XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Universidade Estácio de Sá – *Campus* Nova América

Rio de Janeiro, 25 a 29 de agosto de 2014

ISSN: 1519-8782

CADERNOS DO CNLF, VOL. XVIII, Nº 05

ECDÓTICA, CRÍTICA TEXTUAL E CRÍTICA GENÉTICA

(2ª edição, revisada e aumentada)

RIO DE JANEIRO, 2014

UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ
CAMPUS NOVA AMÉRICA – RIO DE JANEIRO – RJ

REITOR

Ronaldo Mota

DIRETOR ACADÊMICO

Marcos Lemos

VICE-REITOR DE GRADUAÇÃO

Vinicius Scarpi

VICE-REITOR DE PESQUISAS

Luciano Medeiros

VICE-REITORA DE EXTENSÃO

Cipriana Nicolitt C. Paranhos

GERENTE ACADÊMICA DO NÚCLEO NORTE

Elisabete Pereira

DIRETOR DO CAMPUS NOVA AMÉRICA

Natasha Monteiro

GESTOR ACADÊMICO DO CAMPUS NOVA AMÉRICA

Luciano Rocha

COORDENADORES ADMINISTRATIVOS DO XVIII CNLF

André Luís Soares Smarra
César Augusto Lotufo

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-185 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – http://www.filologia.org.br

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETOR

José Mário Botelho

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Regina Celi Alves da Silva

SEGUNDA SECRETÁRIA

Anne Caroline de Morais Santos

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coelho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Eduardo Tuffani Monteiro

DIRETORA CULTURAL

Marilene Meira da Costa

VICE-DIRETOR CULTURAL

Adriano de Sousa Dias

DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Antônio Elias Lima Freitas

VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Luiz Braga Benedito

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Maria Lúcia Mexias Simon

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

de 25 a 29 de agosto de 2014

COORDENAÇÃO GERAL

José Pereira da Silva

José Mario Botelho

Marilene Meira da Costa

Adriano de Souza Dias

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

Amós Coelho da Silva

Regina Celi Alves da Silva

Anne Caroline de Morais Santos

Antônio Elias Lima Freitas

Eduardo Tuffani Monteiro

Maria Lúcia Mexias Simon

Antônio Elias Lima Freitas

Luiz Braga Benedito

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

Ilma Nogueira Motta

Eliana da Cunha Lopes

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

Marilene Meira da Costa

José Mario Botelho

SECRETARIA GERAL

Sílvia Avelar Silva

SUMÁRIO

0. Apresentação – *José Pereira da Silva* 07

1. A edição de *Bahia Humorística* de Eulálio Motta – *Liliane Lemos Santana Barreiros* 09

2. A hora marcada: o encontro com a indesejada – *Edina Regina Pugas Panichi* 27

3. Filologia e memória: resgate de uma obra inédita através do acervo – *Barbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva* 34

4. Manuscritos afrodescendentes autógrafos da Chapada Diamantina – *Elias de Souza Santos* e *Pascásia Coelho da Costa Reis* 46

5. *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca: a gênese, o texto literário e a memória – *Adna E. Couto dos Santos* e *Silvia La Regina* 54

6. O processo criativo no cinema: uma abordagem sobre o papel da música – *Edina Regina Pugas Panichi* e *Eva Cristina Francisco* 66

7. A colocação pronominal nos sintagmas verbais em documento português seiscentista – *Helga Lívia Aparecida Silva de Melo* e *Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen* 78

8. A revista *Idioma*: catalogação e preparação dos números de 2014 – *Maíra Barbosa de Paiva Melo* e *Flávio de Aguiar Barbosa* 88

9. A transmissão do conto O Espelho em diferentes mídias – *Fabiana da Costa Ferraz Patueli* 94

10. Alguns emblemas de Andrea Alciato sobre o Deus Alado – *Francisco de Assis Florencio* 102

11. Arquivo e edição digital no campo da filologia – *Rosa Borges dos Santos* 110

12. Crítica textual em material didático: a transmissão de *Quincas Borba* – *Lilian Barros de Abreu Silva* 123

13. Diferentes tipos de alforrias em manuscritos catalanos oitocentistas – *Maiune de Oliveira Silva, Maria Helena de Paula* e *Mayara Aparecida Ribeiro de Almeida* 135

14. Dos quadrinhos à cena: aspectos do processo criativo em HQ – *Wagner Rosa* e *Edina Regina Pugas Panichi* 153

15. Edição semidiplomática do *Caderno sem Capa I* de Eulálio Motta – *Tainá Matos Lima Alves* e *Patrício Nunes Barreiros* 163

16. Edição semidiplomática do caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição* – *Taylane Vieira dos Santos* e *Patrício Nunes Barreiros* 178

17. Memórias culturais e históricas de Catalão-GO - no léxico de autos de partilhas oitocentistas – *Maria Gabriela Gomes Pires* e *Maria Helena de Paula* 192

18. O Centro Filológico Clóvis Monteiro e seu acervo bibliográfico – *Cynthia Vilaça, Arlanza Pinheiro Martins, Cláudia Regina de Oliveira* e *Juliana Araujo Miguel* 201

19. O uso dos pronomes pessoais nas *Cartas Avulsas* do acervo Guiomard Santos escritas no período de 1940 a 1980 – *Kelvin Willians Vale da Silva* e *Antonieta Buriti de Souza Hosokawa* 209

20. Proposta de edição e estudo crítico e genético do conto "A Mecha de Cabelos", de Moreira Campos – *Elisabete Sampaio Alencar Lima* e *Rosa Borges dos Santos* 225

21. Transcrição semidiplomática do caderno *Meu Caderno de Trovas* – *Juliana Pereira Rocha* e *Patrício Nunes Barreiros* 236

22. Um estudo paleográfico de manuscritos catalanos oitocentistas – *Mayara Aparecida Ribeiro de Almeida* e *Maria Helena de Paula* 252

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos apresentou-lhe a primeira edição o número 05 do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*, com seis trabalhos sobre os temas "Ecdotica, Crítica Textual e Crítica Genética", que foram apresentados no XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia de 25 a 29 de agosto deste ano de 2014, no *Campus* Nova América da Universidade Estácio de Sá. Agora, tem o prazer de apresentar-lhe a 2ª edição deste número, com 22 (vinte e dois) trabalhos, incluídos em ordem alfabética dos títulos, a partir do último texto publicado na primeira edição, com 261 páginas.

Na primeira edição, foram publicados os trabalhos dos seguintes congressistas (incluídos também os nomes dos orientadores): Adna E. Couto dos Santos, Barbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva, Edina Regina Pugas Panichi, Elias de Souza Santos, Eva Cristina Francisco, Liliane Lemos Santana Barreiros, Pascásia Coelho da Costa Reis e Silvia La Regina. Os outros que aparecem nesta edição foram acrescentados agora.

Dando continuidade ao trabalho dos anos anteriores, estamos editando o *Livro de Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf; em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2014* (CD-ROM) e em suporte impresso, nos números 1, 2 e 3 do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*.

Todo congressista inscrito nos minicursos e/ou nas oficinas receberão um exemplar impresso deste livro de *Minicursos e Oficinas*, além do livro da *Programação*, sendo possível também adquirir a versão digital, desde que pague pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2014*.

Os congressistas inscritos com apresentação de trabalho receberão também um exemplar do livro de resumos, em um de seus suportes (impresso ou digital), com a opção de escolher uma das duas ou adquirir a segunda, caso queiram as duas versões.

Junto com o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação*, a primeira edição do *Almanaque CiFEFiL 2014* já traz publicados mais de cento e trinta textos completos deste XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, para que os congressistas interessados possam levar consigo a edição de seu texto, não precisando esperar até final ano, além de toda a produção do CiFEFiL nos anos anteriores.

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos e sua Diretoria lhe desejam uma boa programação durante esta rica semana de convívio acadêmico e ficará grato por qualquer sugestão e crítica que puder nos apresentar para melhoria do atendimento e da qualidade do evento e de suas publicações.

Rio de Janeiro, dezembro de 2014.

A EDIÇÃO DE *BAHIA HUMORÍSTICA* DE EULÁLIO MOTTA

Liliane Lemos Santana Barreiros (UEFS/UFBA)
lilianebarreiros@hotmail.com

RESUMO

Apresenta-se nesse estudo uma proposta de edição da obra inédita *Bahia Humorística*, do escritor Eulálio de Miranda Motta, voltada para o público geral. Sabe-se que há vários tipos de edição e cabe ao editor escolher o modelo que mais se adequada, levando em consideração a especificidade do manuscrito a ser editado e o público a que se destina. No caso de *Bahia Humorística*, que é um testemunho único e encontra-se em estado de degradação física, buscou-se primeiramente fazer uma edição facsimilada e em seguida, realizou-se uma edição semidiplomática, que conserva, na medida do possível, todas as características da *scripta* do texto. Esse trabalho filológico foi apresentado na dissertação intitulada *Bahia Humorística de Eulálio de Miranda Motta: edição e estudo lexical de causos sertanejos* (BARREIROS, L., 2012). Esse tipo de edição é voltada para um público especializado, pois utiliza-se de símbolos e sinais conforme as particularidades surgidas ao longo das transcrições. No entanto, o intuito do presente trabalho é propor uma edição acessível para o público não especializado, resgatando do anonimato um trabalho de grande relevância linguística, histórica e cultural para a Bahia.

Palavras Chave: Eulálio Motta. *Bahia Humorística.* Causos sertanejos. Edição.

1. Introdução

> **O estudo da língua é o objetivo precípuo da linguística, enquanto a determinação do valor literário e histórico do texto pertence ao domínio da ciência da literatura. Na intersecção dessas duas vertentes estão os estudos filológicos que, hoje como sempre, buscam sintetizar todos esses aspectos, recorrendo a vários procedimentos e metodologias, sempre abertos a toda a gama de línguas e literaturas. A filologia utiliza a linguística para estudar os textos e a linguística usa os textos para descrever a língua (TELLES, 2000, p. 101-102).**

Sabe-se que há vários tipos de edição e cabe ao editor escolher o modelo que mais se adequada, levando em consideração a especificidade do manuscrito a ser editado e o público a que se destina. Na dissertação intitulada *Bahia Humorística de Eulálio de Miranda Motta: edição e estudo lexical de causos sertanejos* (BARREIROS, L., 2012) realizou-se uma edição fac-similada seguida de uma edição semidiplomática de 48 causos sertanejos. Ambas são voltadas para um público especializado, pois se utiliza de símbolos e sinais, conforme as particularidades surgidas ao longo das transcrições, e busca conservar, na medida do possível, todas as características da *scripta* do texto. Esse trabalho filológico é imprescindível, principalmente quando se trata de um testemunho único como o caderno *Bahia Humorística* que apresenta um número significativo de rasuras e emendas autorais e se encontra em estado de degradação física. Nesse sentido, "o método filológico apoia a análise linguística, ao fornecer com critérios um texto fidedigno. Por outro lado, elementos linguísticos do texto estabelecido permitem – e têm sempre permitido – estudar a língua aí documentada" (TELLES, 2009, p. 258).

No primeiro momento, o editor buscou preservar a integridade do original, fazendo uma cópia digitalizada para evitar o manuseio com frequência e assim facilitar o acesso e a manipulação da imagem. Em seguida, realizou-se uma edição conservadora, na qual a interferência do editor é mínima. Esse tipo de edição busca reproduz ao máximo as particularidades gráficas do texto, oferecendo ao leitor o conhecimento do modo de escrever do homem de qualquer tempo, garantindo assim a fidedignidade e a acessibilidade necessárias. Segundo Telles (2000, p. 95), "[...] a restituição do 'texto do autor' implica, evidentemente, no retorno ao estudo da língua do texto: a língua é a base do texto, a fala do autor". Nessa perspectiva, destacam-se os causos sertanejos que compõem *Bahia Humorística*, pois retratam com riqueza os costumes do povo do sertão bai-

ano, desde a maneira como se comunicavam às suas tradições e crenças. Além disso, reproduzem os falares regionais, as cantigas tradicionais associadas ao universo cultural do campo, exploram mitos e crenças populares, revelando o imaginário dessas comunidades.

O trabalho de edição de documentos manuscritos também é importante por ser uma das formas de preservação que os tornam acessíveis a um grande número de leitores. Para Cambraia (2005, p. 19-20):

> Considerando que, após se ter restituído à forma genuína de um texto escrito,ele é, via de regra, publicado novamente, contribui-se também, assim, para a transmissão e preservação desse patrimônio: colabora-se para a transmissão dos textos, porque, ao se publicar um texto, este se torna novamente acessível ao público leitor; e contribui-se para a sua preservação, porque se assegura sua subsistência através de registros em novos e modernos suportes materiais, que aumentarão sua longevidade (CAMBRAIA, 2005, p. 19-20).

Portanto, a partir desse trabalho inicial já realizado, propõe-se agora uma edição acessível para o público não especializado, resgatando do anonimato um trabalho de grande relevância linguística, histórica e cultural para a Bahia. Um dos projetos editoriais de Eulálio Motta possíveis de serem publicados pela organicidade e conteúdo do manuscrito.

2. O percurso da escrita de Eulálio Motta: os itinerários do editor em Bahia Humorística

Houve um tempo em que o hábito de manter cadernos de anotações era algo bastante corriqueiro entre os leitores. "Sempre que encontravam uma passagem interessante, copiavam o trecho num caderno, sob um título apropriado, acrescentando observações sobre a vida cotidiana." (DARNTON, 2009, p. 151). Esses cadernos eram chamados de "livros de lugares-comuns" (*commonplace books*) e reuniam além de transcrições apontamentos sobre a vida cotidiana. Essas informações eram agrupadas e reorganizadas à medida que novos fragmentos iam sendo acrescidos. O hábito tornou-se uma maneira especial de absorver a palavra impressa, fundada na não linearidade e na fragmentação da informação. Conforme Robert Darnton (2009, p. 174):

> Escrever livros de lugares-comuns era como costurar colchas de retalhos: produzia imagens, algumas mais bonitas que outras, mas todas interessantes a seu modo. Eles revelam padrões de uma cultura: os segmentos que a formaram, a costura que os uniu, os rasgões que os dividiram e o tecido comum a partir do qual foram compostos (DARNTON, 2009, p. 174).

Na Bahia, tem-se o exemplo do escritor Eulálio de Miranda Motta (1907-1988). Em vida, ele guardou cuidadosamente os seus escritos, reunindo um grande volume de manuscritos éditos e inéditos, que constitui um considerável acervo. De acordo com Patrício Barreiros (2009, p. 1467), neste acervo documental, destacam-se os cadernos, são 15 em sua totalidade.

> A leitura destes cadernos surpreende por constituírem-se num rico e profícuo laboratório do escritor, possibilitando acompanhar o processo de escritura de sua literatura, o esboço de projetos de publicações, rascunhos de cartas, anotações do cotidiano, discursos, listas de nomes, endereços e comentários diversos. Os primeiros cadernos foram escritos na década de vinte e os últimos na década de oitenta, possibilitando acompanhar a atividade intelectual e artística do escritor durante seis décadas. Eles também ganham relevância por conter grande parte da produção literária inédita de Eulálio Motta, constituindo-se em única fonte de importantes textos (BARREIROS, P., 2009, p. 1467).

Eulálio Motta escreveu durante mais de sessenta anos, deixando um grande legado para a memória literária, seus primeiros textos foram publicados na década de 1920 e assim seguiu escrevendo até 1988, quando faleceu. O acervo do escritor constitui-se, quase que exclusivamente, na única fonte de informação sobre a sua vida, pois reuniu um grande volume de papéis, cadernos, diários, cadernetas, cartas, fotografias, livros e objetos pessoais que contam a sua história. Para Patrício Barreiros (2007, p. 28), "uma das características da escrita de Eulálio Motta é o seu aspecto autobiográfico", visto que de seus textos emanam a história de sua vida.

Em suas poesias, Eulálio Motta confessou o amor impossível por uma jovem. Em suas crônicas, ele descreveu o cotidiano da cidade de Mundo Novo, cenas do dia a dia do homem do campo, acontecimentos políticos locais, nacionais e internacionais, expôs suas ideias, lutando pela defesa da moral, da família cristã e dos bons costumes; criticou e mostrou-se um homem atualizado e a frente do seu tempo. Enquanto cordelista, resgatou aspectos da cultura sertaneja, satirizou políticos e referiu-se a circunstâncias diversas da sociedade mundo-novense. Em seus diários íntimos e em muitos de seus textos, comentava os temas que circulavam nos jornais, nas revistas, os acontecimentos políticos, escrevia discursos e anotava situações do cotidiano. Na política local, sua participação foi bastante efetiva e exerceu grande influência através da publicação e circulação de seus panfletos. Dedicou-se, durante muitos anos, à atividade jornalística e contribuiu com vários jornais, destacando-se: *O Serrinhense*, da cidade de Serrinha; os jornais *Mundo Novo* e *Olho Vivo*, de

Mundo Novo; os jornais *Folha do Norte* e *Gazeta do Povo*, de Feira de Santana; e o *Correio do Sertão*, de Morro do Chapéu. Nos causos, em suas poesias, nos panfletos e em seus diários, o que fez Eulálio Motta foi contar história, a sua história e a história de seus contemporâneos.

A partir da década de 1930, Eulálio Motta esboçou um novo projeto literário, de tom humorístico:

> A partir de 1931, Eulálio Motta retoma com afinco uma tendência humorística que já existia em suas trovas e em seus textos publicados no jornal *Mundo Novo*, na coluna Rabiscos [...] Assim, ressurge o antigo Liota, pseudônimo que Eulálio Motta assinava os textos de tom humorístico e as trovas populares. Mas agora Liota encara o humor como um projeto literário (BARREIROS, P., 2012, p. 76-77).

No conjunto dos escritos inéditos de Eulálio Motta, produzidos nesse período, destaca-se o caderno *Bahia Humorística* por ser o primeiro trabalho do autor que incorpora aspectos do modernismo. Em *Bahia Humorística*, Eulálio Motta narra episódios do cotidiano na fazenda, desde as cantigas entoadas na labuta às histórias que ouvia dos trabalhadores. Ele registra com detalhes as variantes do linguajar utilizado pelo homem sertanejo, com toda a sua cultura e sua forma de vida. A experiência com o universo rural, desde a infância, exerceu grande influência na obra do poeta, que via o cotidiano da gente simples do campo como uma importante fonte de inspiração.

Eulálio Motta pesquisava o comportamento dos trabalhadores rurais, desde a maneira como se comunicavam, as suas tradições e crenças. Em seguida, anotava suas observações em cadernos e depois escrevia sua literatura, explorando a cultura sertaneja a partir de tais anotações. O caderno *Bahia Humorística* é um rico laboratório, uma proposta inovadora, na qual o escritor expressa por meio da escrita a cultura oral de uma comunidade, explorando as lendas, o folclore regional e o imaginário do homem sertanejo.

Para se falar sobre a vida de Eulálio Motta e de seu acervo, recorre-se aos estudos de Patrício Barreiros (2005; 2007; 2009; 2010; 2012, 2013), pois apresentam um diálogo valoroso com a documentação do acervo do escritor e são, praticamente, as únicas fontes disponíveis para a pesquisa sobre a vida do mesmo. Esse trabalho de preservação e divulgação da obra do escritor vem atribuindo sentido e revelando o seu conteúdo e valor inestimável para a literatura baiana.

2.1. Os causos sertanejos em *Bahia Humorística*: descrição e ordenação do *corpus*

Os causos sertanejos, que integram *Bahia Humorística*, resgatam a memória local, explorando temas que evidenciam os traços da oralidade e o cotidiano das pessoas do campo, por meio de textos escritos com tom humorístico. Para Batista (2007, p. 102):

> [...] o causo é uma narrativa oral não-ficcional, ainda que para o ouvinte às vezes pareça evidente a presença de elementos ficcionais, ele não se assume como tal, apresentando-se como um relato de fatos vividos ou testemunhados por aquele que conta, podendo também ter sido ouvido e transmitido por outrem. [...] Quando o fato que deu origem ao causo não foi vivido ou testemunhado por quem conta, é dada a referência: diz-se quem contou. [...] O lugar do acontecimento sempre é mencionado. Assim como o lugar da ocorrência, o tempo é referido (BATISTA, 2007, p. 102).

Os elementos pontuados por Batista (2007) encontram-se presentes nos causos de Eulálio Motta, pois em sua maioria são conversas que ele ouviu na comunidade. A data e o lugar do acontecimento quase sempre são mencionados como, por exemplo, nos causos intitulados *Suicidio* e *Lampeão*:

> *19 - 5 - 934* – Suicidio Um grupo de tabareos
> [↑falava] sobre as dificuldades da vida. Vae um
> deles e diz: – "A coisa tá ficano cada vêis
> mais pió. Eu já disse lá im casa: no
> dia que eu me adaná compro um qui-
> lo de calaborêto, como todo, adespois
> ingulo um muringo dagua p[u]m riba
> e fico isperano o papôco.
> (EA2.11.CV1.11.001, 19/05/1934, 23v, grifo nosso).[1]

> LAMPEÃO
> *Antonia preta é uma agregada de D. Elvi-*
> *ra, proprietaria da fazenda Riacho do Ouro,*
> *que se limita com o Morro Alto*. Antonia, coi
> tada, é uma creatura simples, que faz pa-
> nelas de barro e não conhece o trem. Ape-
> zar de morar a poucas leguas da estra-
> da de ferro, nunca Antonia preta vio um
> trem. (1) Daí a sua expressão de um dia
> desses.
> Conversava, com D. Elvira, sobre Lampeão.
> – [Eu] Não sê, D. Elvira, cuma Lampeão não <toma> [↑amonta]

[1] EA2.11.CV1.11.001 – código catalográfico do *Caderno Bahia Humorística*.

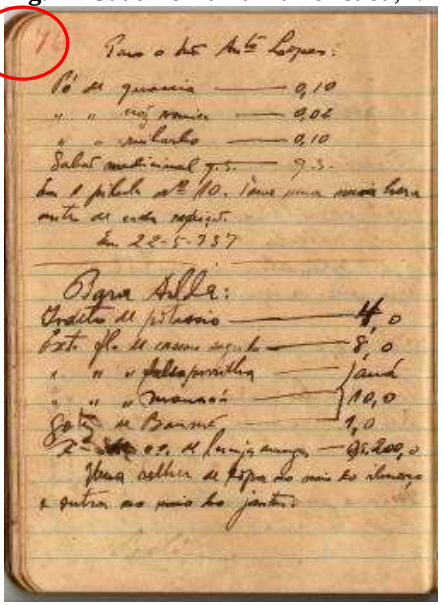
> um trem pra saí pur o mundo fazeno
> bramura! <no trem>!
> D. Elvira [ri] da engenuidade da preta e
> diz: – "Ele é doido, Antonha?!
> – É mermo! Ele fica cum mêdo do
> dono do trem bota o trem pra donde
> quizé e saí num cumerço.
> (EA2.11.CV1.11.001, s.d., 22r, grifo nosso).
>
> _____ , _____
> (1) Nunca sae da sua roça ou do seu barreiro. Plantando alguma cousa o fazendo alguma panela pra vender.

Percebe-se que o causo é uma narrativa breve, que se assemelha ao conto pela simplicidade e concisão. Apresenta como principais elementos a sua relação com os traços da oralidade: geralmente os personagens presentes são pessoas conhecidas do contador, sendo que seres sobrenaturais como lobisomens e assombrações podem ou não aparecer. Podem estar presentes, ainda, elementos cômicos ou trágicos, a intenção do exemplo ou simples divertimento. Além dessa motivação, a temática também está situada no bioespaço real, nas representações imaginárias e no cotidiano real do povo (BARREIROS, L., 2012).

O intuito de Eulálio Motta de publicar um livro de causos engraçados referentes à vida sertaneja na Bahia, que ele mesmo intitulou de *Bahia Humorística*, está presente desde as primeiras linhas do caderno, apesar de ter utilizado-o para diversas finalidades. Além dos 48 causos identificados, constam nesse caderno diferentes anotações da vida diária: endereços, receitas de remédios, descrições de compra e venda de gado, listas de palavras, rascunhos de cartas, poemas diversos e discursos panfletários, conforme exemplo abaixo (cf. **Fig. 1**).

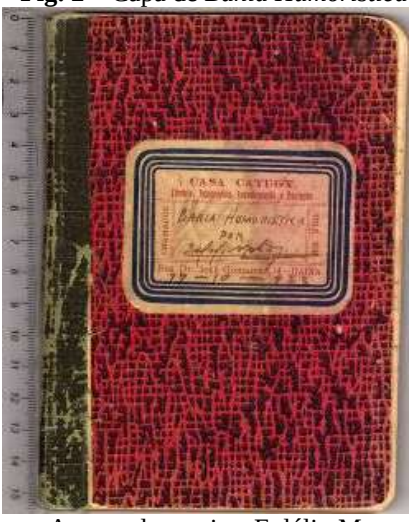
Manteve-se o título *Bahia Humorística* por conter, na capa, as inscrições "BAHIA HUMORÍSTICA / POR / Eulálio Mota. 17 – 10 – 933" (cf. **Fig. 2**), atribuído pelo escritor e por julgar adequado ao conteúdo dos causos. A seguir, tem-se a capa de *Bahia Humorística*, com dimensões de 155mm×110mm, em papelão, na cor vermelha e preta, com lombada preta do lado esquerdo. A encadernação é costurada.

Fig. 1 - *Caderno Bahia Humorística*, f. 45v.



Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta.

Fig. 2 – Capa de *Bahia Humorística*

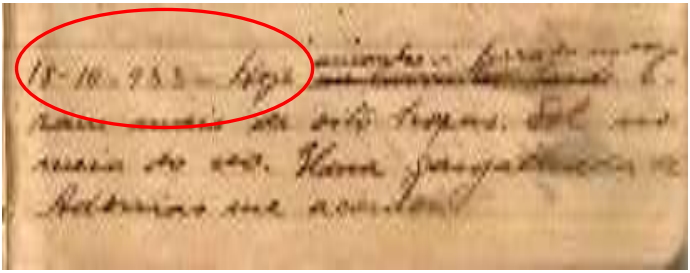


Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta.

Bahia Humorística contêm 79 páginas, todas escritas no recto e no verso, no período que compreende de 1933 a 1947. Os textos foram escritos em ocasiões diferentes: 1933, 1934, 1937, 1938, 1939 e 1947, mas nem todos são datados. Cada folha contém 19 linhas, mas não corresponde à mancha escrita. Algumas páginas apresentam mancha de água. Consta uma numeração feita pelo escritor no ângulo superior direito no recto das folhas e no ângulo superior esquerdo no verso das folhas, em tinta vermelha (cf. **Fig. 1**), e tem marcas de folhas arrancadas, após a página 72 a seguinte é 75. O caderno está escrito em tinta azul real, tinta vermelha, tinta preta e a lápis. Alguns textos apresentam títulos, subtítulos e notas diversas.

Os 48 causos que integram *Bahia Humorística* foram escritos provavelmente entre 1933 e 1934 e constam entre as folhas 2r a 41r. O período descrito é provável porque ele não datou todos os textos, porém essa conjectura é feita pelo editor devido aos indícios identificados. A data na capa do caderno (17/10/1933, cf. **Fig. 2**) e o registro da data na folha 3r (18/10/1933) em um comentário que segue após o primeiro causo (cf. **Fig. 3**) indicam o início da escrita.

Fig. 3 – *Caderno Bahia Humorística*, f. 3r[2]



Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta.

Como os causos foram escritos até a folha 41r e na folha 41v, o escritor menciona que está no final de agosto, supõe-se que se trata do ano de 1934 pela referência histórica, pois o assunto do texto *Cavadores de votos...* é o movimento dos políticos para as eleições de outubro, tendo como candidato a governador o capitão Juracy Magalhães (cf. **Fig. 4**). Assim, delimitou-se o período de 1933 a 1934.

[2] Transcrição: 18 – 10 – 933 – Hoje <me levantei tarde.> [↑amanheci ferrado no sono.] E- / ram mais de oito horas. Sol no / meio do ceo. Uma gargalhada de / Adonias me acordou.

Fig. 4 – *Caderno Bahia Humorística*, f. 41v[3]

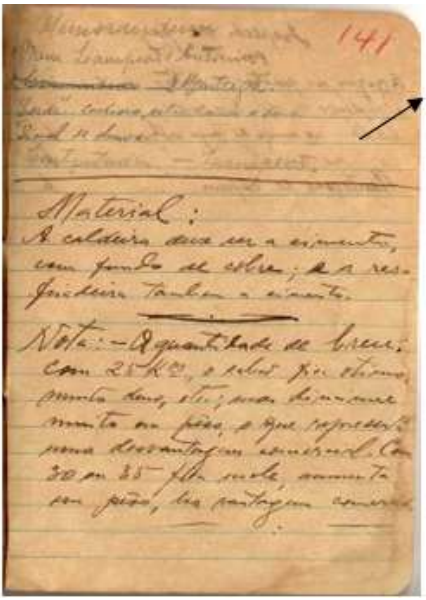
Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta.

Eulálio Motta registrou na última folha do caderno *Bahia Humorística* (f. 79r) uma pequena lista com o nome de alguns causos. Está escrito a caneta e a lápis, intitulou de *Memorandum*, o que demonstra ser uma espécie de índice para o livro, porém está incompleta e a página foi utilizada para outras anotações do cotidiano do autor (cf. **Fig. 5**).

Assim, para a ordenação dos causos na edição, utilizou-se como critério a sequência em que são apresentados no caderno *Bahia Humorística*. Dos 48 causos que compõem o *corpus* da pesquisa, seis não têm título. No entanto, percebem-se nos demais que há uma relação entre os títulos atribuídos pelo autor e a temática abordada. Desse modo, utilizando-se desse critério, o editor intitulou os seis causos, a partir do tema explorado nos mesmos, sinalizando com o uso de colchetes: Causo 1 – Professor Francelino, Causo 7 – O vendedor malicioso, Causo 15 – Papel queimado, Causo 16 – Casamento socialista, Causo 18 – O matadouro e Causo 46 – Dia de feira no arraial de Itabira (cf. Quadro 1).

[3] Transcrição: <Quem dá mais> / Cavadores de votos... / Estamos em fins de agosto. Os poli- / ticos se movimentam para as eleições / de outubro: <nomear>, eleger os / "representantes do povo" para a / assemblea estadual, que terá / de eleger o governador, que será / o capitão Juracy Magalhães.

Figura 5 – *Caderno Bahia Humorística*, f. 79r
e transcrição do *Memorandum*



Memorandum 141
1 Trem. Lampeão. Antonia.
{2 Comunismo.} {3} /2\ Manteiga.
Lorde[4]... Cachorro, estranhando o dono...
[5]Sinal de chuva...
[6] Contratados – Lampeão.

Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta.

Na edição, esses títulos estão em caixa baixa, centralizado e entre colchetes. A seguir, apresenta-se uma relação dos 48 causos com suas respectivas folhas e títulos, os quais estão grafados conforme o original.

