder inerentes à sociedade mercantil, o corpo do pai de Édouard Louis era relegado ao descarte pelo governo. Nesse cenário, o autor-narrador-personagem reproduz

parte do discurso do presidenciável em 2007 na França, no qual Nicolas Sarkozy critica aqueles que ele categoriza como “assistidos”, insinuando que esses indivíduos estariam retirando recursos financeiros da sociedade francesa sem oferecer contribuições laborais:

“O trabalhador [...] vê o assistido se dar melhor do que ele para fechar as contas do mês sem fazer nada”. Ele fazia você entender que, se não trabalhasse, era um peso no mundo, um ladrão, um supranumerário, uma boca inútil, como diria Simone de Beauvoir. Ele não conhecia você. Não tinha o direito de pensar assim, ele não conhecia você. Esse tipo de humilhação vinda dos poderosos fazia suas costas se curvarem ainda mais (Louis, 2023, p. 60-61).

A visão depreciativa e desdenhosa dos que exerciam o poder, como exemplificado no presidenciável Nicolas Sarkozy, contribuía para a intensificação da marginalização e o agravamento das condições daqueles que enfrentavam muitos desafios sociais, como ilustrado no caso de Jacky. Esse fenômeno solidifica o discurso opressor na sociedade, sugerindo que o indivíduo é culpado por sua condição econômica desfavorecida e, portanto, deve arcar com as consequências dessa desigualdade estrutural.

Dessa forma, entendemos que os contornos da vida do pai de Édouard Louis foram profundamente esculpidos pelos dispositivos de poder de uma sociedade francesa mercantil e predatória. Diante disso, a sua jornada sofreu uma transformação radical com o incidente na fábrica, e os eventos que se seguiram apenas acentuaram sua difícil situação. Relata Louis, anos depois, ao visitá-lo:

Olhei para você, tentei ler em seu rosto os anos que passamos longe. Mais tarde, a mulher com quem você vive me explicou que você quase não consegue mais andar. Ela também disse que você precisava de um aparelho para respirar à noite, senão seu coração parava, não podia mais bater sem assistência, sem a ajuda de uma máquina ele não queria mais bater (Louis, 2023, p. 10).

Depois desse afastamento do trabalho, da família, da vida social, seu pai estava inerte e vivendo uma vida abandonada.

Você me explicou que tinha um tipo grave de diabetes, além de colesterol alto, que podia sofrer uma parada cardíaca a qualquer momento. Enquanto me contava tudo isso, você perdia o fôlego, seu peito se esvaziava de oxigênio, como se fugisse, até mesmo falar era um esforço muito intenso, grande demais. Eu via você lutando com seu corpo, mas tentava fingir que não estava percebendo nada (Louis, 2023, p. 10).

Nesse contexto, constatamos que a existência de Jacky foi caracterizada por negações e restrições, evidenciadas pela escassez de recursos financeiros, pela falta de acesso a condições de saúde mais favoráveis e pela frustração decorrente da não concretização de seus sonhos. Para Louis, a negação dessas oportunidades e a presença dessas circunstâncias externas moldaram profundamente a identidade e a trajetória de vida de seu pai:

No livro *O ser e o nada*, Jean-Paul Sartre se pergunta sobre as relações entre o ser e os atos. Somos definidos pelo que fazemos? Nosso ser é definido pelo que realizamos? [...] Sua vida prova que não somos o que fazemos; ao contrário, somos o que não fizemos, porque o mundo, ou a sociedade, nos impediu. Porque o que Didier Eribon chama de vereditos desabou sobre nós, gay, trans, mulher, preto, pobre, e tornou algumas vidas, algumas experiências, alguns sonhos, inacessíveis (Louis, 2023, p. 28).

É dessa maneira que entendemos, com base nos pensamentos foucaultianos, que os poderes não se limitam à força do Estado, mas, de fato, infiltram-se profundamente na estrutura social, exercendo uma influência abrangente sobre nossas emoções, expectativas e escolhas. Assim, esses poderes desempenham um papel fundamental na configuração de nossas formas

de vida e até mesmo na modulação de nossos corpos, como exemplificado nas narrativas autobiográficas de Édouard Louis.