Quadro 1 - Relação dos causos que integram *Bahia Humorística*

CAUSO	FOLHA(S)	TÍTULO
Causo 1	2v-3r	[Professor Francelino]
Causo 2	7r	Vida Sertaneja
Causo 3	9r	Vida Sertaneja / Otomove
Causo 4	9v-11r	Vida Sertaneja / Novidade
Causo 5	11r	Uma que não sabia o sinônimo de marruá...
Causo 6	11v-12v	Na colheita do café
Causo 7	13r	[O vendedor malicioso]
Causo 8	13r	"Isto"
Causo 9	13r-13v	CARACTER
Causo 10	13v-14v	AZUL DE MET*ILENO*
Causo 11	14v-16r	CHOVE, NÃO CHOVE

Causo 12	16r-17r	SERTÃO TRISTE
Causo 13	17r-17v	QUEM CASOU...
Causo 14	17v-18r	MUNDONOVENSES...
Causo 15	18r-18v	[Papel queimado]
Causo 16	18v-19r	[Casamento socialista]
Causo 17	19r-19v	Do C*oron*el
Causo 18	19v/26v	[O matadouro]
Causo 19	20r-20v	COMUNISMO
Causo 20	20v-21v	MANTEIGA
Causo 21	22r	LAMPEÃO
Causo 22	22v-23v	Inferno
Causo 23	23v	Suicídio
Causo 24	23v-24r	MERCADO
Causo 25	24r-	GENTE POBRE
Causo 26	24v-25r	COMO É O PARTIDARISMO NO SESTÃO...
Causo 27	25r	LAMA
Causo 28	25r-25v	CASTRO ALVES
Causo 29	25v-26r	TIRADENTES
Causo 30	26v-27r	CONVERSANDO COM SINHA CONSTANÇA
Causo 31	27v-28r	C*ORON*EL SALÚ
Causo 32	28r-28v	UM VALENTE MEDROSO
Causo 33	28v-29r	UMA FAMÍLIA DOENTE
Causo 34	29r-29v	O QUE É O PARTIDARISMO NO SERTÃO...
Causo 35	29v-30r	O EXEMPLO DE ADÃO
Causo 36	30r-31r	COM OS IMPOSTOS
Causo 37	31r-31v	AZUL DE METILENO
Causo 38	31v	CANTANDO RODA
Causo 39	32r-35r	EXCURÇÕES À SERRA DOS CRISTAES
Causo 40	35r-35v	A "Lira Mundonovense"
Causo 41	35v-36v	FALAR DIFÍCIL
Causo 42	36v-37r	MADRUGADOR
Causo 43	37r – 38r	SÊCA
Causo 44	38r-39r	SINHÁ CRISTINA
Causo 45	39r-39v	SEDENHO
Causo 46	40r	[Dia de feira no arraial de Itabira]
Causo 47	40r-40v	Itabira / Sentina
Causo 48	40v-41r	Itabira /FALAR DIFÍCIL

Fonte: Acervo do escritor Eulálio Motta

2.2. Descrição e critérios adotados para a edição do causo *Na Colheita do Café*

Apresenta-se a seguir a descrição e os critérios utilizados para a edição do causo *Na Colheita do Café*. Neste causo, Eulálio Motta retrata as dificuldades encontradas pelo sertanejo na sua luta pela sobrevivência,

evidenciando o alto índice de mortes em partos feitos em casa, o analfabetismo e a compra de votos no período eleitoral.

O texto apresenta emendas e rasuras autorais, esta escrito a tinta azul e a lápis, nos fólios 11 verso, 12 recto e 12 verso e não foi datado. No fólio 11 verso, tem-se a conclusão do causo *Uma Que Não Sabia o Sinônimo de Marruá...* e, em seguida, inicia-se o causo *Na Colheita do Café*; há riscos autorais vermelhos na página inteira e a lápis nas duas últimas linhas (L. 24-25); na margem esquerda, consta uma mancha provocada por água e no centro da margem superior o número 6 em tinta vermelha. No fólio 12 recto, há riscos autorais vermelhos na página inteira e a lápis em dois trechos (L. 1-6; L. 20-23); na margem direita, consta uma mancha provocada por água e no canto direito da margem superior o número 7 em tinta vermelha. No fólio 12 verso, há riscos autorais vermelhos na página inteira; na margem esquerda, consta uma mancha provocada por água e no centro da margem superior o número 8 em tinta vermelha.

Para a edição do causo *Na colheita do café*, foram utilizados os seguintes critérios:

- respeita-se fielmente o texto: grafia (letras e algarismos), linha, folha etc.;
- indica-se o número do fólio, à margem direita;
- numeram-se as linhas da mancha escrita do texto de cinco em cinco, a partir da primeira, indicando a numeração na margem esquerda;
- a grafia original dos textos é conservada na íntegra, mesmo nos casos em que fica claro o equívoco ou ato falho do autor;
- é respeitada, dentro do possível, a disposição gráfica do texto na página;
- desdobram-se as abreviaturas, apresentando-as em itálico;
- notas marginais do autor são transcritas em fonte menor;
- manteve-se o uso de maiúsculas e a pontuação do texto;
- optou-se por registrar em notas de rodapé as alterações autorais realizadas ao longo da escrita do texto (correções, rasuras e acréscimos, por exemplo) para não comprometer o entendimento do mes-

mo. Para tanto, utilizou-se de símbolos e sinais, conforme as características do *corpus* trabalhado.

2.3. A edição do causo *Na Colheita do Café*

f. 11v

5 ——, ——

Na colheita do café. No quintal de café, enquanto as mãos trabalham na catação da saborosa rubiacea, as linguas das catadeiras e catadores trabalham[4] nos assuntos do momento: –

10 – Dizem que a mulher do Tiburço tá morre não morre.

– E tá?!

– Tá. Tá morre não morre. Tarveis até já tenha mor-[5] rido.

15 Uma catadeira, mais destante, mostra-se mais senhora do assunto, gritando de lá:

– Já morreu! Morreu essa[6] noite! De parto! Já morreu 4 na Canabrava e uma no Tanquim! Parece um castigo!

20 Outra, mais longe: – Quem foi qui morreu, menina?

– A muié de Tiburço! Morreu de parto! Já morreu 4 na C*anabrava* e 1 no Tanquim. Parece um castigo!

– Coitada! Deus te dê o ceo!

25 – Foi se juntá com o finado primêro marido. Dizem que quem casa mais de uma vêis, quando

[4] [↑e catadores] – acréscimo na entrelinha superior.

[5] [até] – acréscimo autoral.

[6] <está> /essa\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

f. 12r

morre se ajunta cum o qui casou primêro.
– É mesmo? Quando morre se ajunta cum o qui casou primêro. 7
– É nada! Creio nisso não. Me parece que se ajunta é cum o qui quis[7]
mais bem. E o finado foi bem runhe pra ela. Dizem
até qui quando chegava em casa inxarcado de umiduba,[8]
dava pêsco nela, Deus te perdôe.

– Ô Chiquinha! Chiquiiiinha!
– Inhora, mãe!
– Cadê o balaio grande?
– Ficou lá na bêra do pé de cajá![9]

– O Venancio botou o fio na escola do Pé do
Morro.
– Impusturia. Pabulage[10] de póbe que qué se metê
a rico.
– Não, seu José. Sabê lê bem que serve. Vomicê
devia era mandá o Joaquim tambem pra mode
aprende iscrevê o nome.
– Gente, eu nunca aprendi a lê não mais tou
viveno. Não sê pra que deabo pobe qué lê!
– Bem qui serve, seu José! Oi, seu Filipe[11] ali
da Laguinha sabe a lê, é inleitou, e toda
vêis qui tem inleição êle ganha um pá de sapato[12]
pra mode votá. Bem qui serve.

– Ô, Maria! agora é qui tu vem chegano!

[7] [↑Creio nisso não.] – acréscimo na entrelinha superior.

[8] [em casa] – acréscimo autoral.

[9] [lá] – acréscimo autoral.

[10] <B> /P\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

[11] <Tiburço> /Filipe\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

[12] [pá de] – acréscimo autoral.

8

– Uns impate.
– Cadê tua mãe?
– Ficou im casa c'uns[13] caroço de café no
fôgo. Quando caba qui vem.

Toma tento, Outonha! Cum os deabo de tanto
quebrá gaio! Tomara qui seu Totonho veja pra
tu vê os isbregue!
– Uns gaio pôde!
– Pôde é a farta de tento[14]!
(1)

E os caroços vermelhos vão caindo nos balaios...
Ao[15] fundo do quintal, na roça do vizinho,[16] o duêto dos cabôclos[17] contentes com a vida: –
"Eu queria sê balaio
"Nas cuiêta de café[18]
"Pra vivê depundurado
"Nas cadêra das muié..." [19]

Eu queria sê balaio[20]
Balaio eu queria sê... etc.

---

[13] <cum> /c'uns\ – substituição na sequência <substituído> /substituto\.

[14] <tempo> /tento\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

[15] <E no> – segmento autógrafo riscado. <Lá> /Ao\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

[16] [↑na roça do vizinho,] – acréscimo na entrelinha superior.

[17] <muchachos> [↑cablôcos] – substituição por riscado e acrescentamento na entrelinha superior.

[18] <Balaio eu queria sê,> [↑Nas cuiêta de café] – substituição por riscado e acrescentamento na entrelinha superior.

[19] <Um bando alegre de piriquitos passou fazendo uma algazarra doida...> – segmento autógrafo riscado.

[20] <Vida sertaneja...> [↑Eu queria sê balaio] – substituição por riscado e acrescentamento na entrelinha superior.

——— , ———

(1) Ispim, ispim[21], vae ispinhá o deabo que te carregue, infeliz! (EA2.11.CV1.11.001, s.d., 11v-12v).

3. Considerações finais

Os causos que compõem *Bahia Humorística* são resultantes de uma intensa pesquisa linguístico-cultural empreendida por Eulálio Motta no cotidiano das vilas, dos lugarejos e das roças da região de Mundo Novo. Talvez por ser o causo um gênero de transmissão eminentemente oral, próprio da cultura de pessoas simples, que geralmente não têm o domínio da escrita, que o escritor tenha se motivado a registrá-los no papel, fixando assim a memória local.

Ao propor a edição desse manuscrito inédito com vistas ao público geral, tem-se o intuito de resgatar do anonimato um trabalho inédito que se constitui em um riquíssimo acervo, tanto no sentido linguístico quanto histórico-social, pois carrega as marcas das experiências do cotidiano no uso da língua, materializado através da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIROS, Liliane L. S. *Bahia Humorística de Eulálio de Miranda Motta*: edição e estudo lexical de causos sertanejos. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, campus I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

BARREIROS, Patrício N. *O pasquineiro da roça*: edição dos panfletos de Eulálio Motta. 2013. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. *Sonetos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: EDUEFS, 2012.

BARREIROS, Patrício N. Os panfletos de Eulálio de Miranda Motta e o diálogo com o seu dossiê arquivístico. In: *Anais do XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, v. XII, n. 1, p. 1903-1913, 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1903-1913.pdf>.

[21] <Ispim> /ispim\ – substituição por sobreposição, na sequência <substituído> /substituto\.

_____. A oficina do escritor e os projetos editorais de Eulálio de Miranda Motta. In: *Anais do XIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia.* Rio de Janeiro: CiFEFiL, v. XIII, n. 04, p. 1465-1480, 2009. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiiicnlf/XIII_CNLF_04/tomo_2/a_oficina_do_escritor_e_os_projetos_editoriais_PATRICIO.pdf>.

_____. *Cantos tristes, no cemitério da ilusão*: edição dos sonetos de Eulálio de Miranda Motta. 346f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2007.

_____. Da organização do espólio à edição crítica da obra de Eulálio de Miranda Mota. In: *Anais do IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, v. 3, p. 117-128, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/10/11.htm>.

BATISTA, Gláucia A. *Entre causos e contos*: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade de Taubaté, São Paulo, 2007.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros*: passado, presente e futuro. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

TELLES, Célia Marques. A chamada lição conservadora na edição de textos. *Scripta philologica.* Feira de Santana, n. 5, p. 253-266, 2009.

_____. Mudanças linguísticas e crítica textual. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 25-26, p. 91-119, jan.-dez., 2000.

A HORA MARCADA: O ENCONTRO COM A INDESEJADA

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br

RESUMO

O presente trabalho busca mostrar o percurso traçado por Pedro Nava para a construção de seu texto. Tal percurso se baseia em anotações, num diálogo do artista com ele mesmo. Os registros indicam, assim, o movimento da criação e fazem aparecer a dinâmica de uma gênese que materializa a relação do autor com a morte. O medo consciente da morte é recalcado pelos homens e sublimado através das mais diversas atividades humanas, entre elas a ciência e a arte. De modo geral, evita-se pensar sobre a morte. Em contrapartida, algumas pessoas se ocupam dela de forma insistente. O memorialista Pedro Nava foi um destes homens. Em sua obra, o medo da morte é claramente exposto e confessado, revelando-se como algo arrebatador. Isto se explica pelas experiências negativas que o autor enfrentou, desde a infância, envolvendo a perda de entes queridos e amigos. Os sentimentos provocados por essas perdas sucessivas passam, então, a guiar sua visão pessimista da vida. A não aceitação da velhice, ligada à ideia da decadência física e proximidade da morte, é também recorrente em sua escrita. A visão negativa dos homens, aliada ao sentimento de injustiças sofridas, corroboram a mágoa acumulada contra seus semelhantes no decorrer de sua escritura. Assim, encarar o suicídio como solução para seus problemas não deixa de ser um paradoxo. No entanto, passa a ser a saída encontrada pelo autor para se vingar daqueles que lhe tinham causado sofrimento.

Palavras-chave: Pedro Nava. Morte. Memória. Crítica genética. Gênese.

A morte é um tema recorrente nas memórias de Pedro Nava. O tema foi, para o memorialista, uma espécie de obsessão literária, marcando presença constante em seus livros. Desde muito cedo o autor teve que conviver com a perda de parentes, amigos, e a mais marcante de todas, a morte do pai, fato que deixou no menino um vazio e a marca profunda da primeira verdadeira experiência de dor causada pela perda de alguém. Após os funerais e o enterro do pai, o então garoto, com apenas onze anos, assim se sentiu:

> Os dias seguintes, até a missa de sétimo dia na Igreja de São Francisco de Paula [...] aparecem nas minhas recordações como uma sequência cujas cenas foram, umas, indelevelmente gravadas e outras, sovertidas em espessa treva. Como a visão que tem o nadador bracejando em mar bravo que ora tudo abarca da crista da onda, ora nada vislumbra coberto pelo roldão. Mergulhando e emergindo. Não sei se sofri na hora. Mas sei que venho sofrendo destas horas, a vida inteira (NAVA, 1983, p. 441).

O sofrimento despertou no autor, ao longo do tempo, a curiosidade pelo lúgubre processo que a morte acarreta em suas fases diversas, da putrefação ao esfarelamento dos ossos, o que o levou a desenterrar, ainda na sua infância, um macaco condenado à morte por um primo de índole extremamente agressiva:

> Eu senti a morte do macaquinho como a de gente e decidi dar-lhe sepultura cristã. [...] Dias depois fui ver como estava e recuei de horror e nojo diante da massa peluda, pegajosa, estufada, sem nome e fervilhando da vida de mil vermes dentro da orquestração das moscas zumbindo. Desprendia um cheiro tão poderoso que me fez cambalear. Era aquilo! A putrefação! (NAVA, 1986, p. 85).

A putrefação ficou marcada e a lembrança acompanhou o autor na vida adulta:

> Nunca mais a esqueci e, quando estudei Medicina Legal, fixei suas fases sucessivas e hediondas. Transformei esse conhecimento, ai de mim! no suplício indiano que me faz sofrer não só a morte como a desagregação cotidiana e sabida dos meus mortos. Cada dia que passa, eu sei como eles vão ficando (NAVA, 1986, p. 85-86).

Dentre os documentos constantes na *Pasta de Pedro Nava*, sob a guarda do Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontra-se uma entrevista (PN422) concedida em 2 de setembro de 1920, pelo então estudante Pedro Nava, a um de seus colegas do Colégio Pedro II, Carlos Paiva Gonçalves. As perguntas 4, 5, 6 e 7 são bastante representativas para o que viria ocorrer no futuro:

Pergunta 4: Que pensas da vida?

Resposta: A vida é como um anfiteatro anatômico: aí estudamos as chagas abertas, vemos a podridão, o mal, o horror, o cancro, e, pior de tudo, a "hipocrisia do otimismo", tudo num montão de lama – a sociedade.

Pergunta 5: Que pensas da morte?

Resposta: A morte é a cessação completa da força de coesão que une as moléculas do nosso corpo; é o relâmpago que separa o orgânico do inorgânico, é a suprema felicidade.

Pergunta 6: Que carreira pretendes seguir?

Resposta: A medicina.

Pergunta 7: Por que a escolheste?

Resposta: Porque é a que me oferece mais encantos, porque, por intermédio dela, estudarei este emaranhado de vasos, esta reunião de músculos, esta teia de nervos que compõem este monte de elementos apodrecidos, que forma o homem.

A resposta à pergunta 4 já evidenciava o total descrédito do autor em relação à sociedade. Uma anotação feita em um dos cadernos utilizados por Nava para registrar dados que seriam utilizados na construção de suas memórias traz a seguinte observação:

OS COLEGAS

Deram-me para comer pedra e cinza e fel para beber. P.N. 24-12-82

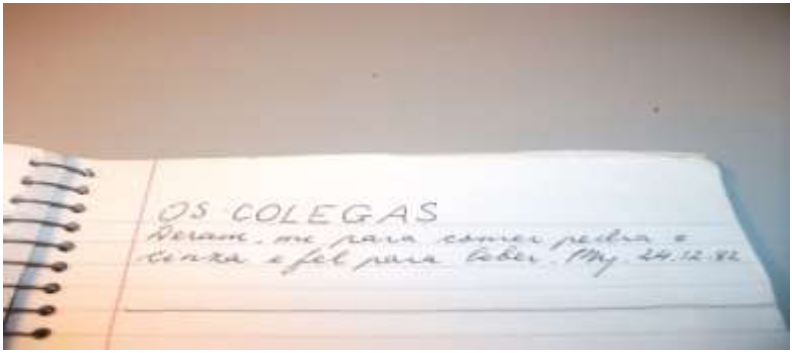


Fig. 1. Acervo Paulo Penido

A informação corrobora o descrédito do memorialista em relação ao próximo, enquanto uma passagem registrada no volume Balão Cativo/ Memórias 2, comprova que essa amargura vinha de longa data:

> Com dez anos subi o nosso Caminho Novo, mudado para Belo Horizonte. Já tinha provado tudo que nasce do contato com o semelhante. Amizade, carinho, ódio, rancor, ciúme, rudimentos de amor. Experimentara proteção, ajuda,

> perseguição, desamparo e a gelatina da indiferença. Fora preferido e escorraçado. Vedete e passado para trás. Sentira o arrocho dos círculos concêntricos do mundo e vira a Morte se intrometendo. (NAVA, 1986, p. 113).

A resposta à pergunta 4, bastante técnica, não dá a dimensão do que a morte passaria a representar para o memorialista, no decorrer de sua existência. Analisando os cadernos de anotação do autor, inúmeros dados referentes à morte podem ser encontrados: textos selecionados para utilização como epígrafes, a morte descrita em seus pormenores segundo a visão do médico, textos técnicos sobre a morte cerebral, visões que a morte pode causar no moribundo, a figura física da morte, dentre outros.

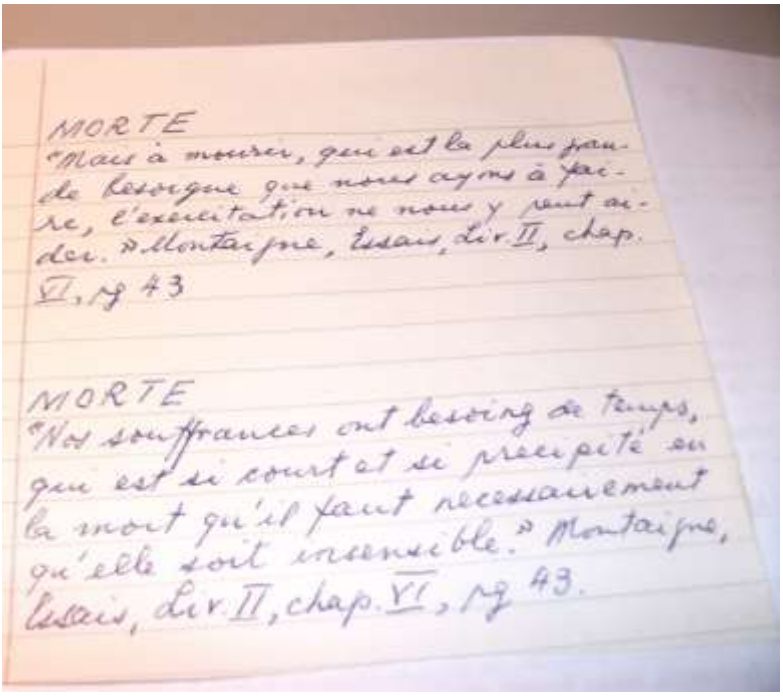


Fig. 2. Acervo Paulo Penido

O autor faz ainda jogos verbais demonstrando que o princípio e o fim se resumem na ideia central, ou seja, AMORTE.

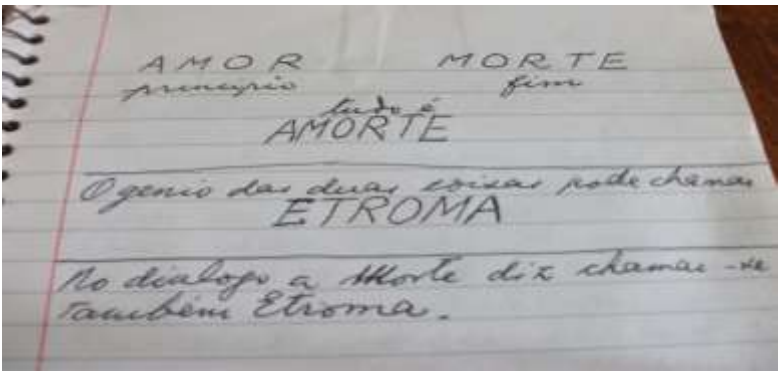


Fig. 3. Acervo Paulo Penido

Assim, são várias as expressões e perífrases que Pedro Nava utiliza para referir-se à morte. Tais expressões, no entanto, não exprimem a ideia de modo direto, ou seja, são modos indiretos e desviados de abarcar a noção. O autor lança mão de fenômenos espontâneos da expressão comum que ele transforma em poderosos achados quando os estende, amplia e adapta àquilo que quer expressar.

Vamos encontrar em Pedro Nava (1983) a morte referenciada como a *Indesejada das Gentes*, numa alusão ao poema Consoada, de Manuel Bandeira (2003, p. 94), a *Dama Esfaimada*, a *velha dama insaciável*, emprestada de Machado de Assis (2013, p. 193), *a Cachorra*, numa alusão ao poema de Pedro Dantas (Prudente de Morais Neto, 1964, p. 167), *a esganada*, *a magra esganada* e, ainda, a *Dama Branca* (NAVA, 1986), também numa alusão ao poema de Manuel Bandeira (1979, p. 67) em que este demonstra a impotência diante do constante engodo da morte.

Para evitar referir-se diretamente à morte, o memorialista, muitas vezes, retoma asserções de outros autores estabelecendo um diálogo intertextual entre a sua escrita e fragmentos diversos, num processo de incorporação de um texto em outro e numa convergência de propósitos em relação ao objetivo que quer alcançar. Os enunciados ou textos são constituídos por elementos de outros textos, inerentemente intertextuais, constituindo, cada enunciado, "um elo na cadeia da comunicação" (BAKHTIN, 2000, p. 308).

As respostas às perguntas 6 e 7 justificam o interesse do autor pela anatomia e fisiologia, curiosidade já demonstrada quando criança ao

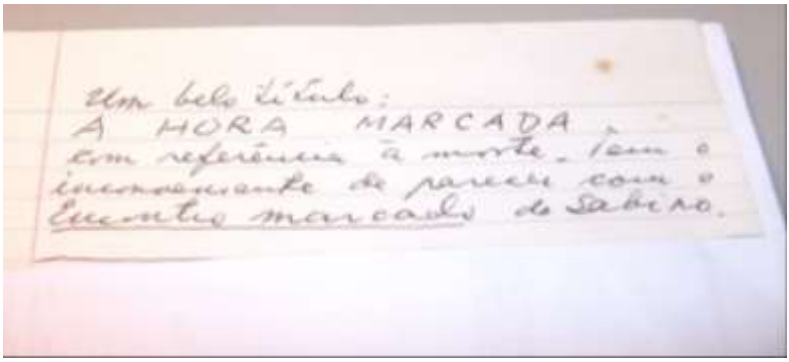
desenterrar o pequeno macaco com o objetivo de observar o fenômeno da desintegração do corpo. O interesse pela morte e o fascínio pelo processo físico e pelas transformações orgânicas pelos quais o corpo passa sob a terra, ficam patentes na passagem descrita pelo Nava médico:

> Pobres, pobres, pobres mortos! *Avant tout, votre ventre éclate*... Vocês estouram como nas *Danças Macabras* e no afresco horrendo do *Triunfo da Morte*, do Campo-Santo de Pisa. Ficam verdes, amarelos, roxos, furta-cor, engordam e murcham, crescem e minguam, emitem gases e o artifício dos fogos-fátuos! Entram em fermentação butírica, ficam rançosos, cheiram a *camembert* e *roquefort*. Deitam águas, caldos, sangue e sânie, banha mole, choram os próprios olhos, esvaziam as órbitas. Ao fim dum ano tiram a máscara da cara provisória e a caveira permanente aparece rindo, rindo cada vez mais porque lhe cai a mandíbula e depois ela rola de lado quando já não a sustenta mais o pescoço que se desagrega. Vocês ficam em ossos, ossos que desmoronam (NAVA, 1986, p. 86).

Há, na descrição, um lado macabro e grotesco. Ao mesmo tempo, reflete as experiências do autor em sua trajetória médica. A obra literária de Pedro Nava não deixa de ser obra de médico. É um de seus principais recursos de linguagem. Quem observar com atenção perceberá o médico em cada página, a experiência dele na apreciação do ser humano.

Uma anotação encontrada entre os arquivos de Pedro Nava revela o seu desejo de usar *A Hora Marcada* como título de um de seus capítulos:

> **Um belo título:**
>
> **A HORA MARCADA em referência à morte. Tem o inconveniente de parecer com o Encontro Marcado de Sabino.**



O autor dialoga consigo mesmo em relação ao aproveitamento do título descoberto. O caderno de anotações do autor, utilizado para a cons-

trução da obra, registra o movimento da criação e os esboços que acompanham ou antecipam a redação do texto. "As notas permitem apreender a cada instante a impressão fugitiva, a faísca da ideia, o surgimento de uma forma" (HAY, 2007, p. 293). As anotações funcionam, assim, como um receptáculo dos fatos de memória, estabelecendo um fluxo contínuo de ideias, palavras e imagens, permitindo ao autor o desenvolvimento de um pensamento em construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO, Museu de Literatura Brasileira. *Pastas Pedro Nava* (PN422)

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, M. *Melhores poemas de Manuel Bandeira*. 15. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

CANUTO, A. *Machado de Assis*: memórias de um frasista. Maceió: Edufal, 2013.

DANTAS, P. A cachorra. In: BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1964.

HAY, L. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

NAVA, P. *Baú de ossos*: memórias 1. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Balão cativo*: memórias 2. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILOLOGIA E MEMÓRIA: RESGATE DE UMA OBRA INÉDITA ATRAVÉS DO ACERVO

Barbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva (UNEB)
babiccmsilva@yahoo.com.br

RESUMO

Busca-se, através do resgate da obra inédita *Luz Oblíqua,* de Ildásio Tavares, mostrar a pesquisa com acervos, considerando o papel da memória enquanto construtora da cultura humana e preservada por meio do labor filológico. Assim, a análise de documentos permite que o editor crítico intervenha no texto ao ter acesso as suas várias versões, no estudo das modificações textuais, pela crítica textual, ou na estruturação do percurso genético em que o texto se constituiu, pela crítica genética. O acervo também representa sua função social, considerando os elementos extratextuais que compõem a obra, questionando sobre a autoria, permitindo à sociologia de textos postular sobre a intervenção de outros autores na escrita ou publicação de uma obra.

Palavras-chave: Acervo. Memória. Luz oblíqua. Filologia.

1. Introdução

A memória enquanto disposição de conhecimentos passados possibilita a construção da cultura do homem. Tratar da memória evoca, então, a construção da identidade de uma sociedade, "enquanto processo de aquisição, armazenamento e recuperação de fatos diversos por parte de algum indivíduo". (SOBRAL, 2012, p. 275)

Os acervos – entendidos como conjunto de documentos pertinentes à vida e à obra de um escritor – são reservatórios do processo de criação e de produção, mas que se arriscam a serem esquecidos pelo passar do tempo se não forem recuperados. O acervo permite que a obra e o autor permaneçam vivos na história de uma sociedade. Dessa forma, entrelaça-se pelas redes literárias, no sentido de os textos ali mantidos dialo-

garem ainda com o público se forem resgatados e preservados de forma apropriada, função requerida à filologia.

Busca-se, através desse artigo, propor a análise de documentos como estudo das modificações textuais, através da crítica textual, ou da estruturação do percurso genético em que o texto se constituiu, pela crítica genética. Tendo em vista também a representação do acervo em sua função social, quanto à circulação do conhecimento literário, colocando em pauta a questão da autoria. É com esse entendimento que a Sociologia de Textos postula a intervenção de outros autores que não o autor na escrita ou publicação de uma obra, em que o texto é considerado múltiplo.

Será apresentado o trabalho de resgate da obra *Luz Oblíqua*, do poeta baiano Ildásio Marques Tavares, no acervo com o seu nome, localizado na Divisão de Coleções Especiais, seção de Manuscritos Baianos, da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia (UFBA)[22], em 2006. Tal exame possibilitou a descoberta dessa obra inédita como um todo, dispondo de diferentes testemunhos[23] com versões várias e da configuração do artista e indivíduo Ildásio Tavares. Assim, emergiu a necessidade de se recuperar não só o texto enquanto materialidade linguística, mas também de dispor à sociedade parte da memória artística e cultural baiana, esquecida pela história.

Pela metodologia da crítica textual realizou-se a edição crítica da obra, com a participação e acompanhamento do poeta, ainda presente em vida na época. O texto editado permitiu o estudo do discurso do sujeito-poeta pelo viés do *ethos*[24], resultando na dissertação de mestrado: *Luz Oblíqua*, obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito-poeta, defendida por mim em 2008.

[22] O Acervo Ildásio Tavares foi transferido para o Centro de Estudos Baianos, na mesma Biblioteca, no ano de 2008.

[23] *Testemunho.* Documento escrito (manuscrito, dactiloscrito ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original como em qualquer das versões que dele exista. Quando, no mesmo testemunho, coexistem texto impresso ou dactiloscrito e manuscrito, temos um testemunho misto. (DUARTE, 1997, p. 88-90).

[24] É a imagem que o enunciador transmite ao fazer uso da palavra, ou seja, em condições de enunciação, de acordo com Galit Haddad (AMOSSY, 2005).

2. Memória: breves considerações

Entende-se memória como um repositório de fatos ocorridos a um indivíduo ou a um grupo, que podem ser recuperados ou esquecidos. Ela retoma o passado e faz parte da construção identitária do ser, agregada a valores e à cultura que constituem a sua essência, reavivando o presente. Assim, memória e cultura estão sempre relacionadas e a escrita intervém como seu registro material.

Segundo Leonel (2012, p. 174):

> Toda cultura viva e formativa deve ser aberta ao futuro, mas ancorada no passado e, para que ele possa ser recuperado e fazer parte da cultura, é necessária a memória, princípio que possibilita os fazeres humanos como a ciência e as artes, entre elas, a literatura.

O material disponibilizado em acervos e arquivos constitui um patrimônio que permite ser cientificamente explorado, mas que corre o risco de ser deteriorado se não receber o tratamento de coleta, guarda e conservação apropriados. São fontes documentais que promovem a reconstituição do processo de criação de um autor em sua obra literária.

Lourenço (2009, p. 298) afirma que

> Um arquivo de textos académicos não dispensa a acção editorial, que revela as relações intertextuais e contextualiza os textos através de comentários metatextuais, relativos não só ao texto individual, mas ao conjunto dos textos de uma obra, compreendendo as suas variações e contexto de publicação

3. Arquivos e acervos

Bordini (2012, p. 119) define arquivos como "lugares de guarda, com o propósito de preservar fisicamente os documentos neles contidos, implicando atividades de higienização, embalagem, restauro e arquivamento".

Já acervos

> Consistem no conjunto de documentos em papel ou em objetos que testemunham a vida e a obra de um escritor. [...] São mementos, vestígios de um processo criativo, de condições de produção e recepção, de peculiaridades de vidas humanas tornadas texto, ameaçados pelo fluir da História e os esquecimentos dele decorrentes.

A análise do arquivo de uma obra fornece materiais que urgem por fixar o texto, papel requerido ao editor. A cada fixação da obra gera

uma nova versão em um diferente contexto social. Mc Gann (1999, p. 183-184) postula que "a intromissão de um editor gera sempre uma nova obra, e que o conhecimento da obra implica a interação constante entre forma documental e contexto".

Bordini (2012, p. 124), seguindo as orientações de Mc Gann, acrescenta que, em relação à composição de uma obra, sobre a autoria, há sempre uma função-autor que, no plano dos acervos, se corporifica nas intervenções de um sujeito histórico sobre os seus textos. Afirma que a leitura, por sua vez, "reverte sobre a criação, desconformando-a e reformando-a, assim como a criação conforme padrões de gênero, princípios formais, atitudes ideológicas".

4. Interlace: filologia e memória

As várias versões constituintes de um texto viabiliza a necessidade da intervenção editorial, no estudo das variantes, através da crítica textual, ou na estruturação do percurso genético em que o texto se constituiu, através da crítica genética.

Atrela-se à crítica textual a tarefa de resgatar textos que correspondam à vontade primeira do autor, em textos antigos, ou à última, no caso dos textos modernos, através da atividade de edição crítica. Segundo Lourenço (2009, p. 300), "a preocupação pela definição exclusiva do texto correspondente à intenção autoral deixou de fazer sentido pela possibilidade de incorporar múltiplas versões, sendo ainda possível incluir uma edição crítica".

A crítica genética envolve um trabalho que considera os elementos pré e pós-texto (rascunhos, provas, correções) armazenados no acervo, não para traçar o contexto sócio-histórico pertinente à obra, mas como constituintes dela. Para a crítica genética, importa traçar o percurso genético de constituição de um texto, em que o foco transfere-se não para o produto, mas para o processo.

Atualmente, propõe-se substituir os suportes materiais por meios eletrônicos, principalmente na realização de edições hipertextuais, que integram a pesquisa genética. Esta, ao representar a dinâmica do processo de escrita, poderá mostrá-la como memória viva.

Já a sociologia de textos considera a intervenção de outros autores que não o autor na escrita ou edição de uma obra. Assim, o texto passa a

ser do coletivo, do grupo social, múltiplo, e não de um determinado autor. Oliveira (1999, p. 8-11) expõe que são

> lugares e tem(p)los de memória, os manuscritos e outros documentos que integram os arquivos pessoais de autores contemporâneos, ora espelham o pulsar da *oficina de escrita* própria de cada criador (mostrando a génese e o devir da sua obra), ora desvendam o especioso percurso de que foi feito o impulso, sucesso ou insucesso, de muitas intervenções singulares e movimentos colectivos (literários, artísticos cívicos, etc.) que marcaram decisivamente a nossa história cultural mais recente. [...] cada autor deixa de ser ele próprio para passar a ser um átomo do hálito de vida que supera o humano na sua transcendente humanidade.

5. Resgate da obra Luz Oblíqua, de Ildásio Tavares, através do acervo

A inspeção em acervos possibilita não só a recolha de documentos que configuram o artista e o indivíduo através da análise de materiais biográficos, mas também oferece a possibilidade de realização de diferentes estudos. Filtrando dados que tomem o texto como base, tem-se, como no caso do Acervo Ildásio Tavares, à disposição do pesquisador a materialidade linguística, assim como o discurso. Considerando a esfera de produção literária, torna-se essencial considerar o processo de criação da obra, que emerge naturalmente no desenvolvimento da pesquisa ao Acervo.

5.1. Ildásio Marques Tavares

O poeta baiano Ildásio Marques Tavares nasceu no município das Pedrinhas, interior da Bahia, assumiu diversas atividades no decorrer de sua vida. Foi bacharel em direito, professor, jornalista, compositor, tradutor, produtor de peças teatrais, escritor e poeta, as últimas atividades ainda em exercício. Iniciou sua produção literária aos 18 anos, publicou livros em prosa e em poesia, artigos em jornais e revistas nacionais e internacionais. Participou da primeira geração da *Revista da Bahia* e do Movimento Poesia e Som. Foi um dos nomes de grande representatividade na Bahia por divulgar a cultura, os costumes e os valores sociais e naturais que identificam a região. Circulou por diferenciadas sociedades, dentro e fora do Brasil, refletindo em suas obras uma visão de mundo bastante próxima da realidade em que vivia em cada momento de sua vida. Foi mestre em língua inglesa, doutor em literatura portuguesa e pós-

doutor, e expandiu a sua área de atuação, desempenhando atividades na música e no teatro. O poeta faleceu em 31 de outubro de 2010, em Salvador.

5.2. O acervo

O Acervo Ildásio Tavares compunha-se de vários testemunhos: manuscritos, datiloscritos, digitoscritos e impressos do conjunto da obra do escritor, doados por ele em 1995. O escritor vinha renovando-o com materiais atuais ou até antigos, mas que ainda não faziam parte do conjunto. O Acervo, até o ano de 2008, era organizado em cinco prateleiras, com documentos distribuídos em caixas e pastas, além de fotos, painéis de exposição e desenhos.

O exame minucioso do conjunto disposto permitiu o registro de *correspondências recebidas* pelo autor, como as de Nélida Piñon, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, Leodegário Azevedo, Daniela Mercury e outras escritas em português, assim como algumas escritas em espanhol, em francês e em inglês, esta como exemplo de Christine Horst[25]. Havia também *correspondências escritas* por Ildásio Tavares a Ruy Espinheira, Orígenes Lessa, Eduardo Portella, entre outros.

O conjunto de *correspondências* compunha-se de cartas, telegramas, cartões, não só de personalidades da arte, como de pessoas mais íntimas, a exemplo de Ednalva, irmã do escritor. Além de estarem aí inclusas as correspondências de representantes de instituições, como as do Museu Internacional da arte NAÏF do Brasil e as da Academia de Letras da Bahia.

Existiam também recortes de *jornais* publicados dentro e fora do Brasil, contendo artigos e poemas do escritor e notas de jornalistas sobre ele. Dentre aqueles, encontravam-se jornais como *A Tribuna da Bahia*, *A Tribuna do Cacau*, *A Tarde*, *Jornal da Bahia*, da Bahia; *O Globo*, *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro; *Diário de Notícias*, *Jornal do Oeste*, de Lisboa; *El Estafeta Literário*, de Madrid; *Diário de Pernambuco; Folha de São Paulo; Diário da Tarde*, de Minas Gerais. Eles datavam de 1959 a 2002.

[25] Christine Horst é uma dona de casa alemã, casada com um austríaco, Egon Horst, residente na cidadezinha de Imst no Tirol, em cuja casa Ildásio Tavares ficou hospedado algumas vezes, em função de um "workshop" de *Polirritmia e Percussão* que ministrou nesta cidade.

Quanto aos *livros*, encontravam-se testemunhos de *Santo Ofício da Bahia*, datiloscrito de 1977; *Roda de Fogo*, digitoscrito em três versões de 1978; *Sonetos Paulinos*, datiloscritos em três versões de 1975. Manuscrito e datiloscrito de *Originais de Poesia*, de 1975 e *Sombras na tarde*, datiloscrito. Também, *A ninfa*, digitoscrito em três versões de 1993; *Livro de Salmos*, datiloscrito de 1975 e de 1987, em quatro cópias; e *Poemas circunstâncias*, datiloscritos de três cópias de 1975. *Cantos originais*, datiloscrito de 1962; *O canto do homem cotidiano*, datiloscrito em duas versões de 1967; *Tapete do tempo*, datiloscrito de 1975; *Odes Brasileiras*, datiloscrito em cinco cópias e versões com datas de 1987 e 1988 e alguns sem data, entre outros.

Havia também *poemas* e *sonetos avulsos* e escritos de *peças de teatro*, como "O vendedor de joias", datiloscrito de 1987; "Mulher de roxo", datiloscrito de 1987; *artigos* preparados para serem publicados pela *Tribuna da Bahia* em 2002; *letras de música*, como as datadas de 1968 com outros compositores; planejamentos de aulas, aulas de doutorado em 1980; tese de doutorado com o título: "*Razão já... um soneto de Camões*", orientada por Leodegário Azevedo Filho, de 1982; produções em inglês e *traduções* de poemas em inglês, além das produções de outros artistas da literatura, da música, do teatro e das artes plásticas.

A inspeção no Acervo, nos meses de fevereiro a agosto do ano de 2006, resultou na descoberta de um conjunto de poemas que talvez não tivessem sido editados. Essa dúvida e a exigência por mais informações motivou o contato pessoal com o escritor. Este, por sua vez, confirmou a suspeita e expressou o desejo de retomar um trabalho que teve início na década de 1980 e que havia sido "abandonado" por ele. O projeto era *As Flores do caos*, composto de *Redondilhas*, *Luz Oblíqua* e *Versos Livres*.

5.3. A edição

A edição crítica de um texto possibilita o resgate do patrimônio cultural escrito de uma região, configurando, assim, seu panorama histórico-social. Ildásio Tavares foi capaz de reunir em toda a sua vida uma história de produções de gêneros variados – na música, na literatura e no teatro – não só dentro, como fora do país, divulgando o nome de sua terra natal.

O escritor disponibilizou uma peça[26] de trinta e oito poemas, entre manuscritos, digitoscritos e impressos. Os demais poemas foram resgatados do Acervo. Lá foi possível encontrar cinco peças com versões distintas para os setenta e oito poemas de *Luz Oblíqua*, segundo o autor. Dos impressos, há quatro revistas e dois livros com poemas selecionados: *Revista da Academia Brasiliense de Letras* (1988), *Revista da Bahia* (1988), *Revista Exu* (1988) e *Revista Hífen* (1992) e os livros *Poemas Seletos* (1996) e *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2006).

O material recolhido foi transferido para o meio digital em um trabalho integrado entre a pesquisadora e o escritor. Este, que acompanhara todo o processo, também modificou os textos selecionados e excluiu um deles do conjunto: *Eu ontem li um livro*.

Luz Oblíqua é resultado de um momento de reflexão pessoal e profissional da vida de Ildásio Tavares, em que a sensibilidade e a percepção de pequenos atos e coisas do cotidiano são afloradas. A consequência desse estado de espírito é uma atitude consciente e crítica do processo literário, voltando-se para a metapoesia, explorando a influência de fatores internos e externos que propiciam o produto final escrito: o texto.

A obra, composta de setenta e sete poemas, foi editada seguindo os critérios estabelecidos pela crítica textual, que fornece uma metodologia capaz de estabelecer os textos que correspondem à última vontade do autor, acompanhados do aparato crítico, possibilitando ao leitor o conhecimento das versões anteriores. Dessa forma, disponibiliza textos fidedignos e confiáveis, tornando possível o trabalho de outras disciplinas que os tomem como base.

A edição crítica se constituiu das seguintes etapas aplicadas a cada poema de *Luz Oblíqua*: *recensio*, levantamento de todos os dados e testemunhos existentes dos textos; *collatio*, análise comparativa de todos os testemunhos recolhidos na etapa anterior; *eliminatio codicum descriptorum*, eliminação de todos os testemunhos inúteis à reconstituição dos textos, por se constituírem cópias; *stemma codicum*, distribuição dos tes-

[26] "[...] Por <<peça>> entendemos qualquer suporte individual, definição que se pode aplicar a um caderno de dezenas de páginas, do mesmo modo que a uma pequena ficha de poucos centímetros; em contrapartida, um texto pode ocupar diversas folhas soltas, ou seja, outras tantas peças, do mesmo modo que uma só peça pode acolher, na totalidade ou em parte, diversos textos." (CASTRO, 1990, v. 1, p.33-34, grifo do autor).

temunhos textuais em uma árvore genealógica, partindo das relações de derivação e de conexão entre os textos originais e suas cópias; *emendatio*, correção do que for erro comprovado, deslize ou contrassenso e *apresentação do texto crítico*, acompanhado do aparato crítico.

Realizar a edição crítica de uma obra inédita significa oferecer à sociedade mais uma obra do escritor, reconhecer e valorizar o seu trabalho, preservar a memória cultural e artística baiana e contribuir para a aplicação do método filológico na edição de textos, viabilizando assim, a realização de outras pesquisas, como ocorrera na dissertação, com o estudo do sujeito-poeta.

5.4. O estudo do sujeito-poeta

Para o processo de construção do sujeito, a análise realizada foi delimitada a partir do estudo de algumas obras de teóricos da análise de discurso de linha francesa de Michel Pêcheux, como Dominique Maingueneau e Eni Orlandi. Tomaram-se como material linguístico os poemas editados criticamente, justificando a necessidade de conjugar a edição crítica e o estudo de construção do sujeito-poeta em um mesmo trabalho.

A metapoesia fez-se como o tema mais sobressaente de *Luz Oblíqua*, do qual o poeta lançou mão para produzir seus poemas. Considerando suas próprias experiências no exercício de seu ofício, posicionou-se enquanto poeta, teórico, crítico, professor, diante do meio social. Dentre esses papéis, selecionou-se o do sujeito-poeta, melhor aliado desse tema, sob a perspectiva do *ethos*, termo utilizado para exprimir a imagem representada do sujeito no discurso, pressupondo a existência do outro que ouve e que interage com aquele que enuncia.

O estudo do sujeito-poeta possibilitou perceber a trajetória do movimento consciente do poeta sobre o seu labor e a constante crítica a respeito da relação existente entre o mundo capitalista e o papel da arte na esfera atual.

5.5. O processo de criação

Percebeu-se que o movimento de escrita do poeta Ildásio Tavares concernia geralmente na transposição das ideias diretamente para o meio mecânico, como a máquina de datilografia ou para o meio digital, como o

computador[27]. Corrigia o texto de forma manuscrita, no caso do primeiro instrumento, ou diretamente, no caso do segundo. Durante o período em que era auxiliado por secretárias, pedia-lhes para datilografar os textos corrigidos e revisados, com as alterações. Por fim, lia-os novamente e entregava-os para publicação. É possível, portanto, que durante a época de produção de *Luz Oblíqua* houvesse uma pessoa que reproduzisse os textos datiloscritos e até os corrigisse a pedido do autor, conforme se observa no poema *Neste momento*. Com os adventos tecnológicos mais modernos, ele mesmo passou a executar esse trabalho no computador e entregar o texto já definitivo em uma cópia no disquete ou pelo endereço eletrônico[28].

Em relação ao texto escrito já produzido, o poeta atentava-se para o conteúdo e para a estrutura técnica de seus poemas, como: métrica, versificação, rima. Não se preocupava com acentuação e pontuação, característica assumida por ele mesmo e confirmada na comparação entre os testemunhos de *Luz Oblíqua*.

6. Considerações finais

O estudo do acervo possibilita a análise de documentos que permitem ao editor crítico ter acesso às informações que permeiam cada objeto textual, traçando o percurso genético delineado no processo de criação. Independente da autoria, já que o texto ressignifica e se reconstrói no diálogo com o outro, como leitores ou o próprio editor, e é constituído de elementos exteriores ao texto, assumindo a sua função social.

Segundo Ramalho (2011, p. 18), quando se trata do resgate da memória cultural de uma sociedade, mantida em acervos

> O interesse cultural relevante (linguístico, documental, artístico, científico), o valor que proporciona como inédito, o valor como «prova» genética, o valor como testemunho do percurso autógrafo da criação literária, o tipo de suporte, a singularidade ou exemplaridade, a importância do seu autor e o significado do ponto de vista literário são pontos igualmente a considerar

[27] Esta informação foi obtida por uma secretária que trabalhava com o poeta em 1988 e confirmada por mim durante o período de trabalho com Ildásio Tavares.

[28] O poeta também costuma registrar suas ideias através do instrumento que estiver ao seu alcance no momento. Há, por exemplo, registro no Acervo de poemas manuscritos testemunhados em guardanapos de restaurantes, em blocos de folhas de hotéis, papéis timbrados da UFBA.

O resgate da obra *Luz Oblíqua* permitiu que se realizasse a atividade de edição dos setenta e sete poemas que a constitui, pela metodologia da crítica textual e também a realização do estudo do sujeito-poeta, pela análise de discurso. Abre-se a possibilidade, ainda, de se realizarem outros estudos que correspondam ao trabalho com o texto, recuperando e preservando a memória cultural e artística baiana, a fim de evitar que adormeça no esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso*: a construção do ethos. Trad.: Dílson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. A função memorial dos acervos em tempos digitais. In: TELLES, Célia M.; SANTOS, Rosa B. (Orgs.) *Filologia, críticas e processos de criação.* Curitiba: Appris, 2012, p. 119-126.

BORGES, Rosa. A filologia e os lugares das críticas textual, genética e sociológica: por um estudo de *Quincas Berro D'Água*, adaptação de João Augusto. In: TELLES, Célia M.; SANTOS, Rosa B. (Orgs.) *Filologia, críticas e processos de criação.* Curitiba: Appris, 2012, p. 127-136.

CARVALHO, Maria da Conceição. Leituras, arquivística literária e crítica textual. *Perspectiva.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, S. 3, n. 5, out. 1999/abr. 2000. Resumo. Disponível em: <http://www.portaldosperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/article/view/80>. Acesso em: 28-02-2014.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Crítica textual.* Relatório para a obtenção do título de agregado em Estudos Portugueses, disciplina crítica textual. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997. Glossário.

LEONEL, Maria C. Guimarães Rosa: sertão, memória e arquivo. In: TELLES, Célia M.; SANTOS, Rosa B. (Orgs.) *Filologia, críticas e processos de criação.* Curitiba: Appris, 2012, p. 173-184.

LOURENÇO, Isabel Maria da Graça. The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição electrónica. 2009. 490 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Modernas, Coimbra. Disponível em: <http://www.dominiopublico.com.br>. Acesso em: 12-12-2013.

MARQUILHAS, Rita. Filologia oitocentista e crítica textual. In: ALVES, Fernanda Mota et al. (Orgs.). *Filologia, memória e esquecimento.* Act. 20. Lisboa: Húmus, p. 355-367, 2010.

MC GANN, Jerome. *The Textual Condition.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

OLIVEIRA, António Braz de. A escrita do ACPC – recortes de memória recente. *Nas mãos da escrita.* Biblioteca Nacional de Portugal, 2007. Disponível em: <http://www.purl.pt/3858/1/abertura/escrita-acpc.html>. Acesso em: 28-02-2014.

_____. Arquivística literária em perspectiva. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa,* n. 5, p. 7-11, out. 1999/abr. 2000.

RAMALHO, António Jorge S. *Do papel para a mão – A gestão dos arquivos literários portugueses.* 2011. 72 f. Mestrado (Ciências da Documentação e Informação) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:repositorio.ul.pt:10451/6980>. Acesso em: 28-02-2014.

SILVA, Barbara C. de C. Martingil da. *Luz Oblíqua, obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito-poeta.* 2008. 388 f. Inclui anexos. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

SOBRAL, Gilberto N. T. Manuscritos baianos: o labor filológico e a memória cultural. In: TELLES, Célia M.; SANTOS, Rosa B. (Orgs.). *Filologia, críticas e processos de criação.* Curitiba: Appris, 2012, p. 275-284.

SOUZA, Arivaldo S.; MATOS, Eduardo S. D. de; ALMEIDA, Isabela S. de. Do arquivo filológico para a filologia do arquivo: adentrando espaços de preservação da memória do teatro baiano. In: SANTOS, Rosa B. dos (Org.). *Edição e estudos de textos teatrais censurados na Bahia,* vol. I. Salvador: Edufba, 2012, p. 119-138.

MANUSCRITOS AFRODESCENDENTES AUTÓGRAFOS DA CHAPADA DIAMANTINA

Elias de Souza Santos (UNEB)
elias40_d@hotmail.com
Pascásia Coelho da Costa Reis (UFBA/UNEB)
pascasia@ig.com.br

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade apresentar práticas de escrita de mulheres negras, descendentes de homens escravizados no final do século XIX na região de "Seabra" na Chapada Diamantina. Trata-se de documentos autógrafos de duas irmãs: Enervina Almeida e Senhorinha Rocha, cujos pais eram escravos libertos que vieram das Minas Gerais para trabalhar nas minas de diamante da Chapada Diamantina. Pretende-se ainda refazer os possíveis caminhos pelos quais essas mulheres foram inseridas numa cultura letrada, restrita a poucos e, em sua grande maioria, homens. Neste sentido, destaca-se a atuação da igreja, enquanto instituição, como responsável por disponibilizar para essas mulheres afrodescendentes possibilidades de acesso à escrita material.

Palavras-chave: Manuscrito. Afrodescendente. Autógrafo. Critica textual. Ecdótica.

1. Considerações iniciais

No que diz respeito à época da escravidão, não há uma conformidade entre diversos autores acerca da amplitude da escolaridade do negro. São varias as informações que compreendem a exclusão dos escravos da escola, muitos achados são documentos que reforçavam essa proibição, conforme Romão e Carvalho (2003).

Partiremos dessa afirmação e tentaremos contar uma história sobre a educação de escravos no Brasil na perspectiva de entendermos como mulheres afrodescendentes no final do século XIX aprenderam a ler e escrever.

As duas irmãs nasceram na comunidade de Prata, no município de Seabra, na Chapada Diamantina, situada a 600 km de Salvador. Considerada o coração da Bahia, ela é centro financeiro e geográfico da Chapada Diamantina e se situa a 30 km do Parque Nacional da Chapada. Enervina Almeida e Senhorinha Rocha, segundo relatos familiares colhidos entre membros da 2ª a 4ª geração, mudaram-se de Prata juntamente com seus filhos para Campos de São João, município de Palmeiras também cidade da Chapada Diamantina, para praticarem agricultura de subsistência. Após se fixarem nesse espaço, casam suas filhas, e se mudam para Lençóis.

Enervina e Senhorinha, filhas de pais religiosos, mantêm sua religião como doutrina para o salvamento eterno, escrevendo de próprio punho as orações realizadas na instituição religiosa que frequentavam. Muito bem guardadas, essas orações hoje se fazem presentes na quarta geração da família, como herança espiritual.

Trabalha-se aqui com a hipótese de essas orações serem de autoria dessas duas mulheres, Enervina e Senhorinha, descendentes de escravos do século XIX.

Escravos libertos, os pais de Enervina e Senhorinha, vieram de Minas Gerais para trabalhar nas minas de diamantes da Chapada Diamantina. Seus pais saibam ler e escrever, para darem conta da demanda de pedras preciosas que eram vendidas e da divisão dos lucros que lhes cabiam, bem como para se comunicarem com seus filhos, que exerciam outras funções nas lavouras de café e arroz da Chapada Diamantina. Um exemplo é uma carta escrita por Francisca Venância de Souza, filha de Senhorinha Rocha, para sua mãe.

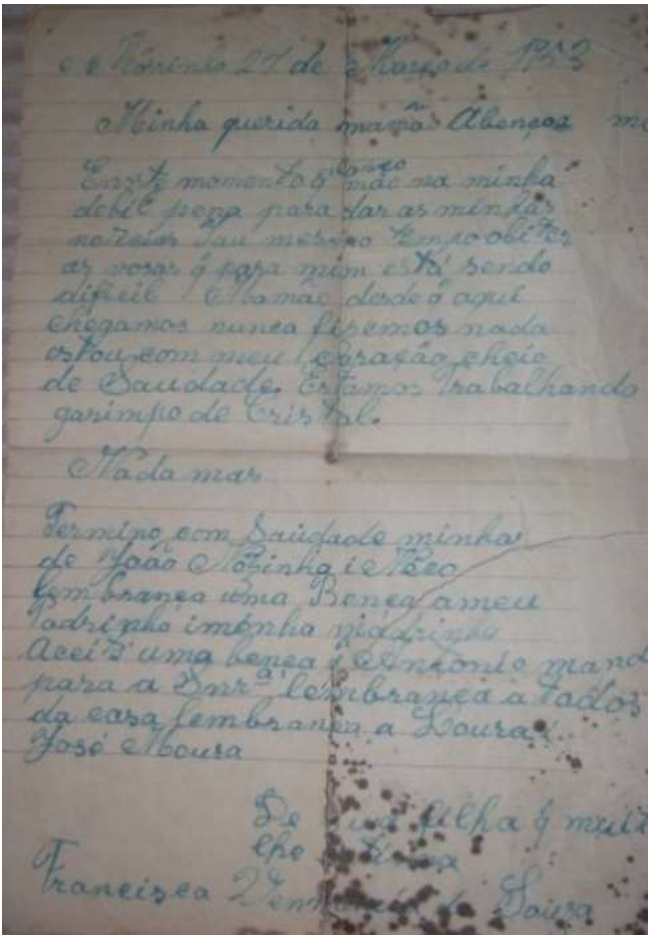
A questão aqui posta, segundo as informações colhidas com suas filhas e seus netos é de que Enervina e Senhorinha não aprenderam a ler e escrever com seus pais, pois estes moravam em cidades distantes e não tinham contato diário. Isso nos levanta questionamentos sobre como essas mulheres aprenderam a ler e a escrever.

2. Memórias

As orações escritas por essas duas mulheres afrodescendentes que se apresentam neste trabalho são a grande pista para tentar descobrir como se deu o processo de letramento das autoras e de escrita dos documentos aqui em estudo.

Tânia Lobo e Klebson Oliveira em *África à Vista* (2009, p. 16) nos dizem que "para a reconstrução do caminho percorrido por escravos para se alfabetizarem, tem que ser levada em consideração a sua relação com as famílias dos senhores".

Tarefa difícil é encontrar hoje documentos que comprovem este processo linear de estreitamentos das relações que os escravos tinham com a leitura e a escrita a não ser os escravos domésticos que demonstravam ou ocupavam espaços de trabalho dentro dos casarões familiares senhoris.



Essa proposição nos leva, em primeira instância, de volta aos relatos familiares de como os pais das mulheres aqui apresentadas, como as responsáveis pelo pequeno conjunto de orações, aprenderam a ler e escrever. Seus pais eram escravos libertos que prestavam serviços remunerados para seus senhores nas lavras de diamante na Chapada Diamantina. Eles já saíram de Minas Gerais sabendo ler e escrever, aprenderam com seus senhores para a prestação de contas das pedras que eram retiradas e repassadas para seus patrões.

Essas duas mulheres que nos deixaram um pequeno legado de manuscritos autógrafos em que este trabalho se sustenta, Enervina Almeida e Senhorinha Rocha nos fazem pensar que naturalmente existem fortes indícios para buscarmos nesses textos e nos testemunhos orais passados de geração para geração um consenso de como essas mulheres negras adquiriram uma cultura escrita em uma época em que escravos libertos e afrodescendentes não podiam frequentar instituições formais de ensino, que também excluíam até mesmo brancos deste processo. Kátia Mattoso (2001, p. 113), em suas palavras nos diz:

> A educação escolar do escravo é totalmente proibida no Brasil e os próprios forros não têm o direito de frequentar aulas. Esta proibição será mantida durante toda a época da escravidão, mesmo durante a segunda metade do século XIX, em plena desagregação do sistema servil. Senhores e curas que resolvem ensinar a leitura e a escrita a escravos agridem as regras estabelecidas e são poucos. Eis porque o escravo brasileiro é desconhecido, sem arquivos escritos.

Segundo seus netos, Enervina Almeida e Senhorinha Rocha aprenderam a ler e escrever em uma instituição religiosa chamada Igreja de Santa Marta, santa de quem elas eram devotas. Situada em Wagner, cidade da Chapada Diamantina, essa instituição muito auxiliou na formação dessas mulheres, proporcionando-lhes cursos de corte e costura, produção de linhas e bordados, dando a essas mulheres possibilidades de se profissionalizarem e garantir o sustento familiar enquanto seus esposos trabalhavam nas lavras de diamante, passando meses longe de casa.

A igreja, enquanto instituição, oferecia a Enervina e Senhorinha o acesso à escrita, num momento em que o ensino para mulheres ainda não era institucionalizado nos pequenos municípios, realidade esta que advém desde o período colonial, como menciona Klebson (2009).

A partir de influências das confrarias e irmandades, as instituições religiosas, juntamente com os seus trabalhos de acolhimento, arrecadavam alimentos e roupas, e davam assistência a negros escravos e libertos.

Isto nos leva a fortes indícios de que esses trabalhos se espalharam para as pequenas regiões, chegando até essas mulheres do final do século XIX, uma vez que faziam parte das realizações da igreja sendo inseridas nesse processo de alfabetização, bem como de profissionalização para realizarem outras tarefas que a própria igreja agenciava, como nos confirma Pinto (1987):

> Em grande medida, o ensino para as populações negras agenciadas pela igreja implicava em educação para o trabalho, pois esta instrução profissionalizante, de acordo com as ideias da época, tiraria o negro do estado atrasado em que se encontrava na sociedade.

Em conformidade com as palavras de Pinto e segundo memórias familiares das mulheres presentes neste estudo, Senhorinha e Enervina foram profissionalizadas, aprendendo a arte do bordado e da costura, chegando a exportar seus trabalhos para Brasília e juntamente com estes, a prestação de contas era enviada a fim de possibilitar a contabilidade financeira, sendo Enervina e Senhorinha as próprias administradoras de seu caixa financeiro.