Para além disso, observamos que determinados corpos, como os corpos dos operários das fábricas, estão mais suscetíveis à influência negativa desses poderes. Nesse contexto, o corpo de Jacky não apenas reflete a exploração laboral, mas também se torna um campo de batalha onde as forças políticas e econômicas deixam marcas profundas, evidenciando a intrincada interconexão entre poder, corpo e sociedade.

Portanto, a partir da análise das narrativas autobiográficas édouardianas acerca de seu pai, compreendemos que as estruturas de poder não apenas exercem influência sobre diversos aspectos de nossa identidade, como também orientam o desdobramento de nossas trajetórias e determinam os meios pelos quais avançamos nossas vidas. Nesse contexto, o corpo vulnerável de seu pai, pertencente à classe dos operários, serve como um exemplo microcosmo que se reproduz no macro, uma vez que Jacky tenha sido vítima de um sistema brutal e mercantil que desgastou seu corpo físico e o relegou a uma existência subalterna. Esses relatos autobiográficos ilustram de maneira contundente como as dinâmicas de poder podem se manifestar de forma insidiosa na vida dos indivíduos, perpetuando desigualdades sistêmicas por meio da docilização de seus corpos.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhe. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Tradução de Sonia Maria da Silva Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LOUIS, Édouard. **O fim de Eddy**. Tradução de Francesca Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

LOUIS, Édouard. **Quem matou meu pai**. Tradução de Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2023.

MACHADO, Roberto. Por uma Genealogia do Poder. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 7-23.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent** : héritage, modernité, mutations. Avec la collaboration de Franck Evrard. Paris: Bordas, 2005.

Sobre os autores

Afrânio da Silva Garcia concluiu o Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1996. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicou 72 artigos em periódicos especializados e 43 trabalhos em anais de eventos. Possui 9 livros publicados. Participou de 43 eventos no Brasil e no exterior. Recebeu 2 prêmios e/ou homenagens. Organizou 12 eventos, sendo um de caráter internacional. Atua na área de Letras, com ênfase em Semântica. Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Língua Portuguesa, Semântica, Estilística, Especialização, Interpretação, Retórica, Ensino, Semiologia, Sintaxe e Figuras de linguagem. Participou recentemente de oito eventos internacionais, na China, em Portugal, na Itália, na França e nos Estados Unidos. Recentemente, teve quatro trabalhos publicados nos Estados Unidos.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3408824183237935>

Débora Cristina Nunes de Souza Leão Mestranda em Letras (Linguística) e bolsista CAPES pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Premiada com a bolsa FAPERJ NOTA 10 em abril/2023. Sua pesquisa, sob orientação da Prof. Dra. Naira Velozo, estuda a conceptualização dos conceitos de poder, paternidade e masculinidade grego-arcaicas por intermédio da construção metafórica no texto Teogonia, com fundamentação nas Teorias da Metáfora Conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 1980) e dos Modelos Cognitivos Idealizados (LAKOFF, 1987). É também publicitária pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA, 2020). Tem experiência com docência, atuando de forma recorrente como professora de inglês desde 2014. Seus interesses concernem Linguística, Humanidades Digitais, Filosofia e Mitologia Grega. É participante, desde julho/2019, do NELUC/UERJ (Núcleo de Estudos em Língua[gem], Uso e Cognição). Foi membro da comissão organizadora do XIII Seminário de Alunos de Pós-graduação em Letras da UERJ (2022). Atualmente, é editora de seção e revisora da Palimpsesto, revista vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9039798784615323>

Edila Vianna da Silva É graduada e licenciada em Letras (Português-Inglês) pela Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (1967); tem graduação em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1973), doutorado em Língua Portuguesa (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Foi professora da UFRN (1971- 1981) e da UFRJ (1981- 1996), de onde se aposentou na categoria de professor adjunto. Em 2003, passou a integrar