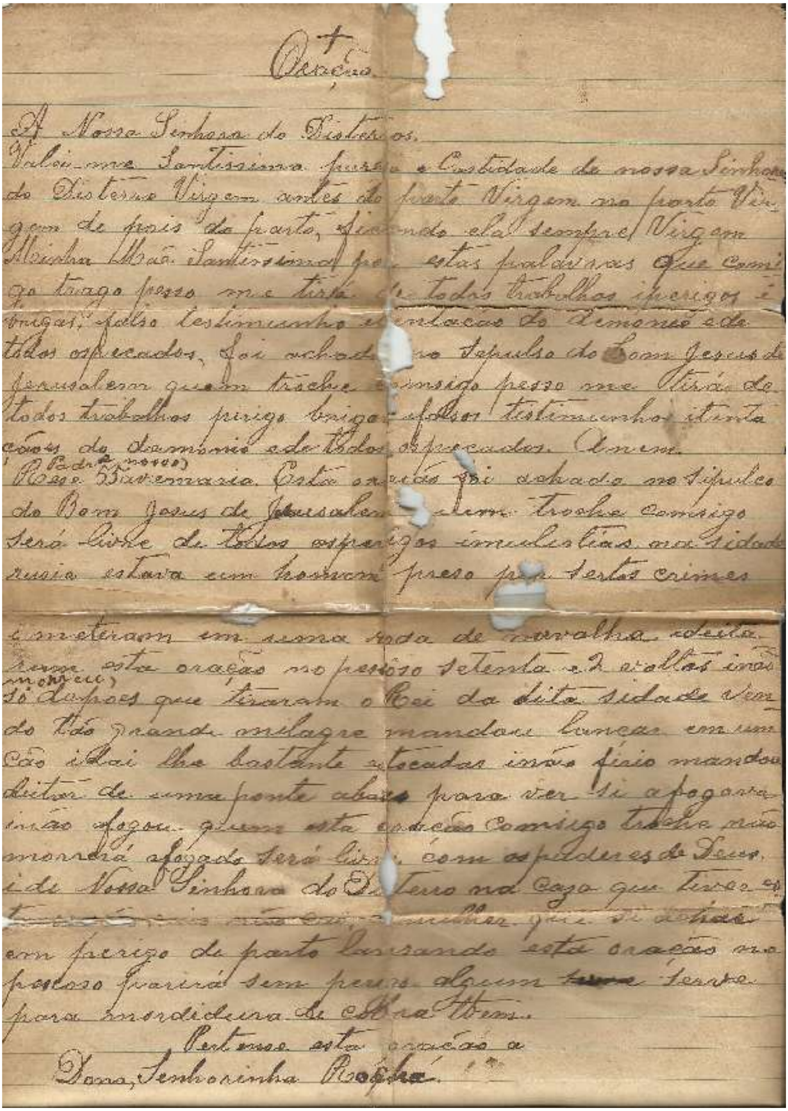
A arte advinda desse profissionalismo foi passada de mães para filhas e veio garantindo uma fonte de renda permanente para o sustento da família, contribuindo também para o incentivo da alfabetização das gerações futuras.

A partir dessas memórias, podemos com certeza ou hipoteticamente responder à questão central deste trabalho. Dona Enervina Almeida e Senhorinha Rocha aprenderam a ler e escrever nos espaços religiosos que davam assistência aos desvalidos, na perspectiva de garantir-lhes espaços de lazer, cultura e escrita, tirando-as da ignorância imposta pelas restrições sociais.

Aprenderam a ler e escrever para darem conta da demanda de encomendas solicitadas por diversos estados que compravam seus produtos pessoalmente confeccionados.

O pequeno acervo de orações que se faz presente na quarta geração dessa família, deixado como herança espiritual, representa um conjunto de 6 orações que, muito provavelmente, datam do final do século XIX. Orações escritas por mulheres descendentes de escravos libertos, profissionais em mineração que vieram das Minas Gerais para as minas de diamante e fazendas de café da Chapada Diamantina. Este pequeno acervo precioso revela indícios na direção de uma contribuição, para o conhecimento da variante brasileira do português, além de serem fontes

materiais preciosas para descobertas linguísticas e culturais da Chapada Diamantina, pois as praticas de escrita de um povo ou de uma comunidade manifestam a sua identidade, revelando aspectos de uma rica diversidade cultural ainda pouco conhecida e desconhecida.


+
Oração
A Nossa Senhora do Disterros.
Valei-me Santissima pureza e Castidade de nossa Senhora
do Disterro Virgem antes do parto Virgem no parto Vir-
gem de pois do parto, ficando ela sempre Virgem
Minha Mãe Santissima por estas palavras que comi-
go trago pesso me tire de todos trabalhos iperigos i
brigas, falso testimunho e tentação do demonio e de
todos ospecados. Foi achado no sepulso do Bom Jesus de
Jerusalem quem trouxe consigo pesso me tirá de
todos trabalhos pirigo brigas efalsos testimunho itenta
ções do damonio e de todos ospecados. Amem.
(Padre nosso)
Reze Aavemaria. Esta oração foi achado no sipulco
do Bom Jesus de Jerusalem quem trouxe comsigo
será livre de todos ospiriigos imculestias na sidade
[illegible] estava um homem preso por sertos crimes
cometeram em uma roda de navalha deita-
ram esta oração no pescoço setenta e 2 vollas inão
morreu, só depoes que tiraram o Rei da dita sidade ven-
do tão grande milagre mandou lançar em um
Cão i dai lhe bastante estocadas inão ficio mandou
deitar de uma ponte abaixo para ver si afogara
inão afogou. quem esta oração comsigo trouxe não
morrerá afogado será livre com ospoderes de Deus
i de Nossa Senhora do Disterro na caza que tiver es-
[illegible] mulher que si achar
em perigo de parto levando esta oração no
pescoço parirá sem perigo alguem [illegible] serve
para incidideira de cobra Amem.
Pertence esta oração a
Dona, Senhorinha Rocha.

Esse pequeno e rico acervo oracional foi passado de geração a geração, entre os membros da família até chegar, como uma herança, às mãos de Elias de Souza Santos que o recebeu de sua avó, Judite Venância dos Santos, que, por sua vez, o recebeu de sua mãe, Senhorinha Rocha, e da irmã de sua mãe, Enervina Almeida.

3. Considerações finais

Dois objetivos foram propostos neste trabalho, apresentar as práticas de escrita de mulheres negras, descendentes de homens escravizados no final do século XIX e os possíveis caminhos pelos quais essas mulheres foram inseridas numa cultura letrada, sendo estes reforçados pelos manuscritos autógrafos e as memórias familiares passadas de geração a geração.

Em relação ao contexto de letramento, a igreja destacou-se, enquanto instituição que ofereceu a essas mulheres negras possibilidades de acesso à escrita. Essa pesquisa reforça a ideia de que manuscritos autógrafos apresentam-se como importantes instrumentos para a compreensão do português brasileiro, descobertas linguísticas, culturais e históricas.

Certamente Senhorinha Rocha e Enervina Almeida não foram às únicas mulheres negras, filhas de escravos, a se apropriarem dos prazeres da leitura e da escrita na região da Chapada Diamantina nos fins do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOBO, Tânia; OLIVEIRA, Klebson. Escrita liberta: letramento de negros forros na Bahia do século XIX. In: CASTILHO, Ataliba de; MORAIS, Maria Aparecida T.; LOPES, Ruth E. Vasconcelos; CYRINO, Sônia Maria Lazzarini. (Orgs.). *Descrição, história e aquisição do português brasileiro.* Campinas: Pontes/ FAPESP, 2007, p. 437-460.

OLIVEIRA, Klebson. *Textos escritos por africanos e afrodescendentes na Bahia do século XIX: fontes do nosso "latim vulgar"?* 2003. – Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MATTOSO, Katia de Queirós. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 2001.

PINTO, R. P. A educação do negro – uma revisão bibliográfica. *Cadernos de Pesquisa,* Fundação Carlos Chagas, São Paulo, n. 62, ago.1987, p. 3-34.

ROMÃO, J; CARVALHO, A. A. de M. C. de. Negros e educação em Santa Catarina: retratos de exclusão, invisibilidade e resistência. In: DLLA BRIDA, N. (Org.). *Mosaico de escolas*: modos de produção em Santa Catarina na Primeira Republica. Florianópolis: Cidade Futura, 2003.

NHÔ GUIMARÃES, DE ALEILTON FONSECA: A GÊNESE, O TEXTO LITERÁRIO E A MEMÓRIA

Adna E. Couto dos Santos (UFBA)
adnacouto@gmail.com
Silvia La Regina (UFBA/UFOB)
silvialaregina@hotmail.com

RESUMO

A memória cultural das civilizações, inicialmente transmitida através da oralidade, se torna mais representativa a partir dos registros escritos, que ultrapassam o tempo e a história com menos fragilidade. Ao longo dos tempos os escritores passaram a produzir suas obras e alguns deles a guardarem tudo que escreviam. Nessa perspectiva da escrita e da construção de textos, pode-se fazer a seguinte reflexão: se um livro pudesse falar através da linguagem verbal, sobre tudo que passou até chegar à estante de uma livraria, poderia dizer as etapas que o escritor percorreu até que ficasse pronto, falaria de todas as alterações que sofreu, o que se perdeu no meio do caminho, os textos que estavam nele e depois foram retirados. Os livros, no entanto, podem falar de outra forma, através das marcas que o escritor deixa nos seus textos, da linguagem que utiliza e do perfil que se forma por intermédio dos seus escritos e da memória cultural presente em suas produções literárias. Objetiva-se por meio deste trabalho fomentar a importância dos estudos de gênese através da análise de como se deu o surgimento da obra *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca e como este texto literário apresenta fortes marcas e representatividade na formação e construção da memória cultural do imaginário sertanejo.

Palavras-chave: Gênese. Imaginário sertanejo. Memória

1. Primeiras palavras

Perceber a dinâmica de um texto e toda sua mobilidade é também ver a língua em movimento e as múltiplas possibilidades de interpretação que um estudo de gênese pode proporcionar. Para os críticos e amantes

do texto essa é uma atividade de muita responsabilidade, mas também de muito prazer. O texto literário é o instrumento pelo qual se compreende a complexidade e pertinência de um processo de criação, e do legado histórico e cultural que essa análise representa. Pretende-se por meio deste trabalho fomentar a importância dos estudos de gênese através da análise de como se deu o surgimento da obra *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca e como este texto literário apresenta fortes marcas e representatividade na formação e construção da memória cultural do imaginário sertanejo.

2. Aleilton Fonseca, a gênese de Nhô Guimarães e a memória cultural sertaneja

O escritor Aleilton Fonseca é um autor baiano da Geração 80 (1980). Suas obras marcam esse período com textos que revelam uma geração de jovens autores com qualidade literária e forte representação acadêmica. Como amante das letras e da poesia, envereda-se pelo caminho da lírica e da produção de poemas, mas é como romancista que se destaca no cenário da literatura nacional e também internacional. Nasceu em Itamirim, hoje Firmino Alves – Bahia, em 21 de julho de 1959. É poeta, ficcionista, ensaísta e professor universitário. Em 1963, sua família se fixou em Ilhéus – Bahia, onde o escritor viveu a infância e a adolescência, e escreveu e publicou seus primeiros textos em jornais.

Em 1977 começa a publicar contos e poemas no *Jornal da Bahia*, de Salvador, tendo vencido três vezes o seu Concurso Permanente de Contos. Publica também no suplemento "A Tarde/Novela", de *A Tarde*, jornal que tem circulação nacional. Em Ilhéus passa a assinar a coluna "Entre Aspas", no *Jornal da Manhã*. Em dezembro de 1977, aos 18 anos, sai sua primeira entrevista, no *Jornal da Bahia*, quando é apresentado por Adinoel Mota Maia como um novo escritor que surgia no sul da Bahia. Ainda neste ano, vence o prêmio de contos da Editora Grafipar, do Paraná**.** Mesmo sendo um escritor baiano e apaixonado por sua região, sua escrita ultrapassa os parâmetros "regionalistas".

Nota-se que suas obras privilegiam as experiências da vida. Isso faz com que a escrita se aproxime mais do leitor. Essa característica permite uma forte interação entre o leitor e a obra, facilitando, consequentemente, o processo comunicativo que deve existir na leitura de textos, e consequentemente promove uma maior acessibilidade e interesse por parte de um grupo da população que não está ligado ao contexto acadêmico

literário. A citação seguinte destaca outra característica significativa do escritor, que é sua habilidade vocabular, como se apropria das palavras e as apresenta com um aparente prazer de entendimento e aplicação, a maneira como relaciona determinadas palavras a lembranças de sua infância, episódios e até fisionomias do passado.

> [...] o contista Aleilton conjuga numerosas vezes o verbo escavar e os substantivos que lhe estão associados. Ao escavar, ele seleciona palavras e as saboreia. O contista as toma no paladar, sente-lhes o gosto, o peso, o nível de expressão. Há nesse conúbio com as palavras um prazer por assim dizer sensual. O escritor escava lembranças, que se identificam através de palavras, escava rostos e episódios da infância – e essa garimpagem permanente lhe rende histórias (vai esse termo, para mim preferível a estórias) dignas de reflexão. (PÓLVORA, 2005, p. 4)

A linguagem de Aleilton Fonseca é acessível ao leitor, os enredos são simples, não no sentido de simplórios, mas no sentido de próximos do leitor. Henrique Wagner, poeta e contista, reforça esse pensamento na citação abaixo:

> Dois mandamentos, dentre outros, são visíveis na prosa do escritor baiano: "Não comece a escrever sem saber aonde ir. Em um conto as três primeiras linhas têm quase a mesma importância que as três últimas" e "Se quiseres expressar com exatidão esse fato: um vento frio soprava do rio, não há na linguagem humana palavras mais exatas que essas. "Seja dono de tuas palavras sem te preocupares com tuas dissonâncias". Autor voltado para a tradição do conto sem mofo, Aleilton ousa permanecer. Dá sobrevida aos clássicos, aos grandes mestres da estética. (WAGNER, 2005, p. 4)

As observações do contista Wagner (2005) se voltam para a linguagem simples, intimista e acessível, para a veracidade dos enredos e também para a maneira como o autor saboreia as palavras e compartilha esse prazer da escrita com o leitor. Mostram um escritor que prioriza a exatidão das palavras e a objetividade ao expressá-las. Essas características mostram um perfil que se traça ao longo de sua carreira como escritor, como também um legado cultural que deixa à sociedade. Desde 2005, Aleilton Fonseca pertence à Academia de Letras da Bahia, ocupando a cadeira de número 20. Sua posse aconteceu no dia 15 de abril.

Entre as várias homenagens que recebeu quanto completou 50 anos, em 2009, na Bahia foi homenageado pelo Instituto de Letras − UFBA, através de um seminário sobre sua obra intitulado: "Trajetória Criativa: 50 anos de Aleilton Fonseca". Essa homenagem foi uma atividade que fez parte do projeto de pesquisa "Migrações: o Escritor e Seus Múltiplos", do qual Fonseca é um dos escritores estudados. Entre algumas premiações literárias estão o Prêmio Nacional Herberto Sales (con-

tos), da Academia de Letras da Bahia, em 2001, e o Prêmio Marcos Almir Madeira, da União Brasileira de Escritores / RJ, em 2004.

Após várias publicações, surge em 2006, publicado pela editora Bertrand Brasil, o romance *Nhô Guimarães*, uma narrativa escrita em prosa que traz em seu contexto principal uma espécie de homenagem ao escritor João Guimarães Rosa, no cinquentenário do livro *Grande Sertão: Veredas.* Este livro porém, transcende a homenagem e ganha vida própria. No entanto, toda obra literária que chega às livrarias, já publicada, passa por um longo processo de produção. Muitos leitores não imaginam todo o labor de um escritor na produção de seus textos. Alguns autores, inclusive, iniciam um texto com uma proposta de gênero e no decorrer do processo de escrita, o modificam.

O processo de gênese do romance *Nhô Guimarães* começa com a proposta de um conto, que inicialmente se chamou "Nhô Guimarão". Esta primeira escolha se deu ao fato de uma certa insegurança por parte do escritor, um receio de que sua proposta de remontar o cenário do imaginário sertanejo de Guimarães Rosa fosse tomada como uma imitação, porém após refletir sobre a perspectiva da homenagem, decidiu manter a originalidade do sobrenome Guimarães. Em entrevista[29] com Aleilton Fonseca, o escritor afirmou que *Nhô Guimarães* (o romance) surgiu primeiramente no formato de um conto, que inclusive foi publicado em uma de suas obras intitulada como *Desterro dos mortos*, em 2001. Este livro contou também com uma segunda e terceira edição publicada pela editora *Via Litterarum* em 2010 e 2012. Aparentemente, em 2001, o conto foi dado como concluído, mas a voz narrativa ainda incomodava o autor, partindo disso ele afirmou que voltou ao texto e começou a transformar o conto em uma novela.

Quando o escritor mandou para a editora, sentiu que ainda faltava algo no texto e pediu mais tempo para finalmente transformar a novela em um romance, só assim o autor se deu por satisfeito e publicou o livro *Nhô* Guimarães, em 2006, pela Editora Bertrand Brasil. O trecho abaixo revela a fala do escritor sobre o surgimento de *Nhô Guimarães*:

> *Nhô Guimarães* surgiu com a ideia de um conto no ano 2001, que de fato eu escrevi o conto *Nhô Guimarães* que foi publicado no livro *Desterro dos mortos* (2001), e pronto dei o caso como encerrado, mas eis que com o passar de alguns anos, aquela narradora que tinha aparecido e tomado fluxo da lin-

[29] Entrevista realizada com o escritor em 17 de junho de 2010. As respostas foram gravadas em câmera digital e, logo após, transcritas para um arquivo Word.

> guagem do conto me voltava à consciência, eu sentia que aquela narrativa não estava conclusa no conto, que havia muito mais a narrar. Até que um dia eu voltei ao computador, abri o conto e senti que naquele conto havia momentos, passagens, que poderiam responder por uma história de base e entre as passagens daquela história de base poderiam ser inseridas essas outras histórias que a narradora queria ditar para que eu digitasse no texto. E assim eu pensei que aquele conto ia se tornar uma novela. Em algumas versões eu tenho a configuração de uma novela, em que a história de base é segmentada e entre esses segmentos se desenvolve outras passagens. [30]

O processo de criação de uma obra é tão dinâmico que o texto, na sua mobilidade, pode sofrer inúmeras alterações, inclusive de gênero, como é o caso de *Nhô Guimarães*, que começou como um conto, transformou-se em uma novela e por fim em um romance. O tempo de criação do romance *Nhô Guimarães* foi de aproximadamente um período de seis anos.

A obra dá ênfase ao contexto do sertão como um lugar de memória. Apresenta uma narradora octogenária, uma sertaneja idosa, que também é protagonista e se mostra ao mesmo tempo individualizada pela sua própria história de vida e socializada pelos temas coletivos de suas narrativas.

> O senhor veja: estou na casa dos oitenta. Nessa idade, vou vivendo sem passar precisão. Nas terras ao redor, pouquinhas, porém dadivosas, planto e colho de um tudo o pouco que preciso para o meu sustento. [...] O senhor veja: sou uma velha arrumada, vivo em paz no meu sossego. Sei me cuidar. (FONSECA, 2006, p. 51)

Por meio das memórias dessa sertaneja, o escritor reconstrói uma vida e, ao fazer isso, traz aspectos particulares e gerais de uma comunidade, numa narrativa sempre pontuada pela presença ilustre de Nhô Guimarães. Remonta através dos "causos" contados, todo o contexto da cultura sertaneja e seu imaginário, as crenças, os hábitos, as vivências. Partindo de registros sobre as viagens de Guimarães Rosa pelo sertão, o autor ficcionaliza essas anotações e as apresenta em meio às recordações de uma velha senhora, numa prosa bem ao estilo rosiano, no aconchego de uma humilde casa sertaneja, ao sabor da água fresca "do pote de barro" e do café coado na hora, um contexto tipicamente sertanejo, inclusive citando aspectos climáticos que caracterizam o sertão. E é assim, evocando suas recordações, que a narradora-protagonista de *Nhô Guimarães* tece sua prosa com um jovem cavaleiro desconhecido que aparece em

[30] Informação obtida em entrevista realizada com o escritor no dia17 de junho de 2010.

sua casa. Inicialmente confundido com Nhô Guimarães, de quem a velha senhora é saudosa e sempre está a espera.

> – Nhô Guimarães por aqui? Há quanto tempo! Ah, não. Nsh, nsh! Não é ele, não. Mas, quem é o senhor? Apeie, chegue à frente, a casa é nossa. Entre, que lhe dou uns goles de água fresca. Venha ver que a melhor é essa do pote de barro, dos antigos, que ainda tenho. Aprecie. Estes caminhos andam numa poeira danada, essa secura, sem chuvas. Isto é o sertão. (FONSECA, 2006, p. 11)

As memórias da idosa senhora são o fio condutor da narrativa. *Nhô Guimarães* não é uma narrativa linear de uma história de vida, mas uma história de vida intercalada das histórias de outras vidas, entrecruzadas nas veredas do viver, do lembrar, do rememorar. Andress Huyssen (2000, p. 18), no texto "Passados Presentes", faz uma leitura do pensamento de Freud, que afirma ser a memória e o esquecimento indissolúveis, mutuamente ligados, que a memória é uma forma de esquecimento e o esquecimento uma forma de memória escondida.

A memória é o diálogo que se estabelece entre o plano da recordação e a vida presente. É o lugar onde se guarda o vivenciado, o visto, o ouvido, reminiscências de percepções e experiências vividas ao longo da vida. Em *Nhô Guimarães* (2006), essa memória parte de uma memória individual da narradora, da seleção que ela faz de suas lembranças ou esquecimentos e se amplia para uma memória coletiva que vem através da caracterização das vivências do povo sertanejo.

De acordo com Queiroz e Teixeira

> Os textos literários recriam fatos do cotidiano, pois o autor narra acontecimentos que marcam uma determinada época, deixando desenhados nos seus escritos perfis sociais, políticos e culturais de um povo, de uma região, particularizando-os, singularizando-os, distinguindo-os dos demais povos ou regiões. [...]. (QUEIROZ; TEIXEIRA, 2008, p. 127)

No capítulo 17, "o sertão é de todos", a narradora expõe um perfil de um contexto histórico onde a vingança, a injustiça e a violência imperavam no sertão, e como isso foi se modificando com o passar do tempo.

> O tempo de homens brabos, esse já passou, agora é tempo de acertos, pelo melhor considerar de todos. Porque antes havia chefe de mando, com seus capangas, suas brabezas. Isso não tem mais cabimento, que o mundo já deu muitas voltas. O sertão vai junto, demudando os seus velhos tratos. (FONSECA, 2006, p. 77)

O elemento fornecido pela narradora de *Nhô Guimarães* para a constituição do sertão como um lugar da memória é a sua própria narrati-

va, que sabe "dizer o sertão", é o "tesouro" guardado e socializado, são suas memórias, que se constituem em memória do sertão. Em muitas situações os causos e os acontecimentos passados são ensinamentos e orientações para o presente e o futuro. Sabedoria de uma gente simples que tira do próprio viver lições para a vida. É de uma imensidão de conhecimentos, adquiridos através de vivências próprias ou exemplos alheios, que a velha sertaneja tira o ensinamento, o conselho, a sabedoria. E não perde a oportunidade de orientar e aconselhar seu jovem ouvinte.

Todas essas questões de gênese e memória dos textos literários levam a uma reflexão sobre determinadas práticas de alguns escritores contemporâneos que buscam arquivar seus escritos e deixar assim um legado cultural que também reflete, talvez de forma inconsciente, o seu desejo de não ser esquecido ao longo da história. Derrida (2001), em *Mal de Arquivo,* evoca um dos princípios do arquivo como a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. De acordo com Antelo (2011), um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação, porque toda frase lida é literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que esteve ali.

Aleilton Fonseca tem essa consciência da importância do arquivamento para a memória cultural, como também para os estudos de gênese e processos criativos, por isso guarda todas as versões de seus escritos. Acompanhando os avanços tecnológicos, registra seu processo de criação em meio digital, arquiva tudo no computador. Além dos arquivos digitais, faz impressões e encadernações, pois afirma que sente satisfação ao ver a palavra impressa e que também faz correções nesses textos, como no caso dos documentos de processo de *Nhô Guimarães.* Em entrevista, o escritor revela porque faz isso e porque acredita ser importante esse arquivamento.

> Como todos sabem, os escritores escreviam à mão e passavam a limpo, tinham seus cadernos, até chegar à forma final, que entregava ao editor e muitas vezes esses cadernos ou se perdiam, ou eram jogados fora, ou alguns eram guardados e hoje são relíquias, são documentos de arquivos. Hoje na era digital, nós (escritores) geralmente trabalhamos em computador, então o risco da perda desse trabalho de passagem, de mudança, de se perder, é muito grande, há um risco realmente, mas há escritores que simplesmente terminam uma etapa de sua escrita, registram, e se retomam para escrever, salvam como um outro arquivo e guardam aquele arquivo velho para confrontar, pra ver se está contente com as mudanças que fez, é uma preservação de arquivos utilizados e superados no cronograma de trabalho, não é nada mais que uma etapa de trabalho, depois alguns apagam, e com isso não se tem os registros. No meu ca-

> so, eu gosto de registrar, talvez pela consciência de professor de Literatura que sou e de pesquisador, eu sei que tem uma importância, tem uma importância pra mim, tem uma importância eventual para quem se dedica a esse tipo de pesquisa, então eu preservo, eu não tenho vergonha de mostrar as etapas, as mudanças, eu não penso que a obra pronta, que sai no livro é que é a ideal e que as etapas devam ser jogadas fora, respeito os autores que fazem assim, que não querem mencionar, nem confessar nada do seu processo, mas querem mostrar sua obra pronta e acabada, é um direito de cada um. Eu gosto da ideia de guardar, então eu salvo os arquivos, e vou modificando e vou guardando aqueles anteriores, agora, eu costumo imprimir, porque não é só a leitura na tela que revela o estado do texto, é preciso colocar os olhos sobre o que está escrito e impresso, é preciso fazer essa leitura, ver as palavras impressas, então geralmente eu imprimo cada versão, leio, corrijo a mão, anoto, volto ao computador, aí salvo num novo documento e aí faço as modificações. E também não jogo fora esses documentos, eu guardo por um afeto pessoal, eu gosto dos meus guardados e também sei, tenho consciência da importância que estes testemunhos podem ter para aqueles que se dedicam à pesquisa da crítica literária, da crítica genética e da crítica textual.[31]

Tal afirmação caracteriza a prática do escritor e mostra também a maneira como lida com seus escritos, a paixão que sente em arquivar, e a consciência que tem da importância do trabalho dos críticos literários, textuais e genéticos para a divulgação dessa memória cultural que se apresenta no processo de escritura das obras literárias. Aleilton Fonseca descreve inicialmente em sua fala um pequeno percurso histórico que se remonta através da perspectiva de escrita do passado e como esse processo acontece hoje. Demonstra com seus comentários que é extremamente importante que os documentos de processo (manuscritos autógrafos) que antecedem à publicação sejam guardados e disponibilizados para pesquisa, com a era digital isso se torna ainda mais fácil. De acordo com Louis Hay,

> Descobre-se assim nos manuscritos, o que seria preciso chamar a vida imaginária da obra, os planos que prolongam o destino dos personagens, numa duração que o autor não conhecerá nunca, observa-se no coração das escrituras, o longo trabalho da memória, que destila a essência do vivido e faz dela a matéria primeira da arte. (HAY, 2007, p. 20)

Vale ressaltar também a consciência que o escritor tem das relações interdisciplinares exigidas em um trabalho de análise textual, essa ligação entre as ciências da crítica literária, textual e genética, demonstrando assim que a atividade conjunta nessas áreas pode favorecer à qualidade e excelência dos trabalhos científicos feitos pelos pesquisadores na atualidade, utilizando todavia o princípio de adequação metodológica.

[31] Trecho da entrevista com Aleilton Fonseca, realizada no dia 17 de junho de 2010.

O escritor discorre ainda sobre seus movimentos genéticos de correção, como imprime, faz correções à mão e depois volta a fazer novas impressões e por fim últimas modificações, demonstrando assim o labor da escritura e alguns mecanismos do seu processo de criação. De acordo com Marques (2003, p. 149), "[...] arquivando, o escritor deseja escrever o livro de sua própria vida, da sua formação intelectual; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, afirmando o valor cultural dos arquivos."

3. O trabalho filológico e a preservação da memória cultural dos textos literários

A filologia, como ciência do texto, sempre esteve presente em diferentes períodos da história, trazendo importantes contribuições como: o estudo da língua e seu desenvolvimento histórico, a verificação científica da autenticidade dos textos, a comparação de manuscritos e, por conseguinte, as edições críticas. Além disso, essa ciência estuda a literatura e a cultura que são expressas nos documentos ou obras literárias.

Segundo Cambraia (2005, p. 20),

> [...] a filologia textual tem grande importância no âmbito acadêmico. Ela tem impacto sobre toda atividade que se utiliza do texto como fonte, servindo, dessa forma, de auxílio para outras ciências que necessitam dos documentos para fundamentar suas teses.

Santos (2008, p. 88-102) afirma ainda que

> A filologia estuda a língua, a literatura e a cultura representadas através de documentos e textos legados por uma determinada civilização, privilegiando a língua escrita e literária como fonte de estudos, explorando os mais variados aspectos de um texto: linguístico, literário, filológico, sócio-histórico, entre outros. Desse modo, a filologia cumpriria seu exercício por meio de diferentes tarefas, a saber: recuperação do patrimônio cultural escrito, exame da tradição textual e seu processo de transmissão, classificação dos textos e edições, fidedignas ou críticas, no campo da filologia textual; estudo de história da língua e ainda estudo de civilizações, no terreno da linguística histórica. Estas últimas tarefas da filologia se realizariam a partir de textos editados pela filologia textual.

Desde o período da Antiguidade, a filologia sempre se preocupou com os textos, afinal, o texto escrito é seu objeto de estudo, ela sempre buscou protegê-lo do tempo e da destruição que poderia sofrer com o passar dos anos. A transmissão da memória de uma geração e sua herança cultural e histórica, certamente dependeram da atividade dos filólogos.

Eram eles que registravam toda a história de um determinado povo, sua cultura, seus costumes, a memória preservada fazia com as civilizações se mantivessem vivas com o passar dos anos. De acordo com Santos (2006, *on line*)

> A filologia ocupa-se, portanto, do texto, enquanto excerto de língua escrita, que constitui um todo unificado, ou ainda, conjunto de expressões que a escrita fixou sob diferentes formas, manuscrito, datiloscrito, digitoscrito ou impresso, para ser dito ou lido. Esse texto é o testemunho, materializado em determinado suporte, de uma época, de uma sociedade, de uma região, que, enquanto documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, enquanto monumento, transmite a outros a memória. Assim, tudo aquilo que está fixado no documento escrito deve falar por si e dar os subsídios para sua interpretação. Ao filólogo cabe então, além de salvaguardar o patrimônio escrito, artístico e cultural, agir na recuperação, restauração, conservação e edição de textos (testemunhos-documentos monumentos). Não se trata de armazenar documentos, mas de propor novos sentidos, novas leituras, novas formas de ver o mundo.

Quanto à função da filologia, pode-se dizer que ela não sobrevive sem os textos escritos, sejam manuscritos ou impressos, antigos ou modernos. São três, segundo Spina (1997, p. 67), as funções da atividade filológica:

> A função substantiva, onde o filólogo se concentra no texto para explicá-lo, restituí-lo à sua forma genuína e prepará-lo tecnicamente para a publicação. A função adjetiva acontece quando o filólogo deduz do texto aquilo que explicitamente não está nele: a sua autoria, a biografia do autor, a datação do texto, a sua posição na produção literária do autor e da época, bem como a sua avaliação estética (valorização), e a função transcendente, em que o texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica para se transformar num instrumento que permite ao filólogo reconstituir a vida cultural de um povo ou de uma comunidade em determinada época. A individualidade ou a presença do texto praticamente desaparece, pois o filólogo, abstraído do texto, apenas se compraz no estudo que dele resultou.

A prática filológica está intrinsecamente ligada aos conceitos de memória, dos estudos de gênese e consequentemente de arquivo. A literatura pode ser considerada como um discurso de inúmeras possibilidades da existência humana e de conexões interdisciplinares. A memória cultural deixada através do texto literário de *Nhô Guimarães* nos mostra o sertão como esse lugar de representações de um povo com suas práticas culturais, suas vivências, de uma região marcada pelas secas, mas também pela força de uma gente que aprendeu a vencer suas dificuldades com luta e determinação. De memórias individuais, a narradora fomenta a memória coletiva de uma sociedade.