o quadro docente da Universidade Federal Fluminense como professora adjunta de Língua Portuguesa e aí atuou em atividades de magistério presencial (Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado); de administração - Chefe do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (2010- 2013)) e de representação (membro do Conselho Superior de Ensino e Pesquisa da UFF). Coordena a disciplina Português III (Sintaxe) no curso de Graduação a Distância (EAD) em Letras da UFF. É membro da Academia Brasileira de Filologia, participou do Conselho Editorial da revista Cadernos de Letras da UFF (Qualis B). Realiza pesquisas na área de Letras e Lingüística, destacando-se, entre elas, estudos dialectológicos e de natureza sociolingüística, aplicados ao ensino de língua materna e à difusão do português. Integrou a equipe do Atlas Etnolingüístico dos Pescadores do Estado do Rio de Janeiro (Projeto APERJ/ UFRJ). É autora de artigos publicados em revistas especializadas e em anais de congressos e de materiais para EAD. Publicou o livro “Dúvidas em português nunca mais”, em co-autoria, editado pela Nova Fronteira (a 1. edição) e pela Editora Lexikon (a 2. edição e a 3. edição revista, aumentada e com exercícios). Em 2016, publicou, também pela Lexikon a “Gramática para Concursos: praticando a língua portuguesa”, em co-autoria e, em 2017, a “Nova gramática para o Ensino Médio: reflexões e práticas em língua portuguesa”, igualmente pela Lexikon. É membro de associações científicas de sua área de interesse, tais como ABRALIN, ALFAL e ANPOLL. Em 2015, aposentou-se na categoria de Professor Associado, mas continuou a atuar na Pós-Graduação Stricto Sensu da UFF, ministrando cursos e orientando mestrandos e doutorandos até 2018. Ministra atualmente a disciplina Leitura e Produção Textual no curso de Pós-graduação Lato Sensu do Liceu Literário Português (convênio com a UERJ), onde também orienta monografias de conclusão de curso.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7841805159776404>

Janáina Monteiro da Silva é Mestranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), desenvolve projeto de pesquisa acerca da experiência urbana na Literatura Brasileira. Graduada em Letras (Português-Francês) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi membro do Grupo de Pesquisa “A representação das margens na metrópole: cenas da modernidade, cenas do contemporâneo” (PIBIC-UERJ), também foi membro do Projeto de Extensão “Mitologia Também se Conta” (UERJ). Possui experiência em revisão de periódicos e livros acadêmicos pela editora Dialogarts Publicações

CV: <http://lattes.cnpq.br/6006077549496300>

Melise Santiago Nascimento possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011), com ênfase em língua e literatura latina e portuguesa/

brasileira. É especialista em língua latina (UERJ) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), com a dissertação “Expressões da *hybris* e do cuidado de si em ‘São Bernardo’, de Graciliano Ramos”. Atua como professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação no Ensino Médio e em cursos preparatórios. Possui experiência em revisão literária e atua como professora e idealizadora em cursos pré-vestibulares comunitários.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8415174115286261>

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior é graduado em Letras - Habilitação: Português - Francês e Respectivas Literaturas (Bacharelado e Licenciatura Plena) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Participou como estagiário bolsista nas modalidades de Estágio Interno Complementar (EIC) e Extensão (EXT) no LABSEM, Laboratório Multidisciplinar e Multiusuário de Semiótica. Sua atuação concentrou-se especialmente na área de Revisão e Tratamento Técnico de Texto para a editora Dialogarts, além do monitoramento dos eventos promovidos pelos grupos de pesquisa vinculados ao laboratório. Trabalhou também como Monitor de Língua Francesa II no Departamento de Letras Neolatinas - *Chez Nous*, localizado no Instituto de Letras da UERJ. É formado no Nível Master em Língua Inglesa no Cultural Norte Americano (CNA). Realizou estágios obrigatórios de Língua Portuguesa e Língua Francesa no CAP-UERJ, Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, a fim de obter a Licenciatura Plena em Letras. Participou, como voluntário, do grupo de pesquisa de Iniciação Científica, da Professora Doutora Laura Barbosa Campos, “Escritas de Si e Memória Familiar na Literatura Francófona Contemporânea”. Recebeu Menção Honrosa da UERJ pelo trabalho desenvolvido na Iniciação Científica. É Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi bolsista do Programa de Mestrado Bolsa Nota 10 da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Desenvolveu seu projeto, sob orientação da Professora Doutora Deise Quintiliano Pereira, buscando dar conta das Escritas de Si, em que o autor-narrador-personagem escreve sobre a própria vida, propondo pensar as autobiografias (episódicas, viscerais e chocantes) de Édouard Louis, O fim de Eddy e a História da violência, a partir da coletânea de Philippe Lejeune, O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet, analisando se as escritas do “eu” do narrador-personagem correspondiam às categorias estudadas por Philippe Lejeune. Além disso, inerente às obras de Édouard Louis, destacou fenômenos da violência e do preconceito que permeiam ambos os livros, tendo em vista o caráter de sua escrita politicamente revolucionária, socialmente transgressora e engajada nos movimentos pelos direitos das minorias. Atualmente, é Doutorando em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e membro da Comissão Editorial

da Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Também participa do Grupo de Estudos Sartrianos (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/nightgeminis/>. Academia.edu: <https://independent.academia.edu/nightgeminis>. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9208994281282664>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>

Nataniel dos Santos Gomes possui graduação em Letras (Português / Literatura) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007), pós-doutor em Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019). É professor da graduação e do programa de pós-graduação (Mestrado Acadêmico em Letras e Mestrado Profissional em Letras) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade de Campo Grande. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: descrição linguística, línguas indígenas brasileiras, weblinguagem e histórias em quadrinhos. É líder do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ) e do Núcleo de Línguas Indígenas de Mato Grosso do Sul (NuLIMS), vice-líder do Grupo de Semiótica, Leitura e Produção de Texto (SELEPROT-UERJ). Membro do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL) e diretor da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS). Autor de inúmeros artigos e de mais de 40 livros.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6180920530799182>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3911-1552>

Ricardo Campitelli Xavier. Formação Acadêmica: Licenciatura em Letras - Inglês-Português - PUC 1968-1971; Curso de inglês na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa 1962-1968; Curso de alemão no Instituto Cultural Brasil-Alemanha 1964-1969; Curso complementar de alemão no Goethe-Institut, Schwäbisch Hall, Alemanha 1969; Estudo privado de linguística indo-europeia, filologia românica e germânica 1972-2024; Estudo privado das línguas provençal, italiana e romena e das línguas holandesa e sueca 1980-2005.

Atividades Acadêmicas: Trabalho como tradutor de inglês e alemão em empresa estatal 1974-2009; Ensaio “Características Fonológicas, Morfológicas, Sintáticas e Lexicais do Dialeto Talian” dialeto dos imigrantes italianos do sul do Brasil, como contribuição ao processo de reconhecimento oficial deste dialeto pelo IPHAN – 2010; Ensaio “A Relação entre a Língua Portuguesa e a Língua Provençal” - palestra na

USP – 2014; “A Língua Lituana no Contexto das Línguas Indo-Europeias” - palestra no Centro de Cultura; Ema Klabin (SP) por ocasião da comemoração do centenário da independência deste país – 2018; Traduções de textos literários suecos para o português, inglês e alemão e versões de textos literários portugueses, espanhóis, italianos e alemães para o romeno.

RESENHA

UM SEMEADOR NO CAMPO DAS HUMANIDADES: JUNITO BRANDÃO E SEU LEGADO NA MITOLOGIA

SILVA, Amós Coelho da; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; BOECHAT, Walter (orgs.) *Um semeador no campo das humanidades: Junito Brandão e seu legado na mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

Por Edila Vianna da Silva

Amós Coelho, Carlinda Nuñez e Walter Boechat são os responsáveis por reunir em *Um semeador no campo das humanidades: Junito Brandão e seu legado na mitologia*, livro de homenagem ao centenário de Junito Brandão, um texto inédito do “grande divulgador da antiguidade greco-romana para diferentes plateias”, além de uma coletânea de artigos de vários especialistas da área de Letras e de outras áreas sobre temas que dialogam com a obra do grande intelectual brasileiro.