4. Considerações finais

O escritor termina o romance deixando no ar o começo de uma nova história, ou um recomeço, com a possibilidade de parentesco entre o jovem ouvinte e a sertaneja octogenária, talvez, neto e avó. E com isso também mostra como as memórias se perpetuam de uma geração para outra.

A memória dos idosos, com suas recordações e lembranças, é uma obra pessoal que sobrevive e que, ao ser registrada, ultrapassa o tempo real de vida da pessoa, perpetuando não apenas a história de uma vida mas a cultura de uma sociedade numa determinada época.

Aleilton Fonseca, em *Nhô Guimarães* centra o foco narrativo no sertão e escreve não só sobre as incursões de Guimarães Rosa pelos Gerais, mas, através das recordações da sua narradora-personagem, escreve as memórias do sertão, produzindo uma obra que retrata a diversidade da paisagem humana sertaneja.

Ademais, o conhecimento dos arquivos de gênese dessa obra, torna esse processo de análise ainda mais significativo, pois retratam o texto desde o princípio de sua formação e também remontam o perfil de um autor que deixa seu legado cultural através dos processos de escritura e arquivamento de textos literários com forte representação social, cultural e literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 155-175.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad.: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONSECA, Aleilton. *Depoimento* [17 jun. 2010]. Entrevistadora: Adna E. Couto dos Santos. Feira de Santana: UEFS/Universidade Estadual de Feira de Santana. 1 câmera digital (50m).

_____. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *O desterro dos mortos*. (Contos). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O desterro dos mortos*: contos. 2. ed. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

_____. *O desterro dos mortos*: contos. 3. ed. Itabuna: Via Litterarum, 2012.

HAY, Louis. Pensar a gênese. In: ___. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Trad.: Cleonice Paes Barreto de Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 35-89.

HUYSSEN, Andreas. Passados presentes. In: ___. *Seduzidos pela memória*. Trad.: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários.* São Paulo: Ateliê, 2003, p. 141-156.

PÓLVORA, Hélio. Andarilho por vocação. *A Tarde*, Salvador, 9 abr. 2005. A Tarde Cultural, p. 3-4.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro; TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis. Contribuições da crítica textual para a literatura baiana. In: FONSECA, Aleilton (Org.). *O olhar de Castro Alves:* ensaios críticos de literatura baiana. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2008, p. 125-139.

SANTOS, Rosa Borges dos. A filologia textual e a linguística. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, Cifefil, vol. X, n. 9, 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/9/04.htm>. Acesso em: 4-09-2013.

_____. Texto e memória edição e estudo de textos teatrais. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro: Cifefil, vol. XI, n. 6, p. 88-102, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xicnlf/6/texto_e_memoria_edicao_e_estudo_de_texto.pdf>. Acesso em: 25-09-2013.

SPINA, Segismundo. *Introdução à ecdótica*: crítica textual. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

WAGNER, Henrique. Passagens críticas: simplicidade e lirismo. *A Tarde*, Salvador, 9 abr. 2005. A Tarde Cultural, p. 4.

O PROCESSO CRIATIVO NO CINEMA: UMA ABORDAGEM SOBRE O PAPEL DA MÚSICA

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br
Eva Cristina Francisco (UEL)
evacf1166@hotmail.com

RESUMO

Com o avanço das pesquisas sobre a gênese da criação o manuscrito literário cede espaço a outros documentos e elementos que permitem ao geneticista o estudo da origem e desenvolvimento da obra de arte. Assim, torna-se possível examinar os passos dados pelo(s) criador(es) antes que o trabalho final chegue a seu público. Isso envolve pesquisas sobre, teatro, música, cinema, obras de arte em geral e permite a investigação do processo genético como um todo. Enfocando, aqui, o cinema, por se tratar de uma obra coletiva, diversas formas de "manuscritos", podem contribuir como documentos do processo criativo para examinar como ela atinge seu produto final. Roteiros, esboços, *making of's*, copiões, cenografia, trilha sonora, entre outros, também fazem parte da obra cinematográfica em andamento. Para aqui, objetivamos desvelar algumas reflexões sobre o papel da música no filme. A trilha sonora de uma obra cinematográfica, assim como a câmera, os personagens, o cenário, etc. recriam a impressão de realidade subsidiando a sequência contínua de fatos ocorrendo em tempo real e imagens em movimento. Por meio de pressupostos da crítica genética e revelações colhidas de um *making of* consideraremos o importante papel da música, seja ela instrumental ou não, como forma do procedimento criativo do filme. Será utilizada a narrativa fílmica dirigida por Daniel Filho, *Primo Basílio* (2007), obra adaptada da narrativa literária de Eça de Queirós (1878). O que se intenta com a referida abordagem é mostrar, além da coletividade de artistas e elementos participantes do cinema, como a música pode influenciar, fazer sentir, criar e recriar uma obra aos olhos do espectador. Para que o objetivo do estudo seja alcançado, será utilizada, também, uma pesquisa bibliográfica para abordagens sobre a música no cinema e a análise de depoimentos encontrados em um dos documentos de processo do filme em questão.

Palavras-chave: Processo Criativo. Cinema. Música

1. Considerações iniciais

As pesquisas sobre a gênese da criação abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo. As artes em geral podem ser investigadas por meio de seus elementos que formam um todo. O estudo da gênese de uma obra possibilita o conhecimento do antes e a transformação da obra na construção de um caminho que conduz ao entendimento do produto final e, muitas vezes, de seus autorres. Nesse contexto, está a trilha sonora como um dos elementos constituintes do cinema. Ela pode atuar como linguagem dentro de um filme. Tem o poder de embalar, tocar, sensibilizar o espectador, de forma que este se envolva com a trama, muitas vezes como se estivesse vivendo a história com os personagens. Possui sua própria forma de comunicar que se inter-relaciona com o contexto no qual ela é aplicada.

2. O processo criativo no cinema

De modo geral, classificamos a música de um filme de trilha sonora. Porém, segundo Berchmans (2006, p. 19), o real significado deste termo origina-se do inglês da palavra *soundtrack* que, tecnicamente, diz respeito a todo um grupo sonoro de um filme que abarca, além da música propriamente dita, todos os outros sons e até mesmo os diálogos. Mas, na prática, a expressão "trilha sonora" é aceitável e geralmente se refere à coletânea de músicas que compõem um filme, uma novela, uma minissérie.

Ao nos depararmos com o termo *trilha sonora* não significa que estamos diante apenas da música (letra e melodia) do filme. No universo do cinema podemos contar com diversos elementos sônicos que ampliam as possibilidades criativas de realização fílmica. Tudo é audível. Segundo Chion (2011), os componentes da trilha sonora que subsidiam o processo criativo no cinema são: a *voz*, os *ruídos*, o *silêncio* e a *música*. A especificidade de cada projeto fílmico é que define a qualidade e a força narrativa de cada elemento sonoro vinculado à imagem. Para a música dedicamos uma atenção especial, já que as músicas tocadas em pontos marcantes do filme *Primo Basílio*, além da força expressiva engendrada por elas, atuam também na narratividade da história.

A *voz* é desempenhada pelo texto falado, verbal. Apresenta-se nos diálogos e no *voice over* (quando há narração além dos diálogos). Esse suporte do cinema, ou seja, o diálogo, que estabelece a fala dos persona-

gens, substancialmente em primeiro plano sonoro, é originado do teatro e integra à voz uma função dramática, emotiva, afetiva, psicológica e informativa. "A voz passa a desempenhar papel fundamental na estrutura da narrativa, possuindo a mesma relevância que a figura humana desempenha na imagem" (SOUZA, 2010, p. 52).

Os *ruídos* são os sons que não são musicais nem linguísticos. Na categoria dos ruídos eles se subdividem em: ruídos de ambiente, que se referem aos sons da natureza que fazem parte da cena, tais como trovões e sons de animais; ruídos de efeitos, que procedem de objetos participantes do cenário do filme, como buzinas, carros e explosões e os ruídos de sala que se referem a movimentos e ações dos personagens da cena, tais como passos, socos, o som de arrastar um móvel, entre outros.

O *silêncio*, como componente da trilha sonora, atua como elemento importante na narrativa fílmica. O silêncio se manifesta, muitas vezes, com o intuito de instigar o espectador que tentará prever, predizer a ação sequente ao silêncio estabelecido na cena a que assiste. "Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante" (SCHAFER, 2001, p. 355). O silêncio funciona como uma maneira de ressaltar para o espectador, situações essenciais para a compreensão que o diretor almejou para a narrativa. Quando não se ouve certos sons, que hipoteticamente complementariam a imagem, o espectador encontra-se vinculado ao estado de espírito do personagem que conduz a cena. O silêncio, intercalado entre uma ação e outra, gera a concentração do espectador em relação a tais ações. Além disso, este elemento pode possuir um valor sintático no universo audiovisual. Aplicado como elemento desprendedor entre dois eventos sonoros indicando que "em seguida, começará algo completamente diferente" (SHUN, 2008, p. 183); um valor autêntico, de acordo com a narrativa e, um valor dramático com o intuito de gerar efeitos emocionais tais como suspense, perigo, tensão, medo, solidão, reflexão.

Quanto à música, podemos dizer que ela integra um dos mais poderosos componentes da dramaticidade da produção fílmica e ocupa uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. A música como arte percorre por um sistema de criação compondo as demais artes. Sendo o meio da produção musical muito amplo, é importante que as capacidades expressivas da musicalidade sejam respeitadas e visualizadas. Muitas vezes, é a música que constitui a atmosfera emotiva da trama. Por meio dos recursos sonoros provenientes da tecnologia, como também das palavras e dizeres significativos que compõem uma música, o espectador

experimenta um grau de introspecção que pode levá-lo a se inserir no mundo da diegese aos seus olhos apresentada. Nesse contexto, "a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento". (CHION, 2011, p. 14)

A obra cinematográfica e a música são expressões culturais que, naturalmente, possuem valores e efeitos independentes, mas a junção destas duas obras, trabalhando em complemento uma da outra, trazem outros resultados de interpretação. A música auxilia a narrativa, os personagens, a linguagem, as ações dramáticas em si.

Os artifícios do universo dos sons são intrínsecos. A trilha sonora de um filme pode gerar significados ou despertar os significados já existentes e latentes no espectador. O efeito que a música surte na sua atuação como linguagem tem o poder de transmover a alma do espectador e fazê-lo vivenciar o drama na ficção. A música aparece no processo de criação fílmica com toda sua presença em diferentes momentos com acepções tão diversas quanto as interpretações de quem assiste ao filme. Por isso, podemos considerar esta linguagem como ambígua e sujeita a diferentes leituras, mas que se complementa e constrói significados ao se unir aos demais recursos da cinematografia. A linguagem musical se funde a esses mecanismos tecendo uma malha de componentes que formam o todo do filme.

3. As músicas do filme

No filme estudado, identificamos momentos de superioridade que a linguagem da música assume. Uma linguagem saciando outras linguagens em forma de intersecção. Falamos outras linguagens incluindo a câmera, o cenário, os personagens, o figurino, elementos que também possuem formas de comunicar. No filme, a linguagem da trilha sonora complementa, é complementada e se mostra como elemento impulsor da criação cinematográfica. Cada nota musical é minuciosamente analisada para essa intersecção. A esse respeito, o responsável pela trilha sonora do filme *Primo Basílio*, Guto Graça, complementa em um dos depoimentos que fez para o *making of*:

> Essa trilha do filme ela foi toda pré-programada usando samples de orquestra. Foi toda gravada assim. São 21 músicos de cordas e a gente tá dobrando, então, quer dizer, fora a orquestra que já foi pré-gravada, são mais 42

> músicos, na realidade, que estão tocando. É um trabalho difícil, é clássico, é extremamente bonito, extremamente delicado, e... está indo muito bem o trabalho.

Assim, a trilha sonora, composta de letra ou não, pode ser considerada como uma corrente semiótica, um signo em cadeia que dá continuidade à trama viabilizando a comunicação fílmica. Além da sonoridade orquestral, temos duas músicas marcantes que conseguem narrar parte da história do filme em forma de melodia. Duas músicas em momentos diferentes e pontuais da trama. Na primeira, *Léau a La Bouche*, que embala a dança de Luísa e Basílio, a música manifesta-se significativamente, contribuindo para a atmosfera erótica criada entre os primos. A respeito da atuação da música na linguagem fílmica, Berchmans afirma:

> Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema, é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para "tocar" as pessoas. "Tocar" pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento (...). Ela está lá por algum motivo, e ainda que não ouçamos podemos senti-la. (BERCHMANS, 2006, p. 20)

A música deve ir ao encontro das diligências e necessidades do conflito da narrativa fílmica e da interação dos personagens envolvidos. Pode-se dizer que ela é um modo repentino de atingir as pessoas emotivamente. A persuasão que a música opera sobre as pessoas é forte e está vinculada diretamente à sua autonomia como forma de comunicação. A música por si só já possui um poder significativo de comunicação emocional. O cinema é arte que depende de uma criação coletiva, mas depende de outros recursos, utiliza-se de mais significados, e, com isso, carece de outros elementos, tais como a música, o cenário, o vestuário. É acurado que a forma como o cinema demanda um elemento musical é diversificada em função de estilo, época, linguagem, história, entre outros. No entanto, geralmente o cinema precisa da música como tem a necessidade da direção de arte, da fotografia, dos atores, da cenografia.

A música "*L'eau à La Bouche*", de Serge Gainsbourg, ilustra a situação entre Basílio e Luísa naquele momento. Ela exerce função auxiliar na criação dramática, contribuindo para a cadeia semiótica engendrada por esse recurso fílmico:

L'eau à La Bouche	**Água na Boca**
Écoute ma voix écoute ma priére	Escute minha voz, escute minha súplica
Écoute mon coeur qui bat laisse-toi faire	Escute meu coração que bate, não resista
Jê t'en pris ne sois pas farouche	Eu te peço, não seja esquiva
Quand me viens l'eau à labouche	Quando me vem a água à boca

Je te veux confidante je te sens captive	Eu te quero confiante e te sinto presa
Jê te veux docile jê te sens craintive	Eu te quero dócil e te sinto temerosa
Jê t'em prie ne sois pás farouche	Eu te peço, não seja esquiva
Quand me viens l'eau à labouche	Quando me vem a água à boca
Laisse toi au gré du courant	Deixe-se ao sabor da corrente
Porter dans Le lit Du torrent	Levar no leito da torrente
Et dans le mien	E no meu
Si tu veux bien	Se você quiser
Quittons la rive	Deixemos a margem
Partons à la derive	Vamos partir à deriva
Jê te prendais doucement et sans contrainte	Eu te tomarei docemente e sem pressão
De quoi as-tu peur allons n'aie nulle crainte	De que você tem medo? Vamos, não tenha
Jê t'em prie ne sois pas farouche	nenhum receio
Quand me viens l'eau à labouche	Eu te peço, não seja esquiva
Oui jê serai calme jê saurai t'attendre	Quando me vem a água à boca
Cette nuit près de moi tu viendras t'átendre	Esta noite junto de mim você virá se esten-
Oui je serai calme jê saurai t'attendre	der
Et pour que tu ne t'effarouches	Sim, eu estarei calmo e saberei te esperar
Vois jê ne prend que ta bouche.[32]	E pra que você não tenha medo
	Veja, eu não prenderei tua boca.

Percebemos que o próprio título da música, *Água na Boca*, já anuncia o desejo de Basílio por Luísa. Quando na letra temos:

> Escute minha voz, escute minha súplica
> Escute meu coração que bate, não resista...,

é como se Basílio dissesse essas palavras à Luísa, tentando fazê-la ceder à sedução. "Eu te quero dócil e te sinto temerosa. De que você tem medo? Vamos, não tenha nenhum receio". Nesse trecho da música Basílio estaria solicitando a confiança da prima, revelando que ele percebia seus receios e tentando arrancar-lhe os medos.

Embora a música esteja em francês e dificilmente teríamos prestado atenção ao conteúdo da letra, mesmo porque ela não é tocada integralmente, podemos sentir a música e ajustá-la à cena exibida. Não podemos deixar de considerar que a música caracteriza-se como um todo composto por letra e melodia. O erotismo vem não só da letra, mas da melodia também e essa combinação dá o efeito, embora a letra, às vezes, não seja compreendida. "No processo de criação, o criador caminha do caos para a ordem. A música, deste modo, serve de auxílio nessa busca pelo cosmos, pela ordem." (SALLES, 1990, p. 138).

[32] Tradução feita pela Professora Viviane Araújo Alves da Costa Pereira, graduada em Letras/Francês e Mestre na área de Literatura.

A trilha sonora do filme, elaborada por Guto Graça Melo, também foi baseada nas músicas dos anos 1950/1960, incluindo, além da L'eau a La bouche, as músicas de Bossa Nova: *Saudades do Brasil*, por Antônio Carlos Jobim e *Apelo*, por Vinícius de Moraes. O movimento Bossa Nova ficou associado ao crescimento urbano brasileiro - impulsionado pela fase de desenvolvimento da presidência de Juscelino Kubitschek (1955-1960) – pois se iniciou para muitos críticos quando foi lançado, em agosto de 1958, ano em que se passa a história do filme, um compacto simples do violonista baiano João Gilberto (considerado o *papa* do movimento), contendo as canções *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Bim Bom* (do próprio cantor). O termo "bossa" era uma gíria carioca que, no fim dos anos cinquenta, significava 'jeito', 'maneira', 'modo'. Quando alguém fazia algo de modo diferente, original, de maneira fácil e simples, dizia-se que esse alguém tinha 'bossa'. Em vários momentos do filme a trilha sonora se manifesta sempre de forma significativa. Algumas vezes para provocar suspense, outras para instigar a curiosidade e inferir sentidos no espectador e outras, ainda, para ajudar a contar a história como é o caso da música francesa analisada acima e a canção *Apelo*. A música surge, nesses momentos, como componente impulsor da criação de uma forma geral. A música *Apelo* foi escolhida para finalizar o filme com muita emoção. Ela é tocada durante as últimas filmagens da trama:

Apelo

Ah! Meu amor não vás embora
vê a vida como chora
Vê que triste esta canção
Não eu te peço não te ausentes
pois a dor que agora sentes
Só se esquece no perdão

Ah! Meu amado me perdoa
pois embora ainda te doa
A tristeza que causei
Eu te suplico não destruas
tantas coisas que são tuas
Por um mal que já paguei

Ah! Meu amado se soubesses
da tristeza que há nas preces
Que chorar te faço eu
Se tu soubesses do momento
quanto ao arrependimento
Como tudo entristeceu

Se tu soubesses como é triste
eu saber que tu partiste
Sem sequer dizer adeus

Ah! meu amor tu voltarias
e de novo cairias
A chorar nos braços meus

Nas vozes de Dick Farney e Claudete Soares, a música é cantada como se fosse um diálogo entre Jorge e a esposa. Quando, na 1ª estrofe, o cantor diz: *"Ah! meu amor não vás embora, vê a vida como chora, vê que triste essa canção*", sugere que Jorge dizia essas palavras a Luísa quando esta agonizava, momentos antes de sua morte. Já em seguida, na segunda estrofe, Claudete Soares toma as palavras cantando: "*Ah! Meu amado me perdoa, pois embora ainda te doa a tristeza que causei...".* Esse trecho é cantado como se fossem as palavras de Luísa, lamentando e pedindo perdão ao marido. No próximo trecho: "*Eu te suplico não destruas tantas coisas que são tuas por um mal que já paguei*", o cantor retoma a música como se fosse Jorge implorando que Luísa fosse forte, que suportasse, ou seja, que não destruísse a vida, as coisas que eram dela, já ele já tinha pagado pelo mal da esposa, sofrendo devido à traição e a doença dela.

Na próxima estrofe, a cantora retoma as palavras: *"Ah meu amado se soubesses da tristeza que há nas preces que chorar te faço eu. Se tu soubesses do momento quanto ao arrependimento*, como tudo entristeceu." Estas palavras seriam atribuídas à Luísa, desabafando a tristeza que sentia bem como todo o arrependimento por ter traído o marido.

Nas últimas estrofes da música, Dick Farney canta: *"Se tu soubesses como é triste eu saber que tu partiste sem sequer dizer adeus. Ah! Meu amor tu voltarias e de novo cairias a chorar nos braços meus*". Esse último trecho remete às palavras de Jorge, como se ele falasse à Luísa, já morta, que se ela soubesse da tristeza e revolta do marido em relação à sua morte, voltaria para viver com ele.

É possível constatar que no processo criativo do cinema, a trilha sonora se apresenta como inspiradora e tem o poder de tocar o espectador, mexer com as emoções. Ela é parte de um processo que desencadeia outro processo, isto é, o da criação cinematográfica. A trilha sonora cria o clima que o diretor busca para a criação, climas de tensão, de paixão, de melancolia, que compõem os diferentes momentos de clímax do filme.

Desse modo, a música deve ir ao encontro do conflito da história e da inter-relação dos personagens e, ao assistir ao filme, percebemos que ela conduz os movimentos dos personagens transmitindo ao espectador o clima de paixão e sedução, no caso da música *L'eau a La Bouche*, e de desespero e dor, além do arrependimento, no dueto da música *Apelo*. Os efeitos proporcionados pela melodia funcionam como elemento de elo entre os personagens, como também entre o espectador e a história. Segundo Salles (1990), existe uma transição do mundo da criação para o mundo criado (o da ficção) cruzando o mundo real do artista, que neste caso é o diretor, isto é, realidade e ficção que se confundem ou se complementam de forma que a música seja trabalhada no âmbito da simbologia, da significação.

Enquanto a música é cantada, ao final do filme investigado, a câmera filma a imagem da casa de Jorge e Luísa, que vai se modificando no decorrer da canção. No início da música, a casa é filmada em sua imagem original, como no início do filme. A câmera focaliza a imagem em ângulo centralizado, dando a ideia do começo da história, quando a vida do casal ainda estava estabilizada. Na sequência da filmagem, percebemos que a imagem da casa vai, gradativamente, perdendo a cor, como se fosse ficando envelhecida, sugerindo que aquela casa já fazia parte do passado, de um tempo que não voltaria mais. Enquanto a música *Apelo* é tocada, a câmera, num *traveling* para trás, vai se afastando da casa e ela se torna, paulatinamente, como uma foto envelhecida, dando a ideia de tristeza, de passado, de uma época feliz que seria impossível de ser reconstituída. E, já no final da música, a câmera se afasta mais da imagem centralizada e vemo-la praticamente irreconhecível, como se o tempo tivesse apagado a história de um casamento estável. A filmagem da casa torna-se, agora, uma simples fotografia envelhecida, aparentemente danificada pelo tempo e, ao fundo, um plano escuro insinua a tristeza, a escuridão e uma época irrecuperável.

Nessas cenas finais temos a combinação de um elemento visual com um sonoro, que pôde simbolizar o desfecho infeliz da trama, ilustrando o sincretismo da linguagem cinematográfica, que funde elementos diversos numa única tomada, mostrando assim seu poder de comunicação. A linguagem musical nas últimas cenas é fundamental para um desfecho que atua como propulsor de emoções no espectador. A intersecção dos elementos imagem e som recria e reconta a história de forma melancólica, fazendo com que vivenciemos o filme como um todo em seus úl-

timos momentos. Por isso também que a música toda[33] foi tocada em dueto e expressivamente.

Segundo Berchmans (2006) não há parâmetros específicos para aplicar a música ao cinema. Ela colabora substancialmente com o filme de forma dinâmica e instigante. Isso ocorre porque desde o início da montagem do filme, muitos profissionais interferem criativamente no que vai ser o longa-metragem após a edição. O roteirista, o diretor, o produtor, o editor de som, algum autor, todos, de uma forma ou de outra, atribuem influentemente no resultado final que a música surte em um filme. Vimos, por meio da análise das músicas acima, que elas são tocadas em pontos cruciais da narrativa, os quais foram escolhidos com cuidado para que o espectador fosse atingido emocionalmente.

A música exerce um papel psicológico e de linguagem que atua como ferramenta dramática, amplamente utilizada por diretores. Ela tem a força de manipular a reação emocional do espectador. Por meio da música, procura-se elevar a experiência do receptor, sensibilizar imoderadamente, tentar transmutar a história dos personagens numa experiência inesquecível e impactante. Por isso também que podemos dizer que esse recurso no cinema é um componente utilizado em função da imagem. Para esse respeito, ao voltarmos à nossa análise, qual seria o efeito de *L'eau a La bouche* se ela não tivesse sido tocada no momento em que Basílio e Luísa dançavam? Ou mesmo, a *Apelo*, não provocaria a comoção que provocou se não estivesse interseptada à imagem da casa de Jorge e Luísa que se desalenta a cada nota musical, a cada verso cantado. Atestamos essas afirmações com um depoimento dado pelo diretor Robert Grieve aos autores Seger e Whetmore (2009), para a obra *Do Roteiro para a Tela*:

> Ao escolher os sons, tento pensar em algo que acrescente um tom psicológico à história sem chamar muita atenção para si mesmo. Devemos operar num nível subliminar e realçar a atmosfera que o diretor e o roteiro determinam. (SEGER & WETHMORE, 2009, p. 201)

4. Enfim

Assim, ao ouvir a trilha sonora do filme *Primo Basílio*, em especial as músicas aqui analisadas, percebemos que ela foi essencial. O fil-

[33] O dueto aplicado na música *Apelo* resume a tragédia que deu o desfecho ao filme. A música é tocada do começo ao fim para surtir este efeito.

me basicamente se apoia sobre ela. Além das músicas com letras e melodia percebemos sons unitários que significam algo em algum momento. Por exemplo, o som da buzina na porta da casa de Luísa quando ela esperava ansiosamente pelo primo. Este som foi utilizado somente para instigar o espectador a pensar que finalmente Basílio chegara, no entanto isso não acontecera. Vemos o desespero de Luísa a olhar pela janela e seu ar de decepção ao perceber que a buzina era de outro carro qualquer, não de seu primo.

Enfim, pudemos perceber que, no filme, imagem e som caminham interseccionadas, uma baseando-se na outra, o que comprova a ideia da cadeia semiótica contínua que se estabelece em forma de rede na criação cinematográfica. No filme *Primo Basílio* a linguagem da música é transportada para a linguagem audiovisual. O resultado dessa transmutação de linguagens se concretiza no produto final e coloca essa forma de comunicar que a música exerce no papel de semiose no processo criativo do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERCHMANS, Tony. *A música do filme, tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHION, Michel. *Música*: médias et tecnologia. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

_____. *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MARTIN, Marcel**.** *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SALLES, Cecilia A. *Criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990 – Tese (doutorado). PUC/SP, São Paulo.

SCHAFER. R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SEGER, Linda; WHETMORE, Edward J. *Do roteiro para a tela*. São Paulo: Bossa Nova, 2009.

SHUN, Lawrence Rocha. *O áudio não-linear na hipermídia.* 2008. – Tese (doutorado). PUC/SP, São Paulo.

SOUZA, J. B. G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longa-metragens brasileiros Contra Todos e Antônia*: *a técnica e o espaço criativo.* 2010. – Tese (doutorado). USP/SP, São Paulo.

A COLOCAÇÃO PRONOMINAL NOS SINTAGMAS VERBAIS EM DOCUMENTO PORTUGUÊS SEISCENTISTA

Helga Lívia Aparecida Silva de Melo (UFMG)
liviademelo@gmail.com
Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen (UFMG)
tilah@letras.ufmg.br

RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido durante a iniciação científica, sob orientação da pesquisadora Maria Antonieta Cohen (2013) e traz uma contribuição para o estudo da língua portuguesa seiscentista através da análise da colocação dos pronomes clíticos em 83 cartas missivas da rainha Catarina de Bragança, escritas em português lusitano, no período entre 1660 e 1690, que estão sendo preparadas para edição. A partir da transcrição dessas cartas, já concluída, foram selecionados todos os sintagmas verbais em que houve ocorrência de pronomes clíticos, totalizando 1.190 ocorrências, sendo 994 em posição pré-verbal (83,5% de próclises) e 196 na posição pós-verbal (16,5% de ênclises). Posteriormente, essas ocorrências foram analisadas de acordo com os tipos de conjugação verbal em que figuravam (tempos simples e complexos verbais) e também de acordo com a natureza das formas verbais (finitas ou não finitas). O objetivo desta análise é caracterizar o português seiscentista no que se refere à colocação dos pronomes clíticos e verificar os fatores que podem favorecer ou não o uso das formas que, no período analisado, encontravam-se em variação no português europeu.

Palavras-chave: Colocação pronominal. Diacronia. Sintaxe de colocação. Pronome.

1. Introdução

O século XVI, segundo Segismundo Spina (1987, p. 10), é o momento em que Portugal abre as portas do mundo moderno e a língua portuguesa passa a ser estudada como um fator de identidade nacional. As primeiras gramáticas, escritas por Fernão de Oliveira, em 1536 (*Grammatica da Lingoagem Portugueza*), e por João de Barros, em 1540 (*Grammatica da Lingua Portugueza*), surgem numa tentativa de normatizar a língua, aprimorá-la e afeiçoá-la à língua mãe, o latim. Paul Teys-

sier (2001, p. 87) afirma que o século XVI é um período de grande enriquecimento vocabular, devido ao contato com as culturas dos povos conquistados, em consequência da expansão marítima. Essa fase da história da língua portuguesa que se inicia a partir da obra de Camões, é denominada a fase da prosa histórica, da elaboração linguística e literária exclusivamente portuguesa (HAUY, 1989, p. 22), em que o idioma escrito já está fixado e apto para se difundir pelo mundo.

No século XVII, as modificações na língua portuguesa prosseguem e são mais aparentes na esfera lexical e na organização da frase. Entretanto, apesar de todas essas peculiaridades que demonstram ter sido este século tão importante na evolução da língua, é um período ainda pouco caracterizado linguisticamente – ou, nas palavras de Cuesta & Luz (1971, p. 173), "mal apreciado". O presente estudo vem suprir esta lacuna ao apresentar uma análise da colocação dos pronomes clíticos, a partir de um documento inédito. A proposta de estudar a língua portuguesa lusitana no século XVII justifica-se pelo fato de existirem poucos estudos relativos ao período em questão, principalmente no que diz respeito à língua não literária, de caráter informal. O sistema de colocação pronominal no português seiscentista é um dos pontos que mais gera discussão entre sintaticistas na linguística histórica.

Neste artigo, será descrita a colocação dos pronomes clíticos em sintagmas verbais a partir de um *corpus* constituído por cartas missivas escritas em português lusitano, no século XVII, por Catarina de Bragança a seu irmão D. Pedro II, no período em que ela viveu na Inglaterra (entre 1662 e 1692), como rainha consorte, após ter se casado com Carlos II, 3º Monarca da casa de Stuart (COHEN, 1998, p. 89). A importância desse tipo de documento para a linguística histórica, segundo Cohen (1996) e com suporte no pensamento de A. L. Becker, é que

> [...] os dados da língua antiga devem fazer parte de um texto que contenha unidade temática, que possa ser datado, do qual se conheçam o contexto de produção, se apógrafo, autógrafo, tradução, etc., ou seja, informações que nos permitam verificar a fidedignidade do texto em questão e inseri-lo no contexto que o produziu. As limitações do trabalho diacrônico são tantas, que não se pode abrir mão de informações que possam nos facilitar o acesso à língua antiga [...].

Embora um levantamento prévio das questões linguísticas relevantes no documento em estudo já tenha sido feito por Cohen (1995, 1998), a monografia de De Melo (2013) foi o primeiro trabalho a descrever sistematicamente um fenômeno que ressalta dos dados, por sua alta frequência: a colocação dos pronomes clíticos em posição pré-verbal.

Nas Cartas CB, registram-se ocorrências de ênclises (16,5 % do total), mas a prevalência é de próclises. Não se registram mesóclises. O objetivo desta análise é caracterizar o português seiscentista no que se refere à colocação dos pronomes clíticos e verificar os fatores que podem favorecer ou não o uso das formas que, no período analisado, encontravam-se em variação no português europeu.

2. A colocação dos clíticos no sintagma verbal

Na gramática de Maria Helena Mira Mateus (2006, p. 826), os pronomes clíticos são definidos como pronomes pessoais átonos que ocorrem associados à posição dos complementos dos verbos. No português contemporâneo, as formas átonas dos pronomes oblíquos são: *me*, *te*, *o*, *a*, *lhe*, *se*, *nos*, *vos*, *os*, *as*, *se* e *lhes*. No português moderno, "os pronomes clíticos têm um comportamento uniforme quanto aos padrões de colocação; todos eles exigem um hospedeiro verbal" (MIRA MATEUS, 2008, p. 847), o que significa que eles devem sempre estar adjacentes a uma forma verbal, finita ou não finita.

No português europeu contemporâneo, a colocação dos clíticos é um dos pontos mais complicados da sintaxe. Devido à sua atonicidade, que determina um ensurdecimento da vogal, esses pronomes são usados preferencialmente na posição enclítica, mas dependendo da natureza finita ou infinita das formas verbais a que os ditos pronomes servem de complemento, podem também ser encontrados antepostos ao verbo (CUESTA & LUZ, 1971, p. 493). Já no português brasileiro, ocorre o oposto: a colocação pronominal é preferencialmente proclítica, inclusive chegando a aparecer em inícios de frases, o que seria impronunciável para falantes lusos (*idem*, p. 495).

Retornando ao século XVII, período em que se concentra nossa análise, conforme já mencionado anteriormente, existem controvérsias quanto ao uso desses pronomes. Enquanto alguns estudos demonstram que o padrão da época era a estrutura proclítica, outros apontam para a ideia de ter sido este um período de transição, em que a estrutura enclítica, inovadora, estaria em progressão. Ana Maria Martins (1994, p. 273), baseando-se nos sermões do Padre Antônio Vieira, assim o descreve:

> [...] autor cujos textos manifestam, nas orações não dependentes, o abandono da colocação preferencialmente proclítica, característica do português do século XVI, e o aparecimento em força da ordem 'verbo-clítico'. É relevante, pois, que nos textos do mesmo autor, se registre quase sempre a ordem 'clítico-

> verbo' em orações infinitivas regidas de preposição (nomeadamente, nas introduzidas pela preposição *a*, em que a ordem 'verbo-clítico' veio a tornar-se obrigatória). [...]

Outros textos da mesma época analisados pela autora apresentam a ordem proclítica como preferencial, tais como os textos teatrais do escritor D. Francisco Manuel de Melo, em que o uso da próclise prevalece em 92% dos casos. Analisando diacronicamente esses e outros dados, pode-se inferir que a mudança para o padrão enclítico, que veio a perdurar no português europeu, teria ocorrido efetivamente a partir do século XVIII.

Outro fenômeno comum no português seiscentista são os casos de interpolação de constituintes, que se trata da colocação de uma ou mais palavras entre o pronome em posição proclítica e o verbo. Rocha (2009, p. 63) designa por interpolação o fenômeno da não adjacência do clítico ao verbo, aparecendo entre eles qualquer elemento que possa ocupar na oração a posição pré-verbal. Segundo Mira Mateus (2008, p. 847), esses elementos seriam: um constituinte negativo, um advérbio, um sintagma preposicional, um pronome sujeito e um pronome forte objeto direto. Já conforme a descrição de Martins (1994, p. 182-183):

> [...] exceptuados os elementos que precedem o clítico em estruturas com interpolação (isto é, conjunção ou pronome relativo, nas orações dependentes finitas; preposição, nas orações dependentes não-finitas; advérbio, quantificador ou sintagma focalizado, nas orações não-dependentes), qualquer constituinte que, no português medieval e clássico, pudesse ocupar na oração uma posição pré-verbal, podia ocorrer interpolado entre o clítico e o verbo. [...]

3. Aspectos metodológicos

Para a transcrição do documento em análise, foi adotada a metodologia da crítica textual, ou da filologia como edição crítica de textos. Trabalhamos de acordo com os critérios de Lobo (2001), adaptados por Cohen *et alii.* (2009), para que a transcrição mantivesse o máximo das características originais do documento em relação à língua de época em que foi escrito, preservando ortografia, pontuação e acentuação. A partir das transcrições das 83 cartas, foram selecionados todos os sintagmas verbais em que houve ocorrência de pronomes clíticos, totalizando 1.190 ocorrências, sendo 994 em posição pré-verbal (83,5 % de próclise) e 196 na posição pós-verbal (16,5 % de ênclises). Os casos de próclise foram agrupados tomando como critério o tipo de conjugação verbal (simples

ou complexa) e a presença ou não de interpolação. Os casos de ênclise não foram analisados neste trabalho.

4. Resultados

Nas 83 cartas analisadas, foi encontrado um total de 1190 clíticos, sendo 994 na posição pré-verbal e 196 na posição pós-verbal. A partir desses dados, verifica-se que a estrutura proclítica predomina quantitativamente sobre a enclítica, com 83,5% das ocorrências. A próclise é, portanto, a ordem preferencial dos clíticos neste documento.

Quanto ao tipo de conjugação verbal, predominam os casos de próclise com verbos em tempo simples (ordem clítico-verbo), configurando-se em 740 ocorrências. Os casos de próclise com complexos verbais (ordem clítico-verbo auxiliar ou modal-verbo principal) totalizam em 171 ocorrências.

Quanto à presença de interpolação de constituinte entre o clítico e o verbo, foram encontrados 83 casos, sendo 58 com conjugações simples e 25 com conjugações compostas (complexos verbais). O elemento preferencialmente interpolável nessas sentenças foi o advérbio de negação *não* (53 ocorrências), seguido pelos pronomes pessoais retos *eu* e *vós* (17 ocorrências). As demais ocorrências de interpolação referem-se a outros pronomes átonos. O fenômeno da interpolação será descrito e exemplificado na próxima seção.

5. Análise dos dados

Agrupando-se os casos de próclise de acordo com o tipo de conjugação verbal e com a presença ou ausência de constituinte interpolado, temos a seguinte tabela:

PRÓCLISE	Sem interpolação	Com interpolação	Total
Tempo Simples	740	58	798
Tempo Composto	171	25	196
Total	911	83	994

TABELA 1. Distribuição dos pronomes em posição proclítica

As sentenças abaixo representam algumas ocorrências de estruturas sem interpolação e com os verbos tempos simples:

(1) (...) e não cuido [$_{sv}$ **vos** mereçe][34] pouco / pello g^{de}. empenho, q' tem mostrado, / e continua em [$_{sv}$ **me** defender], e pro/teger, com taõ singulares mostras / de affecto (...) – Carta 1, linhas 10 a 14.

(2) (...) com o muito q' o meu / affecto ~~vem~~ [$_{sv}$ **vos** merece] q' se asi [$_{sv}$ **o**fizer/des], eu [$_{sv}$ **me** seguro] de melhor rezulucão (...) – Carta 2, linhas 15 a 17.

(3) (...) e [$_{sv}$ **se** vio] bem / como nesta Corte [$_{sv}$ **se** estimão] vossos Menis/tros quando elles satisfazem a sua obrigação / com o modo q' delles [$_{sv}$ **se** espera] (...) – Carta 9, linhas 7 a 10.

Em (1), o pronome *vos* é contíguo ao verbo *merecer* em primeira pessoa do singular do presente do indicativo e o pronome *me* é contíguo ao verbo *defender* no infinitivo; em (2), o pronome *vos* é contíguo a *merece*, o pronome *o* é contíguo e cliticizado a *fizerdes* e o pronome *me* é contíguo a *seguro*; em (3), há três ocorrências do pronome *se*, respectivamente contíguos a *vio*, *estimão* e *espera*. Este tipo de estrutura é o mais comum no documento.

Quanto às ocorrências de clíticos com complexos verbais, como se sabe, não há consenso entre os gramáticos quanto à classificação entre tempo composto (TC), locução verbal (LV) e conjugação perifrástica (CP). (PONTES, 1973, p. 17). Essa não concordância entre os estudiosos deve-se ao fato de não se encontrar uma definição do que seja TC ou CP e do critério usado para distingui-los.

As formações com complexos verbais prevalecem categoricamente na ordem Cl-V_1-V_2. Não houve ocorrência da ordem V_1-V_2-Cl. Mira Mateus (2006, p. 857) define como *Subida de Clítico* o fenômeno da ocorrência de clítico anteposto a complexos verbais, que consiste na seleção de um verbo do qual o pronome clítico não é dependente para hospedeiro verbal, ou seja, o clítico ocorre próximo ao verbo auxiliar e não ao principal. As sentenças a seguir representam uma ocorrência de tempo composto (sentença de nº 4), uma de locução verbal com modal (sentença nº 5) e uma de conjugação perifrástica (sentença de nº 6):

(4) (...) naquella / occazião vos manifestei ao largo o que / por vezes [$_{sv}$ **vos** tenho reprezentado], / e faltandome a vossa reposta effectiva (...) – Carta 2, linhas 5 a 8.

[34] Estamos destacando apenas os elementos do sintagma verbal que interessam à presente análise. Os clíticos a serem considerados estão em negrito.

(5) (...) vos me tereis mandado, estas mesmas / boas novas, as quais para mim serão / de dobrado gosto pois he so o que [$_{sv}$ **me** / pode ficar] quando me falta, o único / e grande de vos ver (...) – Carta 5, linhas 15 a 19.

(6) (...) não cuidava eu que na liberdade em/ q' D's me pos [$_{sv}$ **me** avia de vir] nenhum ou/tro bom effeito q'o de vossa companhia (...) – Carta 30, linhas 20 a 22.

Analisando os casos de interpolação, como se viu anteriormente, são os de mais baixa ocorrência neste *corpus*. Segundo Martins (1994, p. 161), trata-se de um fenômeno que pode ocorrer apenas quando o clítico antecede o verbo, ou seja, somente em estruturas proclíticas, que são o objeto desta análise. Martins (1994, p. 299) também afirma que esse fenômeno teria sido característico do período medieval da língua, perdendo sua frequência de uso a partir do século XVII. Seguem abaixo dois exemplos de interpolação com verbos em tempo simples (sentenças de nº 7 e 8) e dois com complexos verbais (sentenças de nº 9 e 10):

(7) (...) ja que vos ainda [$_{sv}$ mo / **não** permitis] alomenos, offereçeia / ambas da minha parte (...) – Carta 11, linhas 10 a 12.

(8) (...) segurovos que o Mundo sabe / avaliar o que [$_{sv}$ vos **eu** mereco] taõ bẽ que (...) – Carta 11, linhas 25 e 26.

(9) (...) el Rey Guilherme / o difficulta, sendo tão inconside/ra vel, q' [$_{sv}$ lhe **não pode** ajudar] as suas des/pezas (...) – Carta 7, linhas 9 a 10.

(10) (...)com toda a confiança spero / de D's, e de vos q' [$_{sv}$ me **não há de** faltar] / esta speranca q' he o que da Allento / a minha vida (...) – Carta 27, linhas 9 a 12.

A interpolação do *não* é muito mais frequente que a dos demais constituintes interpoláveis, também em outros *corpora*, conforme já foi anteriormente pesquisado por Martins (1994, p. 194). Trata-se de um fenômeno com características diferentes do fenômeno de interpolação de outros elementos; tendo ocorrido mais frequentemente no português medieval e clássico, é o único que continuou a ser possível na língua literária até os nossos dias (*Op. Cit.*: 162). As sentenças anteriormente citadas demonstram que o *não* ocorreu interpolado entre diferentes clíticos e verbos também em diferentes conjugações. Já a interpolação do pronome pessoal reto (sujeito pronominal) é um fenômeno comum no português antigo, embora bem menos frequente que a interpolação do *não*, conforme verificamos em outros estudos, tais como a *Sintaxe Histórica* de Epiphanio Dias (1970), e as teses de Martins (1994) e Rocha (2009).

6. Considerações finais

Os dados obtidos nesta pesquisa mostram uma prevalência significativa da formação proclítica (83,5%), em relação à enclítica (16,5%), o que nos leva a inferir que esta era ainda a estrutura preferencial de colocação pronominal no português lusitano do século XVII. As cartas de Catarina de Bragança constituem um documento importante para análises linguísticas, por apresentar muitos aspectos da linguagem coloquial desse período, uma vez que são cartas pessoais e familiares. Atribuímos a esses dados uma confiabilidade no que diz respeito à estrutura do português da época, considerando que a escrita desse tipo de correspondência apresentaria mais traços de coloquialismo do que de formalidade.

Neste documento, a estrutura preferencial é a colocação do clítico anteposto ao verbo em tempo simples; esse tipo de construção ocorre 740 vezes, dentre as 994 ocorrências de próclise. Os casos de clíticos com conjugações compostas são 171, dentre os quais prevalecem construções com o verbo modal *poder* + verbo principal no infinitivo e com o auxiliar *ter* + verbo principal no particípio.

A leitura de textos do século XVII pode gerar diferentes graus de estranhamento, pois encontramos neles estruturas que não pertencem mais ao nosso sistema linguístico contemporâneo, como as da denominada subida do clítico com tempos compostos. Ressaltamos que para essa percepção é importante observar não apenas o sistema do português brasileiro, mas principalmente do português europeu, uma vez que nosso objeto de estudo é a variedade lusitana da língua; um tipo de construção como as ocorrências de clítico associado a tempos compostos e conjugações perifrásticas, que podem causar estranhamento por não serem comuns no português brasileiro contemporâneo, são extremamente usuais no português europeu.

Os casos de interpolação encontrados correspondem à minoria (apenas 8,4 % do total de próclises) e, dentre estes, prevalece o uso do advérbio de negação *não*, entre o clítico e o verbo. Também este padrão sintático não é registrado no português brasileiro contemporâneo. Estes dados conferem com a tese de Martins (1994, p. 183), que afirmou que os constituintes interpoláveis que ocorrem mais frequentemente entre o clítico e o verbo são elementos normalmente pré-verbais em outras estruturas, principalmente o advérbio de negação, que obrigatoriamente deve ocorrer antes do verbo. Esta seria uma hipótese para explicar porque este é o constituinte mais comum nos casos de interpolação, além de ter sido

o único que continuou interpolável na língua literária do português europeu contemporâneo (ROCHA, 2009, p. 63).

O problema da colocação pronominal e da caracterização da língua nessa época é ainda suscetível de análises e de discussão. Documentos da mesma fase estudados por outros pesquisadores da área demonstram que a próclise e a ênclise encontravam-se em variação, o que veio a se modificar ao longo dos séculos subsequentes, até os dias de hoje, em que, no português europeu, a ordem enclítica é a que prevalece, tanto na norma culta quanto na língua falada.

Com esta análise, esperamos ter dado uma contribuição fidedigna para o conhecimento da sintaxe de colocação de clíticos no português do século XVII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRETER, Fernando Lazaro. *Diccionario de terminos filologicos.* 3. ed. Madrid: Gredos, 1968.

CATÃO, Cíntia; DE MELO, H. Lívia. *Edição de documento inédito do século XVII*: Revisão e contextualização. XXI Semana de Iniciação Científica. UFMG, 2012.

COHEN, Maria Antonieta A. de M. Catarina de Bragança, personagem histórica X Catarina, figura feminina. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 18, n. 22, p. 89-105.

_____. Pressupostos teórico-metodológicos do projeto filologia bandeirante. In: MEGALE, H. (Org.) *Filologia bandeirante.* Estudos 1. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

_____. *A língua do século XVII e a língua contemporânea.* VI Encontro Internacional da ALFAL, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

_____. Manuscrito inédito do século XVII: Cartas de Catarina de Bragança, rainha de Inglaterra, a seu irmão D, Pedro II, rei de Portugal. *Gênese e Memória. IV Encontro Internacional dos Pesquisadores do manuscrito e de Edições.* São Paulo: Annablume, 1995.

COSTA, Pe. Avelino de Jesus. *Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos.* 3. ed. melhorada. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

CUESTA, Pilar Vazquez; LUZ, Maria Albertina Mendes da. *Gramática portuguesa.* 3. ed. rev. e aum. Madrid: Gredos, 1971.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

DE MELO, H. Lívia. *O português lusitano do século XVII*: análise da colocação dos pronomes clíticos nas cartas de Catarina de Bragança. (Monografia). FALE/UFMG, 2013.

DIAS, Augusto Epifânio da Silva. *Syntaxe historica portuguesa.* 5. ed. Lisboa: Classica, 1970.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas.* 8. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HAUY, Amini Boainain. *História da língua portuguesa I*: séculos XII, XIII e XIV. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Cassandra C. *Transcrição de manuscrito seiscentista, do português não literário lusitano, para fins de estudos linguísticos.* (Monografia). UFMG. Belo Horizonte, 2009.

MARTINS, Ana Maria; CASTRO, Ivo; URIAGEREKA, Juan. *Clíticos na história do português***.** 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa.

MIRA MATEUS, Maria Helena. *Gramática da língua portuguesa.* 7. ed. Lisboa: Caminho, 2006.

PONTES, Eunice. *Verbos auxiliares em português.* Petrópolis: Vozes, 1973.

ROCHA, Nilzete da Silva. *Clíticos: Ingrediente na cozinha portuguesa do século XVII.* 2009. Dissertação (mestrado). – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SPINA, Segismundo. *História da língua portuguesa III*: Segunda metade do século XVI e século XVII. São Paulo: Ática, 1987.

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa.* Trad.: Celso Cunha. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A REVISTA *IDIOMA*: CATALOGAÇÃO E PREPARAÇÃO DOS NÚMEROS DE 2014

Maíra Barbosa de Paiva Melo (UERJ)
mairabpmelo@gmail.com
Flávio de Aguiar Barbosa (UERJ)
flavio.ag.barbosa@gmail.com

RESUMO

A revista *IDIOMA*, publicação do Departamento de Língua Portuguesa, Filologia e Literatura Portuguesa (LIPO) da UERJ, foi lançada em 1981 por iniciativa dos professores Olmar Guterres da Silveira, Jairo Dias de Carvalho e Leodegário Amarante de Azevedo Filho. Após uma paralização de 10 anos, o projeto foi retomado em 2013, ano em que foram publicados dois números da revista (24 e 25). Já lançamos o número 26 em 2014 e mais um virá a público no final do ano, além de uma edição especial relativa a evento a ser realizado na UERJ, dedicado ao ensino de português como língua não materna. Após essa revitalização, o Centro Filológico Clóvis Monteiro (CEFIL), que centraliza a organização da revista, solicitou uma bolsa exclusivamente para a publicação. Entre as funções da bolsista responsável estão: auxílio na organização dos números da revista; digitalização de todos os números lançados; manutenção do *site* da revista, com edições digitalizadas, informações de contato e normas para publicação; catalogação dos números da revista para facilitar a recuperação de informações a respeito de artigos, por meio da elaboração de resumos e palavras-chave, elementos editoriais que não eram obrigatórios até o número 24 da revista *IDIOMA* e que alimentarão uma ferramenta de pesquisa a ser disponibilizada no *site*. Além disso, faz parte do trabalho o serviço de revisão dos artigos submetidos para novas edições.

Palavras-chave: Revista *Idioma.* Periódico acadêmico. Centro Filológico Clóvis Monteiro. CEFIL. Língua portuguesa.

1. Introdução

A revista *IDIOMA*, publicação do Departamento de Língua Portuguesa, Filologia e Literatura Portuguesa (LIPO) da UERJ, foi lançada em 1981 por iniciativa dos professores Olmar Guterres da Silveira, Jairo Dias de Carvalho e Leodegário Amarante de Azevedo Filho. Em seu pri-

meiro número, composto por apenas um artigo escrito pelo professor Olmar Guterres da Silveira sobre vida e obra de Clóvis Monteiro, estão consignadas as diretrizes do Centro Filológico Clóvis Monteiro (CEFIL), que centraliza a organização da revista:

1. O Centro Filológico Clóvis Monteiro, constituído em 10 de setembro de 1965, tem como finalidade incentivar e desenvolver a pesquisa e os estudos superiores de língua portuguesa.
2. A programação das atividades do Centro é de responsabilidade do setor de Língua portuguesa do IFL[35]
3. Em cumprimento de suas finalidades, o Centro mantém uma biblioteca especializada, promove conferências e edita boletim informativo.
4. São associados natos do Centro os professores e alunos do IFL.
5. A direção do Centro Filológico Clóvis Monteiro recebe, de bom grado, quaisquer sugestões que contribuam para o aprimoramento do ensino da Língua Portuguesa (*IDIOMA*, 1981, p. 1).

Os primeiros exemplares, que eram editados em fascículos, tiveram distribuição restrita ao Departamento, e só a partir do número 9, de 1983, edição especial encadernada dedicada ao Professor Olmar Guterres da Silveira, iniciou-se o intercâmbio comum público mais amplo. Em 1997, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, vinculado ao MCT/CNPq, concedeu o registro no ISSN, sob o número 1414-0837, já ostentado na edição 19, lançada nesse mesmo ano.

Desde 2001, ano de publicação do número 21, a *IDIOMA* passou a ter, além da versão impressa, uma versão digital, disponibilizada no *site* do Instituto de Letras. Após uma interrupção de 10 anos, o projeto foi retomado em 2013, ano em que foram publicados, pela primeira vez exclusivamente *on-line*, dois números da revista (24 e 25). Nossa avaliação no Sistema WEBQUALIS da Capes é B4 e esperamos progredir ainda mais na nova fase editorial, que se iniciou em 2013, oferecendo referências que primem pela relevância, fundamentação e atualização, elaboradas por especialistas atuantes nos círculos acadêmicos. Vale reproduzir aqui o texto de apresentação do número 24:

> Com o número 24 da revista *IDIOMA*, publicação do Departamento LIPO da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, retomamos, neste ano de 2012, uma trajetória iniciada há mais de 30 anos, em 1981. Os responsáveis pela ini-

[35] Instituto de Filosofia e Letras, antigo departamento responsável pelas áreas homônimas, atualmente representadas por institutos distintos, respectivamente, pelo ILE (Instituto de Letras e pelo IFCH [Instituto de Filosofia e Ciências Humanas]).

> ciativa da revista foram os professores Olmar Guterres da Silveira, Jairo Dias de Carvalho e Leodegário Amarante de Azevedo Filho, eminentes professores de língua e literatura portuguesa da UERJ.
>
> Ao longo dos 22 números publicados, a revista já esteve, além dos fundadores, sob a responsabilidade dos professores Horácio Rolim de Freitas, Manoel Pinto Ribeiro e Claudio Cezar Henriques. Graças aos esforços de nossos antecessores, a revista já ofereceu ao público artigos de renomados pesquisadores, como Evanildo Bechara, Antenor Nascentes, Sousa da Silveira, Joaquim Mattoso Câmara Júnior, para citar alguns deles.
>
> Atualmente, a linha editorial da revista compreende estudos de língua portuguesa, literatura portuguesa e filologia. Nosso objetivo é continuar oferecendo ao público trabalhos relevantes de grandes pesquisadores do Brasil e de outros países, com o intuito de divulgar a produção do conhecimento nessas áreas de pesquisa acadêmica. Mantendo a configuração implantada desde o número 14, integram o presente número oito artigos e duas recensões, os quais, sem dúvida, confirmam esse propósito.
>
> Com periodicidade semestral, *IDIOMA* chega aos leitores em versão digital. Cabe informar que está em andamento a digitalização dos números anteriores e que, até o presente momento, estão disponíveis para consulta do 18 (de 1996) ao 22 (de 2002)[36], no endereço http://www.institutodeletras.uerj.br/revidioma_edicoes.php.
>
> Agradecemos a todos aqueles que nos apoiaram e incentivaram a trazer a revista *IDIOMA* de volta ao meio acadêmico. (AMORIM et al., 2013, p. 5)

2. Atividades de 2013-14

Após essa revitalização, o CEFIL solicitou uma bolsa exclusivamente para a publicação e neste ano de 2014 iniciei minhas atividades como primeira bolsista dedicada à revista.

Minha primeira atividade foi acessar o *site* da revista, cujo endereço é <http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/index.html>, a fim de conferir o funcionamento dos *links* e realizar uma revisão dos textos disponíveis. Foram encontrados alguns erros ortográficos e *links* que direcionavam a uma página não correspondente ou que emitia mensagem de erro. Os problemas encontrados foram identificados e descritos em um arquivo de texto que foi enviado por e-mail para o responsável pelo *site* para correção.

Em seguida, comecei a ler os artigos dos números anteriores ao 24 da revista *IDIOMA* a fim de elaborar para eles resumos e palavras-chave,

[36] Atualmente, já estão disponibilizados os números 23, 24, 25 e 26.

pois esses elementos editoriais não eram obrigatórios anteriormente às edições de 2013. Com a disponibilização desses elementos, visamos a simplificar a recuperação de informações a respeito de artigos e facilitar a busca pelo *site*, que já conta com uma tabela[37] que relaciona todos os títulos publicados com as informações, nesta ordem: título, autor, ano, número (da revista em que se encontra) e tipo (artigo ou apresentação). Essa tabela pode ser disposta em ordem alfabética a partir dos dois primeiros itens (título ou autor). Pretende-se que as novas informações elaboradas se juntem às já disponíveis para que quem visitar o *site* tenha mais informações disponíveis para auxiliá-lo a encontrar o que procura. Até o momento da redação deste artigo, foram elaborados resumos e palavras-chave de artigos dos três números mais recentes da revista que não possuíam esses elementos editoriais (23, 22 e 21), o que corresponde a um número total de 15 artigos com as novas informações.

No dia 20 de março, comecei a receber por e-mail arquivos de texto submetidos para publicação no número atual da revista *IDIOMA* (26) e que deveriam ser revisados. A revisão dos artigos foi dividida entre mim e outros dois revisores e, finda a divisão, me coube revisar cinco textos. Seguimos as normas de publicação disponibilizadas no *site* e nos números mais recentes. Os problemas encontrados quanto às referências bibliográficas dos artigos foram resolvidos por meio de pesquisas na internet sobre as obras citadas. Quando essas dúvidas não puderam ser sanadas, foi feito contato com os autores a fim de serem recuperadas as informações necessárias à padronização do artigo. Foi feita ainda uma revisão gramatical dos textos. Todas as alterações feitas foram marcadas com a ferramenta "controlar alterações" do programa Microsoft Word e conferidas pelo professor Flávio Barbosa. O fluxo de trabalho, conforme descrito para a edição 26, já terminada e disponível na página virtual <http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/26/Idioma26_completa.pdf>, será utilizado como base para as edições subsequentes.

O conselho editorial, composto atualmente pelos professores doutores Claudia Amorim, Claudio Cezar Henriques, Flávio Barbosa e Tania Maria Nunes de Lima Camara, organiza no mínimo uma reunião no início do período de produção de um novo número, no começo do semestre, e é atribuição do bolsista responsável pela *IDIOMA* acompanhar essa etapa do processo editorial. Nessa reunião, é feito um levantamento das

[37] O instrumento de busca mencionado está disponível no endereço eletrônico <http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/busca.html>.

novas submissões e são discutidas possibilidades de convites a novos autores e projetos excepcionais, de números especiais da revista. Além disso, são determinados prazos para o encerramento de submissão e para outros procedimentos, entre outras questões administrativas.

Estão disponíveis no *site*, na seção "edições antigas", números da revista a partir do 18. Faz-se necessário, portanto, iniciar a digitalização do restante das edições da revista. Foi estabelecida uma parceria com a Coordenação de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da UERJ, que nos disponibilizará seu *scanner*. Com isso, pretendemos começar a digitalizar os números mais antigos no segundo semestre deste ano.

Para 2014, é esperado mais um número, além de uma edição especial dedicada a evento a ser realizado no final do segundo semestre na UERJ e organizado pelo NUPPLES (Núcleo de Pesquisa e Ensino de Português como Língua Estrangeira/Segunda Língua) cujo tema será o ensino de português como língua não materna.

3. Considerações finais

Em suma, após a publicação do número 26, a conferência do *site* e a redação de 15 resumos e palavras-chave, realizadas no primeiro semestre desse ano, temos como metas estabelecidas para 2014 o início do processo de digitalização, o lançamento do número 27 no final do segundo semestre e a continuidade do trabalho de catalogação, para o qual esperamos dar conta de pelo menos mais três números da revista.

Em minha experiência como bolsista, tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos em língua portuguesa, filologia e literatura portuguesa, tendo contato diário com textos de profunda relevância na área, redigidos por ilustres acadêmicos. Dois desses textos, inclusive, me inspiraram a escrever um artigo para o curso intitulado "O português do Brasil", que cursei no mestrado em língua portuguesa, o qual devo aproveitar inclusive para minha dissertação, cujo tema é o Acordo Ortográfico, mais especificamente sua base XV, que dispõe sobre o hífen em compostos, locuções e encadeamentos vocabulares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Claudia et al. Apresentação. *Revista IDIOMA*, n. 24. Rio de Janeiro: Centro filológico Clóvis Monteiro – UERJ, 2013. Disponível

em:
<http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/24/revista24_apres.html>. Acesso em: 01-08-2014.

CAMARA, Tania Maria Nunes L. A revitalização da revista *Idioma*. In: XVII CONGRESSO NANCIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA. *Cadernos do CNLF*, vol. XVII, n. 02 – Resumos. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013. p. 36.

IDIOMA. Rio de Janeiro: Centro filológico Clóvis Monteiro – UERJ, n. 1, jun. 1981. Disponível em:
<http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/index.html>. Acesso em: 01-08-2014.

A TRANSMISSÃO DO CONTO *O ESPELHO* EM DIFERENTES MÍDIAS

Fabiana da Costa Ferraz Patueli (UERJ/UFF)
fpatueli@hotmail.com

RESUMO

A presente pesquisa surgiu por meio dos estudos elaborados a partir de 2006 no Projeto de Extensão "Edição Crítica de Papéis Avulsos, de Machado de Assis", da Universidade Federal Fluminense. Nesse projeto do qual faço parte, atuei como colaboradora e responsável pelos estudos, sobretudo, dos contos "Verba Testamentária", "Chinela Turca" e "O Espelho". Em razão desses estudos para uma edição crítica de *Papéis Avulsos* de Joaquim Maria de Machado de Assis foi elaborada a dissertação de mestrado, "*O Estudo do Código Bibliográfico nas Edições da Segunda Metade do Século XIX de Papéis Avulsos de Machado de Assis*", cujo desenvolvimento favoreceu a verticalização dessa atual pesquisa sob os conceitos da crítica textual/ecdótica para a elaboração de tese de doutorado. O conto "O Espelho" é objeto de estudo desta pesquisa, haja vista também a sua transmissão ao longo do tempo por meio de periódico, livro, história em quadrinhos e a encenação do conto, considerando não com simples transposições de suportes, mas como mídias que conviveram entre si, como foi o caso do jornal e o livro, ou que convivem como é caso do livro, a história em quadrinhos e o filme. E, esse convívio também deflagra questões acerca da recepção da obra machadiana perpetuadas por essas mídias, cuja traduzibilidade da narrativa em universos semióticos diferentes é capacitado pelo tangenciamento dos códigos dessas mídias comunicadoras, ao mesmo tempo que podem transformar o texto narrativo em outro, devido aos diferentes recursos ali disponíveis, segundo Lotman (1996).