Introduz o volume um texto de apresentação do homenageado, biografado brevemente por Deonísio da Silva. A seguir, apresenta-se um texto inédito de Junito Brandão, em que o autor discorre sobre *O lirismo: de Sólon a Cartola*, em sete seções, desde a origem do termo *lirismo*, ao contexto histórico e social do lirismo grego, sua origem, modalidades e instrumentos, considerando os dois elementos que o constituem: o musical e o literário. De forma detalhada, Junito descreve o perfil histórico das manifestações da poesia lírica grega, em seus vários tipos, entre os quais a *elegia*, que, a partir do século XVI reapareceu em todas as literaturas e, segundo o autor, chegou a Carlos Drummond de Andrade. Caracteriza a *ode* em suas variações, não só a violentamente apaixonada de Safo, mas a de Anacreonte, o “poeta do prazer”, de excelente erudição mitológica, sem esquecer a *ode coral*, que originou o teatro grego.

Em outro capítulo, analisa a literatura latina, caudatária da grega, uma vez que, citando Plínio, o Velho, afirma que os romanos eram sedentos por “tudo quanto representasse valor e utilidade”, razão de não terem criado uma literatura própria, mas, como contraponto, com seu admirável dom de assimilação “adotaram a literatura grega inteira...: epopeia, lirismo, teatro, oratória, história, filosofia.” Nessa seção, nosso autor analisa as obras de Catulo, divididas em três grupos: as líricas, os poemas alexandrinos e, por fim, os epigramas e dísticos elegíacos.

Dedica-se, na segunda parte do estudo da literatura latina, ao comentário da obra de Horácio, em que se destaca a *Arte Poética*. Para Junito, Horácio escreveu pouco, fato devido à “meticulosa escrupulosidade na elaboração

técnica de suas poesias.” Destaca a mudança na *ode* horaciana, que perde seu caráter musical e cênico para tornar-se objeto de reflexão. Finalizando a primeira parte do livro, Junito comprova que o lirismo continua bem vivo, seja na poética de Fernando Pessoa, seja nas canções de Cartola.

Depois dessa introdução, a obra divide-se em duas partes: dois artigos sobre tradução compõem a primeira delas e onze trabalhos sobre o simbolismo da linguagem formam a segunda.

Na primeira parte, Carlinda Fragale aborda o trabalho metódico e erudito do homenageado, especialmente, a tradução da tragédia *Os persas*, de Ésquilo, “a mais antiga das tragédias gregas preservadas”. A estudiosa chama-nos a atenção para a escrita memorável de Junito, que mantém o estilo e as estratégias artísticas de seu autor.

Ainda nessa seção, Tereza Virgínia Barbosa, destaca o trabalho de Junito na tradução de tragédias e comédias gregas. Aborda, em especial, a tradução da peça *Alceste* de Eurípedes, em que meticulosamente explana seus aspectos sutis, nos quais se incluem comentários de história, filologia, literatura e mitologia grega.

Inicia a segunda parte o artigo de Paula Boechat, em que a médica e analista, interessada em estabelecer paralelos entre a Psicologia Junguiana e a Terapia Familiar Sistêmica, estuda, com base nos mitos gregos ensinados por Junito em suas aulas, a família de Zeus e Hera.

Outro analista junguiano, Walter Boechat, discorre sobre a importância do mito na compreensão das manifestações do inconsciente e na elaboração de base sólida para a teoria do inconsciente coletivo e dos arquétipos de Jung. Nessa tarefa, ressalta o papel essencial de Junito Brandão, por meio de seus estudos mitológicos, para o desenvolvimento da psicologia junguiana no Brasil.

O texto de Amós Coelho, a seguir, investiga, em *A linguagem simbólica do homo sapiens: nil satis*, a subjetividade do epíteto, que o articulista considera não apenas um jogo estilístico, mas uma criação estética. Comprova seu ponto de vista por meio de comentários de epítetos e detalhadas análises na literatura brasileira, tais como a de *I – Juca Pirama*, de Gonçalves Dias.

Simone Caputo, tomando por base a *imago mundi da deusa Afrodite/Vênus e suas camadas de significados*, desenvolve um estudo dos textos literários cabo-verdianos para ressaltar o modo como esses textos representam reflexões sobre a criação do país, sua cultura e sua arte, privilegiando conceitos de intertextualidade e de circulação das imagens, no entrecruzamento da literatura com outros sistemas semiológicos.