Palavras-chave: Crítica textual. Transmissão. Conto. O espelho. Machado de Assis.

E, ainda, à época da publicação em livro do conto em *Papéis Avulsos* (1882), outras críticas positivas à obra de Machado de Assis, no texto do português Xavier de Carvalho (jornalista, cronista e correspon-

dente em Paris da *Gazeta de Noticias* e de *O País)*[38], no artigo dedicado a *Papéis Avulsos* em *Le Messager du Brésil*[39] (Paris); ele daria um novo título ao livro, a saber:

> Já lemos e relemos, com prazer infinito, esses contos humorísticos, essas histórias delicadas que, em sua maior parte, já foram publicadas nos jornais cotidianos. Parece que, reunidas em volumes, elas ganham uma certa unidade e que a série de estudos que o autor chama tão modestamente de *Papéis Avulsos* mereceria mais ter um título *Um Colar de Pérolas*.

Assim, através dos estudos sobre o conto *O Espelho,* de Machado de Assis podemos tecer a história bibliográfica e as particularidades de suas publicações, cuja primeira publicação foi na *Gazeta de Noticias* de número 250 do ano VIII, em 8 de setembro de 1882, em uma sexta-feira, sob a seguinte intitulação "**O Espelho**/ESBOÇO DE UMA NOVA THEORIA DA ALMA HUMANA" (ASSIS, 8 set.1882, p. 1), assinado pelo próprio autor. Assim, o conto foi publicado na primeira página, na seção denominada de "**FOLHETIM**", titulação designada aos textos literários publicados nos jornais à época.

O conto *O Espelho* foi publicado em livro pela Editora Lombaerts ainda em 1882, já sob a titulação de "Papéis Avulsos", em que o próprio autor, Machado de Assis, adverte aos leitores que não foi apenas um recolhimento de contos, como também era costume das publicações de poesias e contos à época, mas eram como se fossem parentes de uma só família "[...] que a obrigação do pae fez sentar á mesma mesa" (ASSI, 1882, p. 1). Fato que nos leva crer a importância do conjunto de contos que foram publicados individualmente já como *Papéis Avulsos* para o autor.

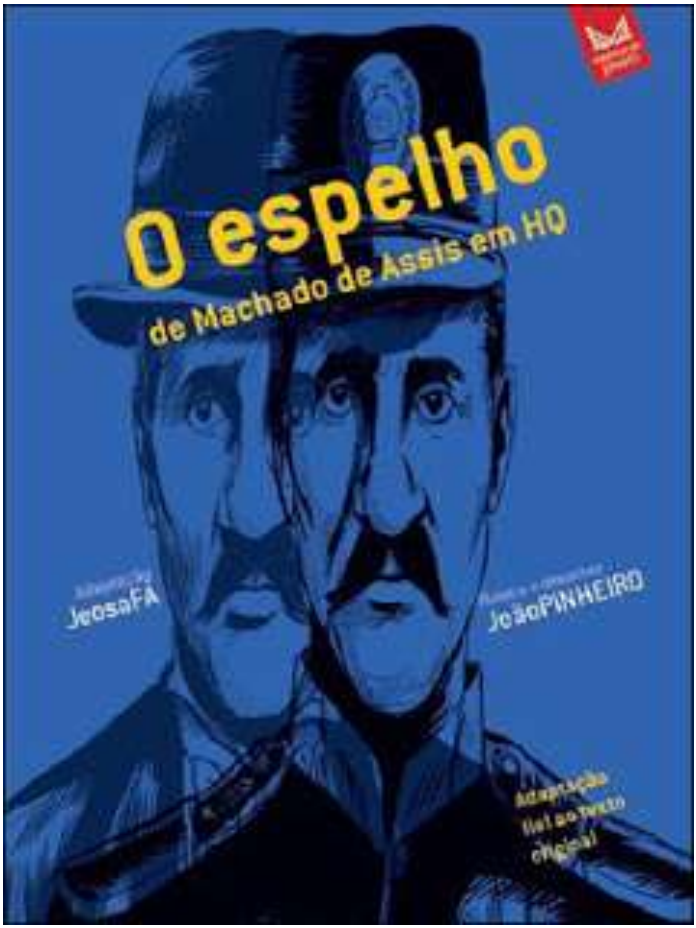
Ao longo dos tempos foram publicadas muitas edições do conto *O Espelho* e do livro *Papéis Avulsos* de Machado de Assis sob a influência das vulgatas, as edições da Garnier (1920) e da Jackson (1937), consideradas como tal pelo grupo de estudos do LABEC/UFF, em que notavelmente apresentam diferentes composições textuais quando comparadas

[38]*O Paiz*, publicado pela Tipographia Imparcial, foi denominada de "folha política e imparcial" dirigida por A. V. Vieria, segundo Godin da Fonseca, em *Biografia do Jornalismo Carioca* (1941, p. 348), conforme também Ubiratan Machado, em *Machado de Assis*: Roteiro da Consagração (2003b, p. 139),

[39]Esse artigo foi traduzido em *Machado de Assis*: roteiro da consagração (MACHADO, 2003, p. 139-140) do texto integral em Paris, 29 de outubro de 1882, dada essa informação optamos por marcar as mudanças de linhas e separação silábica da tradução.

com última edição publicada em vida do autor que foi a edição Lombaerts (1882), observações que ganham um capítulo próprio.

No ano de 2012, a partir de uma crescente traduzibilidade dos textos literários para a história em quadrinhos, o conto *O Espelho* também ganha uma adaptação, publicada pela Editora Mercuryo Jovem que foi realizada por Jeosafa, o roteiro e os desenhos por João Pinheiro, intitulado *Espelho de Machado de Assis em HQ*, em que foi atribuído uma análise crítica "Machado de Assis ao espelho" e a impressão do conto integral "O espelho - Esboço de uma nova teoria da alma humana".



O conto *O Espelho* foi adaptado para filme[40] na produção de Rudolfo Hochwart, direção e música de Becca Lopes[41] cuja intenção é mostrar na íntegra o conto de Machado de Assis, conforme anúncio no início do filme. E, ainda, há algumas outras encenações do conto gravadas e disponibilizadas no Youtube que servem à uma análise da receptividade da obra machadiana nos séculos XX e XXI, bem como a necessidade sociocultural de sua adaptação em imagens em movimento.

Assim, o presente trabalho de pesquisa está sendo elaborado com o interesse em analisar as publicações do conto *O Espelho* em mídias distintas (jornal, livro, história em quadrinhos e filme), do século XIX ao XXI, contemplando o público leitor, a atuação do autor, as práticas editoriais e a estética relacionada às mídias e as suas épocas.

Essas diferentes mídias, entre as quais encontramos o jornal, o livro, a história em quadrinhos e o filme possuem as suas próprias linguagens e interfaces comunicativas, agregando ao texto do autor novos significados segundo os escritos de Roger Chartier (2001) acerca dos arranjos tipográficos inerentes ao suporte comunicador que vai além do próprio escrito.

Nesse sentido, com a proposta inicial de pesquisa pretendemos discorrer sobre a transmissão e a recepção das obras, especificamente, *O Espelho*, de Machado de Assis em mídias diferentes desde o século XIX ao século XXI. Desta forma, focaremos nas edições em jornal (1882), em livro (1882, 1920, 1937), na história em quadrinho (2012) e no filme.

Ainda, acerca das disposições gerais sobre a primeira publicação em periódico (1882) podemos dizer que, na mancha tipográfica, seguem as notícias, os textos literários em meio às propagandas diversas, submetendo ao leitor a inteligibilidade característica dessa mídia. Por conseguinte, entendemos que o jornal (*Gazeta de Noticias*, 1882) pode ser objeto de reflexão e cotejo às demais edições, a fim de responder a questões relacionadas ao trânsito da escrita e ao condicionamento do leitor para com um determinado suporte em que se encontra a obra literária de Machado de Assis, tendo em vista *Autobibliografias* (2003), de Abel Barros Baptista.

[40] Interpretado por Zé Antonio, Weber Werneck, Roberto Ortiz, Cláudio Zani, Madragoa e Alexandre Moreira; e cantado por Jô Milli.

[41] Becca Lopes é o nome artístico de Wandemberg Lopes da Silva.

E, assim, em um jornal, entre outros textos inerentes à temporalidade do periódico como, por exemplo, as notícias, entre outros textos culturais, é publicado na segunda metade do século XIX o conto *O Espelho*, de Machado de Assis pela primeira vez.

Isto posto, podemos dizer que a relação do texto do autor publicado em jornal, configurava-se integrante a um universo diversificado culturalmente, concordando com os apontamentos de Sandra Regina Pícolo sob este aspecto, em *Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas:* reconfiguração do conto "O Enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos (2010).

Já, em livro, *O Espelho* foi o décimo conto publicado, ainda em 1882, na obra intitulada *Papéis Avulsos*[42], cujos editores e tipógrafos foram os belgas Srs. Lombaerts, entre outros contos importantes para a Literatura Brasileira: "O Alienista", "Theoria do Medalhão", "A Chinela Turca", "Na Arca", "D. Benedicta", "O Segredo do Bonzo", "O Anel de Polycrates", "O Empréstimo", "A Sereníssima República", "Uma Visita de Alcibiades", "Verba Testamentária".

E, no caso da composição do livro *Papéis Avulsos*, podemos depreender segundo Abel Barros Baptista (2003), que esta publicação enquanto objeto livro traz a unidade inerente à configuração do próprio livro cujas páginas são justapostas com um ordenamento imutável. Então, a própria reunião dos contos acima, incluindo *O Espelho*, sob o signo do objeto livro, lhe traz a unicidade que nos adverte o autor Machado de Assis, como assinalamos anteriormente.

De qualquer forma, a advertência do autor em dar uma unicidade àqueles contos ali publicados contribui para a resignificação do entendimento do conjunto dos contos apresentados anteriormente de forma dispersa, tornando-os familiares, no sentido de que uma produção cujos signos linguísticos e materiais se complementam e formam uma unidade que a própria condição de estar no livro passa lhe fornecer.

Já na história em quadrinho, a imagem traz ao texto literário uma comunicabilidade onde encontramos os desafios quanto ao suporte em que está sendo transmitido o conto *O Espelho* e a linguagem específica

[42] A impressão do livro foi realizada no formato *in-8º* (12 cm x 18 cm). E, a transmissão dos contos que compõe *Papéis Avulsos* se deu a partir de 1875, na segunda metade do século XIX, publicados, primeiramente, em periódicos, entre os quais citamos: *A Epocha, Jornal das Familias, O Cruzeiro, A Estação, Gazeta de Noticias* e *Almanak da Gazeta de Noticias*.

da história em quadrinhos que põe em quadros o tempo e o espaço de uma narrativa. Isto é, encontra-se na história em quadrinhos uma forma de narrar mais sintética, diferente do que já foi apresentado no jornal (1882) e no livro (1882, 1920, 1937).

Portanto, podemos dizer, que há dois tempos ficcionais da narrativa machadiana de *O Espelho* na sua tradição escrita até este século XXI; uma tradição presente no periódico e no livro e, a outra, representada pela história em quadrinhos (2012) que tende à síntese da narrativa, onde a continuidade é fornecida pelo leitor, segundo Umberto Eco (2004).

Sendo assim, os quadros nessa modalidade delimitam o tempo e o espaço da narrativa, pois o leitor ao mover os seus olhos por uma página de história em quadrinhos tem a sensação de que se move pelo tempo e pelo espaço da narrativa da obra literária, conforme Scott McCloud, em *Desvendando os quadrinhos* (2002).

Isso se deve para Maria Cristina Xavier de Oliveira[43] (2008) à prática de contar histórias e as suas transformações ao tempo, agora, utilizando outras estéticas, entre as quais são aplicadas aos quadrinhos no Brasil. O que nos direciona a participação de outros profissionais na reprodução de um texto literário para o formato de história em quadrinhos, como por exemplo, o adaptador, o roteirista, o desenhista; além daqueles que já estão relacionadas às demais mídias (jornal e livro): o autor, o revisor e o editor/tipógrafo[44].

A participação desses agentes também intervém significantemente na reconstrução do texto literário na mídia em que o conto está sendo veiculado, além da súplica do mercado editorial inerente a cada época, por isso a importância de reconhecer os papéis de cada profissional e os recursos interlocutórios utilizados pelos mesmos.

Isto posto, se cada mídia possui um modo de se comunicar conforme Lotman (1996), cabe-nos o estudo desses instrumentos comunicadores do texto literário, especialmente, o conto *O Espelho,* de Machado de Assis. O referido conto, antes escrito pelo autor para "Folhetim" e/ou livro, apesar da primeira publicação tenha sido em periódico fica expressa em advertência ao leitor na publicação em livro que tal conto foi ela-

[43] Conforme aos estudos da tese de doutorado intitulada *A Arte dos Quadrinhos e o Literário:* a contribuição do diálogo entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura (2008).

[44] Ainda no século XIX a função do tipógrafo poderia ser desempenhada pelo editor.

borado para compor um livro, mas precisamente, o que originaria *Papéis Avulsos. M*as, agora publicado em história em quadrinhos, talvez por um apelo mercadológico e sociocultural, a narrativa machadiana ganha novos contornos transformados pelos códigos e estéticas que já trazem o componente imagético delineados pelos desenhos, com a demarcação temporal em quadros.

Enquanto que nas encenações filmadas, a imagem em movimento na qual os olhos se fixam nos traz a ideia de tempo e espaço mais fluida e fixa pelas escolhas do roteirista e do diretor, entre outros profissionais, tendo em vista que de leitores do conto escrito nos tornamos expectadores do filme.

Com essa nova forma de ler a obra do autor Machado de Assis, preocupa-nos também o público leitor para qual foi destinado, bem como no século XIX e XX. Nesse sentido, a presente pesquisa se preocupa com a migração do texto literário nos diferentes suportes comunicadores, sejam eles jornais/revistas, livro, história em quadrinhos e o filme, a disposição da narrativa e a sua traduzibilidade, mas sem esquecer o espaço sociocultural que permeia tais mídias, assim como os seus interlocutores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, [Joaquim Maria] Machado de. *Exposições II. Exposição Machado de Assis. Centenário do Nascimento de Machado de Assis* (1839-1939). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

_____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts &C., 1882.

_____. *Papéis avulsos.* Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1920.

_____. *Papéis avulsos*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1937.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*. Campinas: UNICAMP, 2003.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: ___. (Org.). *Práticas da leitura*. Iniciativa de Alain Paire, tradução de Cristiane Nascimento, introdução Alcir Pécora. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 77-105.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do jornalismo carioca* (*1808-1908*). Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Noticias, 1882.

LOTMAN, Iuri. La semiótica de la cultura y o concepto de texto. In: NAVARRO, Desidério. (Org.). *La semiosfera*. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2002.

OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier de. *A arte dos "quadrinhos" e o literário*: *a contribuição do diálogo entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura.* 2008. Tese (de Doutorado). – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PATUELI, Fabiana da Costa Ferraz. *O estudo do código bibliográfico nas edições da segunda metade do século XIX de* ***Papéis Avulsos*** *de Machado de Assis.* 2010. Dissertação (de Mestrado). – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

PÍCOLO, Sandra Regina. *Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto "O Enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos*. 2010. Tese (de Doutorado). – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PINHEIRO, João. *Blog João Pinheiro*: O espelho em HQ. 2012. Disponível em: <http://jottapinheiro.blogspot.com.br/p/o-espelho-em-hq.html>. Acesso em: set. 2013.

ALGUNS EMBLEMAS DE ANDREA ALCIATO SOBRE O DEUS ALADO

Francisco de Assis Florencio (UERJ)
ff017066@gmail.com

RESUMO

Pretendemos, com este trabalho, analisar alguns emblemas do *Emblematum Liber* de autoria do ilustre humanista Andrea Alciato. Esta obra não foi apenas a precursora deste tipo de composição, mas também a mais célebre e a mais lida. Do grego *emballo*, a palavra "emblema" já era bastante conhecida e empregada no período clássico e pós-clássico. De seu significado primitivo "atirar", "botar" e, por derivação, "ornamentar", resultou em "tipo de trabalho decorativo feito com metal no qual peças de ouro ou prata eram incrustadas em objetos preciosos". Os emblemas que analisaremos dizem respeito à divindade Amor. Quanto à forma, um livro de emblemas se divide em três partes: um mote ou *inscriptio*, uma imagem ou *pictura* e um breve poema ou *subscriptio*. A nossa análise dar-se-á a partir de três níveis de interpretação: a alegórica, a tropológica e a anagógica.

Palavras-chave: Emblemas. Andrea Alciato. Latim. Renascimento.

1. Introdução

Renomado jurista italiano, Alciato nasceu no ano de 1492, em Alzate Brianza, e faleceu em Pavia, em 1550. Na universidade foi discípulo de Fasani e, depois de formado, ministrou aulas nas Universidades de Bolonha e Pavia. Ganhou fama internacional escrevendo sobre aspectos do Direito Romano, mas o ápice de sua carreira de escritor se deu com a publicação do *Emblematum Liber*.

Escrito provavelmente para ser lido em momentos de recreação e lazer, o *Emblematum Liber* logo se tornou um gênero literário de grande tradição. Quanto à apresentação, embora existissem outras, a forma padrão dos emblemas era a *inscriptio* ou o título, a *pictura* ou a imagem e a

subscriptio, na maioria das vezes em forma de epigrama, que descreve ou explica o tema representado pelos outros dois elementos. Esta fórmula padrão fornecia uma representação ideal de um símbolo, o significante, cujo propósito era ocultar bem como revelar o significado. Os emblemas se dividiam em três tipos: o primeiro, seguindo o modelo dos Bestiários, vinha de exemplos colhidos da história natural (físicos ou naturais); o segundo tipo eram episódios retirados de uma fábula ou história antiga (históricos); por fim, encontramos provérbios ilustrados por cenas do cotidiano (éticos).

Os emblemas de Alciato foram bastante influenciados pelos epigramas da antologia grega. Na primeira edição dos *emblemata*, quarenta epigramas vieram da antologia. Na última edição, editada pelo próprio Alciato (1550), ano em que ele faleceu, já havia quarenta e seis epigramas oriundos da obra grega. Ele mesmo, numa carta a um amigo, assim declara: "Eu compus um livro de epigramas ao qual eu dei o título de *Emblemata*...". A influência epigramática vem a comprovar o que já se sabia, ou seja, que inicialmente Alciato não tinha a intenção de utilizar gravuras em sua obra.

Os emblemas, quanto à interpretação, podem ser apresentados de três formas: a primeira interpretação é a alegórica, ou seja, a ideia é lida através da imagem, do quadro apresentado no emblema; a segunda, tropológica, é a interpretação mística dos símbolos, e, por fim, a anagógica, que é a mensagem expressa no mote.

2. Análise e comentários

2.1. Emblema CVI

2.1.1. *Potentissimus affectus Amor*

Aspice ut invictus vires auriga leonis,
Expressus gemma pusio vincat Amor?
Utque manu hac scuticam tenet, hac ut flectit habenas,
Utque est in pueri plurimus ore decor.
Dira lues procul esto: feram qui vincere talem
Est potis, a nobis temperet anne manus?

TRADUÇÃO

Amor, o mais poderoso sentimento

Vede como o jovem Amor, um cocheiro invencível, representado em uma pedra preciosa, domina as forças de um leão? E como segura em uma mão um chicote, e como movimenta com a outra as rédeas e como é grande a beleza no rosto deste menino. Que a terrível calamidade esteja longe daqui. Acaso poderia, aquele que é poderoso para vencer tal fera, afastar de nós a sua mão.

COMENTÁRIOS

Quanto ao título, a ênfase está no superlativo absoluto *potentissimus*, que deixa claro que tanto o deus quanto o sentimento produzido por ele são mais potentes do que qualquer outro deus ou sentimento.

No que se refere à imagem, temos, em primeiro plano, o deus alado conduzindo uma carruagem puxada por leões.

A interpretação tropológica se dá por várias vias: o chicote e as rédeas nas mãos do Amor simbolizam o seu poder de castigar a quem não lhe obedece e o total controle que ele exerce sobre aqueles que por ele são flechados. A símile ocorre na comparação feita entre o ser humano e a fera. Se uma fera poderosa e ameaçadora como o leão foi subjugado pelo filho de Vênus, quem somos nós, míseros mortais, para resistir a tão profundo sentimento.

2.2. Emblema CVII

2.2.1. Potentia Amoris

Nudus Amor viden' ut ridet, placidumque tuetur?
Nec faculas, nec quae cornua flectat, habet;
Altera sed manuum flores gerit, altera piscem,
Scilicet ut terrae iura det atque mari.

TRADUÇÃO

O poder do Amor

Vês como o Amor nu sorri e como ele olha placidamente? Ele não tem tochas nem o arco que costuma dobrar; mas segura em uma das mãos flores e na outra um peixe, ou seja, ele dá ordens tanto à terra quanto ao mar.

COMENTÁRIOS

Na interpretação anagógica, merece destaque a palavra *potentia*. Diferentemente de *potestas*, que é a "força", "o poder oriundo da autoridade", ela é empregada para designar "a força física utilizada para deslocar, mover, tirar do lugar", neste caso a terra, o mar e os seres que neles habitam.

Quanto à alegoria, a pintura mostra o Amor sentado tranquilamente e desnudo de roupas e de armas, segurando numa mão um ramalhete e na outra um peixe, sem que, para tomá-los, fizesse uso das armas que costuma carregar.

O buquê, graças à origem das flores, simboliza a terra. O peixe, por sua vez, simboliza o mar.

2.3. Emblema CVIII

2.3.1. Vis Amoris

	Aligerum fulmen fregit deus aliger, igne Dum demonstrat uti est fortior ignis Amor.

TRADUÇÃO

A força do Amor

O deus alado quebrou o raio alado, enquanto demonstra que o Amor paixão é mais forte que o fogo.

COMENTÁRIOS

A repetição dos vocábulos *aligerum/aliger* cria uma oposição entre o raio e Cupido, saindo este último como vencedor. Já os substantivos *igne/ignis* opõem o fogo consumidor produzido pelo raio e o fogo, que a todos consome, produzido pelo deus do amor.

No que se refere à interpretação anagógica, o título *Vis Amoris* diz respeito à força física de Cupido: ele é tão forte que consegue quebrar até o raio que é produzido pelo *deus deorum*, Júpiter.

Quanto à alegoria, a imagem apresenta o deus alado quebrando os raios, usando, para tanto, apenas as suas mãos, sem precisar, portanto, de fazer uso de suas armas habituais: o arco e as setas.

Tropologicamente falando, os raios representam Júpiter, pois dele se originam e simbolizam o poder destrutivo deste deus. Mas nem mesmo o *deus tonans* é páreo para a força avassaladora do *ales puer*.

2.4. Emblema CIX

2.4.1. In studiosum captum amore

<table>
<tr>
<td> </td>
<td>Immersus studiis, dicundo et iure peritus,
Et maximus libellio.
Helianiran amat, quantum nec Thracius umquam
Princeps sororis pellicem.
Pallada cur alio superasti iudice, Cypri?
Num sat sub Ida est vincere?</td>
</tr>
</table>

TRADUÇÃO

Ao estudioso capturado pelo Amor

Imerso nos estudos e perito na oratória e nas leis, grande nas petições. Ele ama mais Helianira do que o príncipe trácio amou a ama de sua irmã. Por que, ó cipriota, com outro juiz, tu venceste a Pálade? Acaso já não foi suficiente vencer no monte Ida.

COMENTÁRIOS

O título faz referência à pessoa que, para fugir das constantes investidas do deus amor, busca se refugiar nos estudos, mas, na verdade, o seu pensamento está dividido entre a ciência e o amor. Isto é reforçado pela imagem que apresenta, no centro, um estudioso cercado, de um lado, por Minerva, a deusa da sabedoria, e, de outro, Cupido e sua mãe, tendo o estudioso preferido estes dois últimos àquela, o que se evidencia pelo fato de o seu rosto estar virado na direção das divindades do amor e do prazer.

Acredita-se que o estudioso aqui citado seja Jerônimo Paduano, homem dedicado às letras, mas que se deixou levar pelas redes da paixão. Ao analisar o amor do seu contemporâneo, Alciato, na tentativa de mostrar o quanto é perigosa e traiçoeira a paixão, faz uso de uma alusão mitológica. O príncipe trácio, na verdade, é o rei Tereu; a tradução "de sua irmã" é ambígua, pois parece que a irmã é do rei, quando na verdade ela é irmã da *pellicem*. Esta palavra, embora possa ser traduzida por "concubina", foi traduzida por "ama" pelo fato de ser a função exercida pela jovem Filomela junto à sua irmã Procne, esposa do rei trácio. Ele se apaixonou pela irmã de sua esposa e a possuiu à força.

Encontramos outra alusão mitológica nas duas últimas linhas. Elas fazem referência ao célebre episódio do "pomo de ouro". Na ocasião das núpcias de Peleu e Tétis, houve uma disputa entre Juno, Minerva, deusa da sabedoria, e Vênus, cultuada em Chipre, para decidir qual seria a mais bela dentre elas. A função de juiz foi destinada ao belo pastor Páris e o Monte Ida serviu de palco à disputa. O pastor, após ouvir as promessas das deusas, decidiu favoravelmente a Vênus, que havia lhe prometido a mais bela das mulheres como esposa.

2.5. Emblema CX

2.5.1. Anteros, id est, amor virtutis

Dic ubi sunt incurvi arcus? Ubi tela, Cupido?
Mollia queis iuvenum figere corda soles?
Fax ubi tristis? Ubi pennae? Tres unde corollas
Fert manus? Unde aliam tempora cincta gerunt?
Haud mihi vulgari est hospes cum Cypride quicquam,
Ulla voluptatis nos neque forma tulit.
Sed puris hominum succendo mentibus ignes
Disciplinae, animos astraque ad alta traho.
Quatuor ecque ipsa texo virtute corollas:
Quarum, quae Sophiae est, tempora prima tegit.

TRADUÇÃO

Anteros, isto é, o amor da virtude

Diz onde estão os arcos encurvados? Onde estão as flechas, Cupido, por meio das quais tu costumas flechar os corações delicados dos jovens? Onde está a triste tocha? Onde estão as asas? Por que a tua mão carrega três coroas? Por que tuas decoradas têmporas leva outra? Nada em mim está na companhia da comum Cípria, nenhuma forma de prazer nos capturou. Mas eu incendeio os fogos do conhecimento nas mentes puras dos homens, carrego os espíritos deles para os elevados astros. Teço, então, quatro coroas dessa virtude, da qual, a primeira, que é de Sofia, cobre minhas têmporas.

COMENTÁRIOS

O título deste emblema foge um pouco ao pensamento clássico, segundo o qual a função de Antero era garantir a reciprocidade amorosa. Os humanistas, porém, sob influência platônica, traduzem a preposição αντε como "contra", criando, assim, uma oposição entre Eros e Anteros e fazendo deste último um símbolo da pureza virtuosa.

A *subscriptio* tem início com uma série de interrogações. De início, Cupido é questionado a respeito de suas armas e de sua forma alada. Em seguida, o questionamento se baseia nas coroas de flores que estão em suas mãos e da que está em sua fronte. Ele responde, dizendo que naquele momento ele não está à procura do amor nem do prazer, mas incendeia o coração dos homens com o desejo do conhecimento e da sabedoria.

Ao falar de virtude, que pode ser definida como "tudo que há de melhor na natureza física e moral do homem", o texto se refere à divisão platônica das virtudes, que assim se apresenta: a primeira, que deve estar na *ratio humana* é a *prudentia*, sinônimo de *sapientia*, razão pela qual ele emprega seu correspondente grego *sophia*. A segunda, definida como *suum cuique tribuere*, é a i*ustitia*; a terceira é aquela que nos impulsiona a vencer as dificuldades e nos mantém firmes na busca do bem: *fortitudo*; por fim, aparece aquela que, modernamente, ouvimos nos comerciais de tv sob o seguinte *slogan*: "... com moderação". Assim a *temperantia* nos convida a refrear nossos desejos e sermos prudentes quanto àquilo que nos dá prazer.

3. Conclusão

Concluímos este trabalho certos de que este estudo é apenas uma gota d´água no oceano chamado Renascimento. Muito já foi escrito e muito ainda será sobre Andrea Alciato e sua obra. Ele foi um inovador e sua obra uma fonte de inspiração não só para seus contemporâneos mas também para outros escritores dos séculos que se seguiram.

Acreditamos que o objetivo proposto no resumo foi alcançado e que tanto a tradução quanto os comentários, ainda que possam ser revistos e melhorados, servirão de instrumento para aguçar a curiosidade e o interesse daqueles que estão dando os primeiros passos na literatura neolatina e daqueles que estão bebendo pela primeira vez desta fonte inesgotável de textos inspirados na cultura clássica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCIATO. *Emblematum Liber*. Disponível em: <www.mun.ca/alciato>.

COMBONI, Andrea. *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento*: appunti per una ricerca. Disponível em: <http://italique.revues.org/183>.

DALY, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem*. Canada: University of Toronto Press, 1998.

RAYBOULD, ROBIN. *An introduction to the symbolic literature of the Renaissance*. USA: Trafford Publishing, 2006.

SMITH, William; LOCKWOOD, John. *Chambers Murray Latin-English Dictionary***.** Great Britain: Cambridge University Press, 1997.

ARQUIVO E EDIÇÃO DIGITAL NO CAMPO DA FILOLOGIA

Rosa Borges dos Santos (UFBA/FAPESB)
borgesrosa66@gmail.com

RESUMO

A guarda e atualização do nosso patrimônio cultural escrito são práticas resultantes da ação de pesquisadores como arquivistas e filólogos para exercício de leitura das críticas, textual, genética e literária, da teoria e história literária e da linguística. Para além da inventariação, catalogação e organização dos materiais de um arquivo, estudos são desenvolvidos em diferentes perspectivas, conforme interesse do pesquisador e tradição textual investigada. Pretende-se, neste trabalho, discorrer, no campo da filologia, sobre a elaboração de um arquivo hipertextual e a prática de edição de textos em suporte eletrônico.

Palavras-chave: Arquivo. Edição digital. Filologia. Arquivista. Filólogo.

1. Primeiras palavras

A arquivística e as novas tecnologias entram na cena da prática editorial e atuam no tratamento filológico dado à massa documental que forma os acervos de escritores e dramaturgos distribuídos nos arquivos literários do país. Aqui se inscreve nosso trabalho que se ocupa da produção dramatúrgica e da prática editorial em ambiente digital.

A guarda e atualização do nosso patrimônio cultural escrito são práticas resultantes da ação de pesquisadores como arquivistas e filólogos para exercício de leitura das críticas, textual, genética, literária e sociológica, da teoria e história literária e da linguística. Para além da inventariação, catalogação e organização dos materiais de um arquivo, estudos são desenvolvidos em diferentes perspectivas, conforme interesse do pesquisador e tradição textual investigada. Pretendemos, neste traba-

lho, discorrer, no campo da filologia, sobre a elaboração de um arquivo hipertextual e a prática de edição de textos em suporte eletrônico[45].

2. Arquivo hipertextual e prática de edição

A filologia dialoga com vários campos do conhecimento, mantendo com eles uma relação disciplinar interativa. O trabalho filológico, em perspectiva histórica e crítica, parte das fontes primárias e de outros materiais que façam alusão à obra literária e dramatúrgica a ser editada. Recuperar e atualizar tais obras requer do filólogo, arquivista e editor, uma prática interpretativa, valendo-se dos mais diversos métodos críticos. O Grupo de Edição e Estudo de Textos desenvolve modelos editoriais que trazem à cena a produção de escritores baianos, ou de escritores que viveram na Bahia.