A *Mitologia grega*, talvez a obra mais conhecida de Junito Brandão,

inspira o texto de Maria Fernanda Gárbero. Com base no *Mito das 5 Idades*, apresentado nas referências ao poema *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, “alegoria da degradação dos valores por meio dos metais”, a articulista, em uma leitura atualizada do mito, traça um paralelo entre a implementação de um projeto de eliminação dos opositores da ditadura argentina (1976) e a Idade do Ferro. Associa alguns sentidos dessa era à história recente da Argentina, em que o movimento das *Madres de Plaza de Mayo* representou a resistência ao silenciamento imposto pelo governo ditatorial.

Em *O furor de Hércules: uma leitura possível*, Miriam Sutter, faz uma releitura da tragédia *Hercules furens*, de Sêneca para assinalar que, na época imperial de Sêneca, a chamada “mitologia romana não era mais uma importante referência para os romanos que já consideravam a filosofia sua principal “bússola individual”.

Márcia Regina de Farias Silva, em *O herói, a morte e a escatologia* apresenta várias reflexões a partir da figura do “herói” da antiguidade clássica, estabelecendo as semelhanças e as diferenças entre os heróis homéricos e o herói virgiliano. Discute a construção e a reconstrução dessa figura desde a origem até os dias atuais e compara os heróis midiáticos com aqueles da Antiguidade.

Isabela Fernandes e Felipe Carvalho também atualizam o simbolismo dos ritos de passagem ao estabelecer um diálogo entre duas narrativas (o mito grego do rapto de Perséfone e o conto *O búfalo*, de Clarice Lispector), em que abordam o tema arquetípico da morte simbólica.

Em um artigo bastante elogioso a Junito Brandão e seu grande conhecimento dos clássicos, Dulcileide Braga e Fernanda de Lima comparam Junito a Calímaco de Cirene, por terem em suas épocas compartilhado um conhecimento transformador, essencial para a permanência dos estudos clássicos. Calímaco inova, ao trazer para a sua poesia “o conhecimento literário anterior em novo formato: o dos epigramas”. Junito Brandão, similarmente, representa o resgate do conhecimento sobre a cultura, a literatura e a mitologia clássicas, no entender das autoras.

O artigo final do volume resenhado, de Leonardo Kaltner e Melyssa Santos, sob o título *São José de Anchieta e a cultura clássica na América portuguesa* faz considerações sobre a recepção do humanismo renascentista português. Seguindo a proposta de Junito Brandão, seus autores em perspectiva interdisciplinar com os estudos de Mitologia e de Literatura Comparada, apresentam reflexões para a interpretação do “pensamento linguístico e das práticas gramaticais” de São José de Anchieta e constatam a presença do que denominam de uma “mitologia brasileira” nas obras de Anchieta.

Fecha a obra o poema *Grafitas do trágico*, de Marco Lucchesi, em que, homenageando Junito, demonstra seu vasto saber sobre os Clássicos.

Os textos dessa coletânea de homenagem aqui resenhada funcionam como um reencontro com a obra incomparável de Junito Brandão e chamam a atenção para a necessidade do retorno aos clássicos, tão necessário nessa época de afastamento da cultura humanística.

MEMÓRIA

Rita de Cássia Codá dos Santos



A despeito de ser uma breve passagem na Academia Brasileira de Filologia, a Professora Rita de Cássia Codá dos Santos, com sua personalidade de investigadora em Filologia, marcou na memória dos acadêmicos. Haja vista sua pesquisa sobre Eça de Queirós a respeito de “Ulisses como arquétipo do herói realista no conto *Perfeição*, de Eça de Queirós” que ela resumiu assim em seu artigo de 2023: “A rapsódia V da *Odisseia* de Homero nos apresenta o herói Ulisses/Odisseu em sua plenitude humana. Submisso aos poderes da ninfa Calipso, há sete anos, cativo em sua divina ilha, recusa a imortalidade, a perfeição da corte ambrosíaca, assim como, antes, se livrara do mundo infra-humano oferecido pela feiticeira Circe. Ulisses quer apenas retornar, pois é um *nóstos* [νόστος], um saudoso de seu reino, de sua esposa, de sua vida simplesmente humana. O escritor português Eça de Queirós baseia-se neste canto V do Poema Homérico e estrutura suas convicções a respeito do seu peculiar Realismo.”

Manoel Pinto Ribeiro

Numa reunião da ABRAFIL



Atualmente



Os familiares do prof. Manoel, que nos deixou em maio deste ano: a sua esposa Anna Maria, filha Luciana e cunhada Neide estavam presentes na solenidade. O evento foi presencial e transmitido via plataforma Zoom e assistiram pela plataforma os professores Edila Vianna, Ricardo Cavalieri e Fernando Ozório e presentes éramos vinte e uma pessoas. Foi justificada a ausência do prof. Roberto Acízelo, que foi citado não só pela intensa participação na sua tese de doutoramento, mas também por laços afetivos. O prof. Amós fez um breve resumo da Tese de doutorado do prof. Manoel, intitulada “As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira, 1930-1945”, ressaltando a atualidade do tema.

O prof. André Conforte apresentou, em seu vilão, as seguintes canções (que refletem a predileção musical do homenageado): 1º “Uma casa portuguesa”, interpretada por Amália Rodrigues (que recordar a origem portuguesa do Prof. Manoel, por parte de pai); 2º “Skindô, skindô”, samba enredo da Escola de Samba Salgueiro, de 1984 (recorda o gosto do homenageado por samba e pela escola de samba citada); 3º Hino do América Futebol Clube, o homenageado era torcedor do time; 4º “Taí” (“Pra você gostar de mim”), interpretada por Carmem Miranda (o pai do homenageado nasceu na mesma cidade natal de Carmem Miranda: Marco de Canaveses).

O prof. Amós então passou a palavra aos confrades que deram depoimentos sobre o convívio com o prof. Manoel. Ordem dos depoimentos: 1º) Prof. Afrânio, que declarou ser usuário assíduo da gramática do homenageado.

2º) Prof. Ricardo Cavalieri, orientador da tese do homenageado, ressaltou a exitosa carreira do prof. Manoel no magistério e na pesquisa, sua dedicação à Revista da ABRAFIL e uma das qualidades de sua tese: a boa adaptação da

análise do discurso francesa à análise da música brasileira.

3º) Prof. Francisco Cunha Silva, que recordou seus encontros com o homenageado e as leituras de sua gramática.

4º) Prof. Fernando Pita, lembrou das edições da gramática que recebeu do prof. Manoel e do convite para a Academia.

5º) Prof. Claudio Cesar Henriques, que foi aluno do homenageado, destacou que em sua rede social verificou muitas homenagens de ex-alunos e ex-colegas do prof. Manoel, o que demonstra o apreço de quem o conheceu.

6º) Profª. Luiza Lobo destacou que o prof. Manoel foi seu padrinho na ABRAFIL.

7º) Prof. Paulo Rosa lembrou que recebia sempre as novas edições da Gramática do prof. Manoel e que foi convidado por ele para a Academia.

8º) Profª. Edila recordou o auxílio que recebeu do prof. Manoel ao chegar à Academia e sua convivência com o homenageado.

Por último, o prof. Amós, encerrando a reunião, destacou que professor Manoel estará sempre presente no coração de todos os Acadêmicos.

NOTICIÁRIO

No dia 16 de setembro de 2020, fizemos uma “live” com a participação de múltiplos convidados da Pós-Graduação UERJ Letras, tanto alunos quanto professores, além de outros convidados, como o Diretor da Editora Vozes, Teobaldo Heiderman.

Esta “live” frutificou no livro “Um Semeador no Campo das Humanidades: Junito Brandão e seu Legado na Mitologia” com os organizadores Amós Coêlho da Silva, Carlinda Fragale Patê Nuñez e Walter Boechat e autores de vários pontos do Brasil, como Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Paula Pantoja Boechat, Simone Caputo Gomes, Maria Fernanda Gábero, Miriam Sutter, Márcia Regina de Faria da Silva, Isabela Fernandes, Filippe Carvalho, Dulcileide V. do Nascimento Braga, Fernanda Lemos de Lima, Leonardo Ferreira Kaltner, Melyssa Cardoso Silva dos Santos e Marco Lucchesi.

Também ocorreu o lançamento no dia 10 de maio de 2024, na livraria Argumento, no Leblon.