Ao filólogo cabe, além da tarefa de "guardar" o patrimônio escrito, artístico e cultural, agir na recuperação, restauração, conservação, edição e estudo de textos (testemunhos-documentos-monumentos) (SANTOS, 2007). Trata-se de uma ação crítico-interpretativa do filólogo que propõe para os textos estudados novos sentidos, novas leituras. No campo da filologia textual, o texto será estudado em seu contexto de produção, de transmissão, de circulação e de recepção, analisado em sua multiplicidade e instabilidade (BORGES, 2012). É preciso organizar em um arquivo digital os diferentes acervos para colocá-los dentro de uma dinâmica que permite o acesso aos textos e que faz a informação circular. Assim,

> [...] a criação de acervos, documentais e literários, em um arquivo digital evita a manipulação, e, portanto, o desgaste material do texto, além de torná-lo acessível a qualquer leitor/navegador. É importante também, no que se refere à organização arquivística, levar em conta, na prática editorial, entrevistas com escritores/dramaturgos, matérias jornalísticas, textos que tratem do autor e de sua produção artística, entre outros materiais que se liguem aos textos editados (SANTOS, 2013).

Os arquivos são, portanto, "lugares e temp(l)os de memória" (OLIVEIRA, 2007, p. 375) que

[45] Em 2013, Rosa Borges e Alícia Lose escreveram um texto para defesa e divulgação dos trabalhos realizados no âmbito dos programas de pós-graduação de Letras na Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulado *Filologia, genética e informática: a edição na era da informação*, que pretendemos futuramente publicar.

> [...] ora espelham o pulsar da oficina de escrita própria de cada criador (mostrando a gestação e o devir da sua obra), ora desvendam o especioso percurso de que foi feito o impulso, sucesso ou insucesso, de muitas intervenções singulares e movimentos coletivos (literários, artísticos, cívicos, etc.) que marcaram decisivamente a nossa história cultural mais recente (OLIVEIRA, 2007, p. 375).

O Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET) da Universidade Federal da Bahia, sob minha coordenação e orientação, tem desenvolvido edições críticas e interpretativas e, recentemente, sinópticas, em suporte eletrônico. Essa práxis filológica será ilustrada a partir de alguns trabalhos já realizados no âmbito da pesquisa da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC). Para os textos da dramaturgia baiana ou produzidos para encenação na Bahia, foram realizadas *edições críticas* (por Isabela Santos de Almeida e Débora de Souza), *interpretativas* (por Isabela Almeida, Mabel Meira Mota, Williane Silva Corôa, Débora de Souza, Ludmila Antunes de Jesus e Hugo Leonardo Pires Correia), em suporte papel e eletrônico, e também edições *sinópticas* (Fabiana Prudente Correia e Arivaldo Sacramento de Souza), e *fac-similares* (por todos aqui mencionados). Tais práticas editoriais, bem como os estudos críticos, estão postos em dissertações[46] e teses[47]. As edições filológicas preparadas, em sua maioria, são feitas em ambiente acadêmico, nos programas de pós-graduação da UFBA, disponibilizadas quase sempre em CD-ROM ou DVD e algumas em *site*.

O trabalho realizado com o texto teatral possibilitou aos integrantes da referida Equipe refletir sobre a práxis editorial, pois, a cada encenação, o espetáculo propõe uma nova versão do texto e uma nova interpretação, além de se tratar de uma produção que se mostra quase sempre coletiva. Diante de tal fato, o Grupo de Pesquisa decidiu que a edição deveria contemplar todas as versões do texto, de preferência em meio digital, dispondo os fac-símiles, transcrevendo cada um dos testemunhos, identificando as modificações genéticas e/ou marcas deixadas por outros agentes/atores sociais, para registrá-las em aparatos e interpretá-las, dando conta da história do texto, através de arquivo hipertextual (eletrônico),

[46] Confira as dissertações de Isabela Santos de Almeida (2011), Débora de Souza (2012), Williane Silva Corôa (2012), Mabel Meira Mota (2012), Fabiana Prudente Correia (2013), Hugo Leonardo P. Correia (2014). Para saber do que a maioria dos trabalhos aborda, consultar o trabalho intitulado *Entre acervos, edição e crítica filológica*, publicado no CNLF por Santos (2012).

[47] Confira as teses de Arivaldo Sacramento de Souza (2014), Ludmila Antunes de Jesus (2014) e Isabela Santos de Almeida (2014). Nessa direção, outros trabalhos estão sendo desenvolvidos: as teses de Mabel Meira Mota e de Fabiana Prudente Correia.

conforme propõe Urbina et al. (2005), por meio de três categorias de edição: a fac-similar digital, a diplomática/documental e a *variorum* eletrônica.

O Grupo apresenta edições convencionais (crítica, interpretativa, diplomática, sinóptica) em meio digital, explorando a plasticidade do suporte. A seguir, traremos alguns dos trabalhos realizados no âmbito da Equipe Textos Teatrais Censurados para ilustrar nossa prática editorial.

Isabela Almeida, em sua dissertação de mestrado intitulada *Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*, defendida em 2011, realizou a edição interpretativa em meio digital do texto teatral *Auto da Barca do Rio das Lágrimas de Irati*, da dramaturga Jurema Penna. A referida edição foi disponibilizada em CD-ROM, caracterizada pelo uso de *hiperlinks*. Para sua construção foi utilizado o programa *Web Page Maker*, versão 3.2.1. No arquivo *Edição.html*, encontram-se: a) as orientações para a navegação; b) o texto crítico e o aparato de notas; c) a edição e fac-símiles; d) a lista de materiais audiovisuais (com referências).

Figura 1: *Home* da Edição. Fonte: ALMEIDA, 2011

Débora de Souza (2012) traz, em sua dissertação, a edição em meio digital dos textos teatrais de Nivalda Costa: *Aprender a Nada-r* e *Anatomia das Feras.* Para esta edição, utilizaram-se a linguagem de marcação HTML, *HyperText Markup Language*, (*Linguagem de Marcação de Hipertexto*), usada para produzir páginas na *internet*, e o *software Adobe Reader* para a visualização em documentos PDF (*Portable Document Format /* Formato Portátil de Documento), dando ao leitor/navegador acesso aos fac-símiles dos textos, de documentos do processo censório e de fotos.

Figura 2 - *Home* da Edição. Fonte: SOUZA, 2012

Williane Silva Corôa (2012) realizou a edição interpretativa em suporte eletrônico de *Malandragem Made in Bahia* de Antônio Cerqueira, fazendo uso dos programas *NVU e WORD*. A edição conta com um *menu* no qual é possível acessar: a) Apresentação, contendo orientações para a navegação; b) Edição Fac-similar, contendo os fac-símiles de *Malandragem Made in Bahia*; c) Edição interpretativa em meio digital, na qual se apresentam o texto crítico e o aparato de variantes e notas; d) Arquivo do autor, com os recortes de jornais reunidos por Antonio Cerqueira e depositados no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia; e) Documentos Coordenação Regional do Arquivo Nacional – Brasília, onde estão reunidos: requerimento de censura, pareceres e certificado de censura. Através dos *hiperlinks* é possível acessar os documentos que compõem a tradição textual direta (testemunhos) e indireta (paratextos).

Figura 3 – *Home* da Edição. Fonte: CORÔA, 2012

Mabel Meira Mota (2012) realizou a edição interpretativa e fac-similar de *Irani ou As Interrogações*, de Ariovaldo Matos. Para acessá-la, deve-se executar, com um clique, o arquivo *Index.html*. Ao clicar no arquivo, uma tela do navegador de *internet* será aberta com a página inicial da edição; nela, constará o *menu*, no qual é possível acessar: a) a Apresentação, contendo orientações para a navegação; b) o Dossiê de *Irani ou As Interrogações*, contendo os recortes de jornais e documentos da Censura: o requerimento de censura, os pareceres e o certificado de censura; c) a Edição, contendo duas categorias: uma edição interpretativa em meio digital, do texto de Ariovaldo Matos, abrangendo os itens: texto crítico e aparato de variantes e notas; e lista de materiais audiovisuais (com referências); e uma edição fac-similar, com a versão de *Irani ou As Interrogações*, de Ariovaldo Matos (TAM), e a adaptação elaborada por Eduardo Cabús (TAM-EC), em três vias: TAM-EC/SBAT, TAM-EC/DCDP e TAM-EC/SR, em formato PDF.

Figura 4a – *Home* da Edição. **Fonte: MOTA, 2012**

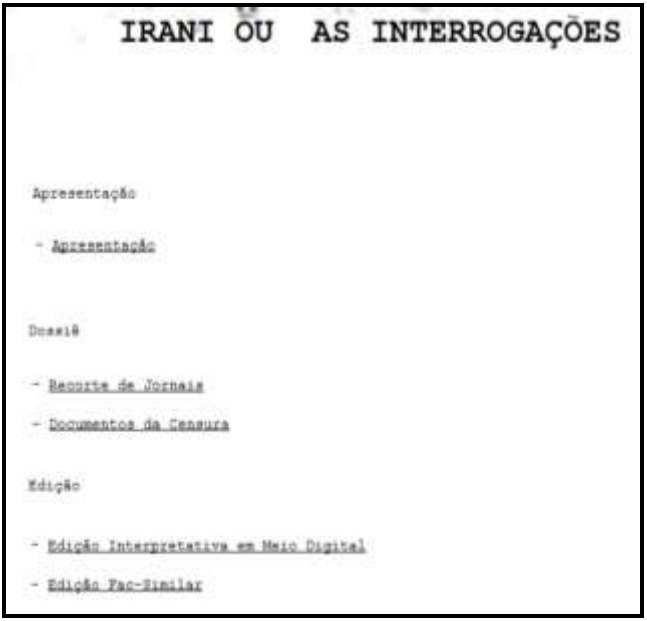


Figura 4b – *Home* da Edição. **Fonte: MOTA, 2012**

Fabiana Prudente Correia, na dissertação *O Desabrochar de Uma Flor em Tempos de Repressão: Edição e Crítica Filológica de* ***Apareceu a Margarida*** *de Roberto Athayde*, defendida em 2013, realizou duas edições de *Apareceu a Margarida*: a fac-similar e a edição sinóptica, em arquivo digital, utilizando o *Prezi*. A escolha do *Prezi* como suporte de edição deveu-se à possibilidade de uma exposição radial dos conteúdos e de ter uma ampla dimensão lateral, vertical, e, em profundidade, o programa permite que se utilize a "página" em múltiplas orientações (vertical, horizontal, diagonal, circular etc.); admite coexistência de múltiplas mídias (música, imagem, vídeo e texto) simultâneas. A versão 2013 do programa também possibilitou a apresentação de elementos com efeitos de animação (textos, vídeos, quadros e imagens podem surgir no programa à medida que leitor clica para avançar o conteúdo) e permitiu a exportação para o *Prezi* de arquivos em outros suportes (CORREIA, 2013).

As edições foram apresentadas em DVD. O conteúdo do DVD está assim disposto:

1. *Apareceu a Margarida*: edição sinóptica em meio digital – I ATO
2. *Apareceu a Margarida*: edição sinóptica em meio digital – II ATO

Figura 5 – Edição sinóptica em *Prezi.* Fonte: CORREIA, 2013

3. Edição fac-similar de *Apareceu a Margarida* e cronologia das versões

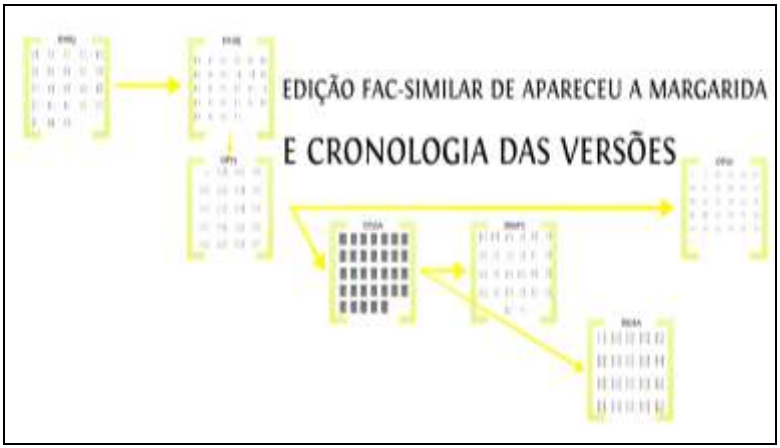


Figura 6 – Edição fac-similar em *Prezi.* Fonte: CORREIA, 2013

4. Arquivos da censura: certificados e pareceres disponibilizados pelo Arquivo Nacional – Brasília

Figura 7 – Arquivos da Censura em *Prezi.* Fonte: CORREIA, 2013

5. Arquivo *Apareceu a Margarida*: coletânea de textos de jornais e revistas, fotos e programas de espetáculos relativos à peça, arquivados no acervo pessoal de Roberto Athayde e na publicação de 1973

Figura 8 – Arquivo Apareceu a Margarida, com fotos, jornais e revistas em *Prezi*. Fonte: CORREIA, 2013

Outros trabalhos dessa natureza foram apresentados neste ano de 2014, colocando em evidência tal prática de organização dos textos em um arquivo hipertextual, com os devidos acervos e edições, a saber: três teses (SOUZA (2014); JESUS (2014); ALMEIDA (2014)[48]) e uma dissertação (CORREIA (2014)).

Em novembro de 2013, tivemos um projeto aprovado pela FAPESB, *Documentos da memória teatral no período da ditadura na Bahia e no Brasil*, que se ocupará da organização de um inventário. Nele, serão dispostos textos teatrais (quando autorizada sua divulgação), matérias de jornais, documentação censória, entrevistas (com a devida autorização), e os trabalhos que tiveram como objeto de investigação os textos teatrais censurados ou documentos relativos ao teatro e à censura: TCC, dissertação, tese, artigos, livros, comunicações em eventos científicos. O suporte eletrônico é meio ideal para a apresentação desse arquivo hipertextual, que será hospedado no site <http://www.textoecensura.ufba.br>.

[48] Tese a ser defendida no dia 2 de setembro de 2014.

3. Considerações finais

Os textos, documentos, fotografias, matérias de jornal, áudios, vídeos são registros de uma produção de uma dada sociedade, época e lugar e/ou de sua recepção. Nesses documentos, estão as pistas que permitem ao editor, ao crítico, o acesso às fontes para desenvolvimento de estudos hermenêuticos. Assim sendo, a proposta de constituição de um arquivo e edição digitais efetiva-se como produto das novas tecnologias, que, além de caracterizar um novo modelo de textualidade, justifica os novos modos de edição digital que uma obra requer para "*dar cuenta de su complejidad (en su génesis, su transmisión, su recepción), que el formato en papel no permite* […]" (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 120), diferente do hipertexto, que não somente possibilita "[…] *la actualización continua de los materiales presentados, sino también el diseño de la presentación de sus materiales para ofrecer varios niveles de lectura y análisis según las inquietudes y necesidades del lector*" (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 120).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios do bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana. 2011. 246 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. *Outros fios do bordado de Jurema Penna*: *A crítica filológica nas tessituras digitais.* 2014, 2 v (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.

CORÔA, Williane Silva. *Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem Made in Bahia, de Antonio Cerqueira*. 2012. 200 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CORREIA, Fabiana Prudente. *O desabrochar de uma flor em tempos de repressão:* edição e crítica filológica de *Apareceu a Margarida, de Roberto Athayde*. 2013. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto

de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CORREIA, Hugo Leonardo Pires. *Bemvindo Sequeira e a cena política nas tramas de* ***Me segura que eu vou dar um voto****: edição e crítica filológica do texto teatral*. 2014. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Elogio del texto digital:* claves para interpretar el cambio de paradigma. Madrid: Fórcola, 2012.

MOTA, Mabel Meira. *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos*: leitura filológica do arquivo e edição do texto. 2012. 220 f.. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, António Braz de. Arquivística literária: notas de memória e perspectiva. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto Alegre, v.8, p. 372-382, 2007.

SANTOS, Rosa Borges dos. Literatura, teatro e história: o texto em cena. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 2. 2007, Feira de Santana, Bahia. *Anais...* Salvador: Quarteto, 2007, p. 71-82.

_____. Arquivo textos teatrais censurados: diálogos entre crítica textual, crítica genética, crítica sociológica e arquivística. *Actas digitales...* CONGRESO INTERNACIONAL: NUEVOS HORIZONTES DE IBEROAMÉRICA, 1. Mendoza, Argentina, 2013. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B_Gc9iZXUboldktIS3A4VThsejA/edit?usp=sharing>. Acesso: 10-07-2014.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. *Nas tramas de* ***Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá****: crítica filológica e estudo de sexualidades*. 2014. 358 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SOUZA, Débora. ***Aprender a nada-r*** *e* ***Anatomia das feras****, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*. 2012. 251 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

URBINA, E. et al. Humanidades digitales, crítica textual y la *edición variorum electrónica del Quijote (EVE DQ)*. AISPI. *Actas* XXIII (2005), p. 223-235. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_20.pdf>. Acesso em: 02-09-2011.

CRÍTICA TEXTUAL EM MATERIAL DIDÁTICO: A TRANSMISSÃO DE *QUINCAS BORBA*

Lilian Barros de Abreu Silva (USP)
lilian.barros.silva@usp.br

RESUMO

Este trabalho estuda a transmissão de *Quincas Borba,* de Machado de Assis, em livros, apostilas e textos paradidáticos utilizados em sala de aula nos estudos sobre o romance e seu autor, com o objetivo de levantar e classificar as variantes surgidas no processo de transmissão da obra nesse material didático. Esta pesquisa teve como guia a base teórico-metodológica proposta para crítica textual. O estudo foi realizado com excertos do romance *Quincas Borba* reproduzidos em material didático, e a colação desses excertos com a terceira edição do romance (1899) e a edição crítica (1977). As variantes classificadas foram contabilizadas em frequência e porcentagem de acordo com sua ocorrência. Os dados mostraram a importância da discussão sobre a reprodução de obras literárias ou de trechos delas em material destinado ao ensino de literatura nas escolas.

Palavras-Chave: Crítica textual. Transmissão de texto. Material didático. Quincas Borba. Machado de Assis.

1. Introdução

Os materiais didáticos são instrumentos importantes na relação ensino-aprendizagem. Apesar de suas mais variadas manifestações, o texto escrito ainda é sua forma mais recorrente em sala de aula. Esta pesquisa tem como seu objeto o texto, mais precisamente livros didáticos, apostilas e textos paradidáticos que transmitem o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Publicado pela primeira vez em livro no ano de 1891, o romance ainda segue com um grande número de novas edições. É considerado um dos livros mais importantes do autor e um clássico indispensável no estudo de literatura brasileira.

A motivação para esta pesquisa surgiu do fato de que o estudo do texto literário, na sala de aula brasileira, geralmente se limita ao contato do aluno com os excertos da obra literária reproduzida em material didático. Assim, decidimos verificar a autenticidade do texto reproduzido nesses materiais, considerando os problemas intrínsecos a transmissão de textos, e tendo como base teórico-metodológica os princípios da crítica textual[49]. Nesse sentido, o presente trabalho visa estabelecer e fazer a colação de excertos do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, reproduzidos em material didático, com o propósito de levantar e classificar as variantes surgidas no processo de transmissão da obra nesse material utilizado em sala de aula nos estudos sobre o romance e seu autor.

O estabelecimento de textos literários em material didático, conjugando estudos de natureza linguístico-filológica, à luz dos princípios teóricos e metodológicos da crítica textual, no meio acadêmico e editorial no Brasil, ainda é uma prática pouco desenvolvida[50]. Desse modo, essa pesquisa dá contribuição para o desenvolvimento dessa linha de investigação. Também proporciona a discussão sobre a reprodução de obras literárias e/ou de trechos delas em material destinado ao ensino de literatura nas escolas.

2. Materiais e métodos

Para o desenvolvimento desta pesquisa foram usadas, como base teórico-metodológica, as propostas para crítica textual descritas em Spina (1977), Azevedo Filho (1987), Blecua (1983), Castro (1990), Cambraia (2005), Spaggiari & Perugi (2004), e Santiago-Almeida (2011).

O trabalho foi realizado em duas etapas principais: a primeira com a *recensão* (*recensio*) de excertos do romance *Quincas Borba* reproduzidos em material didático e a *colação* (*collatio*) desses excertos com os testemunhos-base do romance. Já a segunda, com a classificação e tabu-

[49] Mendes (1986, p.163-74), ao analisar livros didáticos detectou vários problemas no que se refere à transmissão de textos.

[50] No seminário O Manuscrito Grego da Biblioteca Nacional Crítica Textual e Práticas de Edição de Texto (13 a 15 de agosto de 2014), realizado pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN), o Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (USP), orientador desta pesquisa, fez a comunicação "A Crítica Textual Pula o Muro da Escola", em que pôde expor sobre o tema. Como parte da programação do seminário, houve uma reunião para a definição de uma linha de pesquisa da FBN em crítica textual.

lação das variantes surgidas no processo de transmissão da obra nesse material.

Na primeira etapa, foram escolhidos como testemunhos-base duas edições de *Quincas Borba*: a terceira (1899), por ser a última forma da obra dada por Machado de Assis, e a edição crítica (1977), por ter a autoridade de ter sido estabelecida no confronto de mais de um testemunho e ser mais acessível que a anterior. Após essa escolha, foram coletados excertos do romance reproduzidos em livros, apostilas e textos paradidáticos de escolas públicas e particulares de ensino, totalizando vinte e cinco testemunhos levantados (a tabela 1 mostra quais foram esses testemunhos).

	Título	Autor	Editora	Ano
1	Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - Literatura I - Livro 14	Fernando Teixeira de Andrade	Não especificada	Não especificado
2	Anglo Sistema de Ensino- Literatura Português Ensino Médio 2ª Série	Antonio Medina Rodrigues e Dácio Antônio de Castro	Não especificada	Não especificado
3	Etapa 3 Português	Não especificado	Não especificada	Não especificado
4	Coleção COC Pré-Vestibular Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa 4	Não especificado	Editora COC	Não especificado
5	Telecurso 2000 -2º Grau - Língua Portuguesa	Não especificado	Editora Globo	Não especificado
6	Português: Ensino Médio	José De Nicola	Editora Scipione	2009
7	Antologia Comentada de Literatura Brasileira: Poesia e Prosa	Zina C (Org.)	Editora Vozes	2006
8	Português: Literatura Brasileira: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens	Willian Roberto Cereja & Thereza Cochar Magalhães	Editora Atual	2005
9	Literaturas Brasileira e Portuguesa Teoria e Texto	Samira Yousseff Campedelli & Jésus Barbosa Souza	Editora Saraiva	2004
10	Língua e Literatura (Vol.2)	Faraco & Moura	Editora Ática	2001
11	Língua e Literatura	Faraco & Moura	Editora Ática	2000
12	Textos, Leituras e Escritas-Literatura, Língua e Redação	Ulisses Infante	Editora Scipione	2000

13	Literatura Brasileira	Willian Roberto Cereja & Thereza Cochar Magalhães	Editora Atual	2000
14	Português: Linguagens: literatura, produção de texto e gramática	Willian Roberto Cereja & Thereza Cochar Magalhães	Editora Atual	1999
15	Estudos de língua e literatura (Vol.2)	Douglas Tufano	Editora Moderna	1998
16	Novas Palavras: literatura, gramática, redação e leitura	Emília Amaral et al.	Editora FTD	1997
17	Português: linguagens. Literatura, gramática e redação	Willian Roberto Cereja & Thereza Cochar Magalhães	Editora Atual	1995
18	Estudos de literatura brasileira	Douglas Tufano	Editora Moderna	1995
19	Estudos de língua e literatura brasileira. (Vol.2)	Douglas Tufano	Editora Moderna	1994
20	Língua e Literatura 2º Grau (Vol.2)	Faraco & Moura	Editora Ática	1993
21	Português: 2º Grau	G. Mattos & L. Megale	Editora FTD	1990
22	Estudos de língua e literatura	Douglas Tufano	Editora Moderna	1990
23	As Formas da Literatura Brasileira	Afrânio Coutinho	Editora Bloch	1984
24	Machado de Assis/Literatura Comentada seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico	Não especificado	Abril Educação	1980
25	Antologia Brasileira de Literatura	Afrânio Coutinho	Editora Distribuidora de Livros Escolares	1970

Tabela 1- Material didático utilizado na pesquisa

Conforme mostra a tabela, o corpus do trabalho é composto por material didático dos anos de 1970 a 2009, além disso, não podemos deixar de perceber que estão presentes autores e coleções conceituadas no sistema de ensino brasileiro. Todos os excertos de *Quincas Borba* presente nesse material passaram pela fase da colação, sendo assim, comparados com os testemunhos-base do romance.

Na segunda etapa, foram levantadas as variantes substantivas surgidas no processo da colação. Consideramos variantes substantivas as alterações encontradas no texto que interferem no estilo e no sentido da obra. Interessaram-nos, portanto, as variantes sintáticas (incluindo a pon-

tuação), lexicais e morfológicas que alteram a autenticidade do texto original.

2.1. Critérios

Para a realização da segunda etapa do trabalho, levantamento e classificação das variantes, adotamos os critérios a seguir:

2.1.1 A colação é feita a partir do fac-símile do excerto do romance *Quincas Borba* presente no material didático, que depois é confrontado com o fac-símile do excerto do romance presente na terceira edição (1899) e na edição crítica (1977).

2.1.2 Transcrição em itálico do trecho ou frase que apresenta o lugar crítico, tendo como referência a edição crítica do romance.

2.1.3 Classificação das variantes segundo a tipologia sugerida por Blecua (1990, p. 20). Em seu manual, o autor nos propõe quatro tipos de variantes: por adição (*adiectio*), por omissão (*detractatio*), por alteração de ordem (*transmutatio*) e por substituição (*immutatio*).

2.1.4 O destaque das variantes é feito com negrito e segundo cores: *adição*: representada pela cor azul; *omissão*: representada pela cor vermelha; *alteração de ordem* e também *substituição*: primeiro a ordem do texto crítico (vermelho), depois a ordem do texto do material didático (azul).

3. Classificação das variantes

Uma das tarefas da segunda parte da pesquisa é a classificação, segundo a tipologia estabelecida por Blecua (1990, p. 20), das variantes levantadas na fase da colação entre o material didático e os testemunhos-base de *Quincas Borba*. Para exemplificarmos, na prática, mostraremos algumas variantes levantadas e classificadas.

3.1. Variantes de adição

*Logo depois, a mesma alma**,** que se acusava, defendia-se*.

Sim, é preciso resistir-lhe...

(Variantes extraídas de: FARACO; MOURA. *Língua e literatura*. 2º grau. São Paulo: Ática, 1993, vol. 2, p. 220-221.

– *Mas* ***o*** *que é isso, seu compadre? Como foi que chegou assim?*

(Variante extraída de: *Coleção COC Pré-Vestibular – Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa 4*. Editora COC).

3.2. Variantes de omissão

porque a supressão de uma é ***a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge*** *o princípio universal e comum.*

(Variante extraída de: NICOLA, José de. *Português: Ensino Médio.* São Paulo: Scipione, 2009, vol. 2, p. 334-335.).

*Uma turba de moleques acompanhava o Rubião, alguns tão próximos****,*** *que lhe ouviam as palavras.*

(Variante extraída de: COUTINHO, Afrânio. *Antologia brasileira de literatura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1970, vol. I, p. 76).

– *Mas então que foi?*

– *Não sei; adivinha.*

– *Não posso. Dize logo.*

– *Com uma condição, acudiu ela; não quero zangas nem barulhos...*

Palha foi ficando mais sério. Zangas? barulhos? Que diabo podia ser? pensava êle. Já se não ria; tinha só um resto de sorriso forçado e resignado. Olhou bem para ela, e perguntou-lhe o que era.

– *Você promete o que lhe disse?*

– *Vá lá. Que foi?*

(Variante extraída de: CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barbosa. *Literaturas brasileira e portuguesa teoria e texto*. São Paulo: Saraiva, 2004, p. 258).

3.3. Variante de alteração de ordem

*e que a certeza da tua amizade **ou, - ou**, vá logo tudo, - do amor que me tens é que me tranquiliza.*

(Variante extraída de: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Literatura Comentada seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Marisa Lajolo. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 48.).

3.4. Variantes de substituição

*Não **há faz** dez minutos, disse o Rubião.*

(Variante extraída de: TUFANO, Douglas. *Estudos de literatura brasileira*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 1995, p. 173).

*Sofia acudiu que não, ao contrário**;** mas precisava ir fazer sala às visitas...*

(Variante extraída de: TUFANO, Douglas. *Estudos de literatura brasileira*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 1995, p. 173).

*porque a supressão de uma é a condição **da de** sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum.*

(Variante extraída de: ANDRADE, Fernando Teixeira de. *Literatura I.* Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem. Livro 14. p. 117).

3.5. Frequência das variantes classificadas

As variantes encontradas em todo o material didático foram contabilizadas de acordo com sua frequência e classificação tipológica. A tabela 2 mostra a consolidação dos dados obtidos. Verifica-se que todos os vinte e cinco testemunhos cotejados apresentam variantes, mas nem todos apresentam todos os tipos delas. A variante mais frequente nos materiais didáticos é a de substituição (179 casos), seguida por as variantes de omissão (53 casos), adição (36 casos), e a variante de alteração de ordem

(1 caso) que foi encontrada em apenas um livro didático. Totalizando 269 variantes levantadas.

Material didático	Adição	Omissão	Alteração de ordem	Substituição	Total
1	-	-	-	7	7
2	-	-	-	2	2
3	1	2	-	15	18
4	3	2	-	2	7
5	-	1	-	1	2
6	-	2	-	7	9
7	3	4	-	6	13
8	-	-	-	1	1
9	-	4	-	4	8
10	2	3	-	3	8
11	-	4	-	2	6
12	2	2	-	7	11
13	-	-	-	1	1
14	-	-	-	1	1
15	9	7	-	23	39
16	-	1	-	4	5
17	-	-	-	1	1
18	2	1	-	13	16
19	2	1	-	12	15
20	3	1	-	4	8
21	1	1	-	14	16
22	2	-	-	13	15
23	-	5	-	4	9
24	6	7	1	27	41
25	-	5	-	5	10
Total	36	53	1	179	269

Tabela 2 – Frequência das variantes em cada material didático[51]

Em seguida, transformamos a frequência total das variantes em dados percentuais para mostrarmos, de forma geral, o tipo de variante mais recorrente, considerando todo material cotejado. Foram obtidos os seguintes dados percentuais: 67% são variantes de substituição, 20% variantes de omissão, 13% são variantes de adição e 0% variante de alteração de ordem[52] (O gráfico 1 é uma consolidação das variantes encontradas em todo o material didático). Embora não tenhamos nos detido em

[51] Nesta tabela, os números de 1 a 25, apresentados na coluna "material didático", correspondem ao número dos testemunhos listados na Tabela 1.

[52] A única frequência dessa variante corresponde à porcentagem de 0,371..., que foi aproximada para 0%.

uma análise qualitativa das variantes, os resultados quantitativos desta pesquisa nos revelam que o material didático que reproduz o romance *Quincas Borba* tende a um distanciamento e redução do texto original, já que a as variantes mais frequentes foram as de substituição e de omissão, respectivamente.

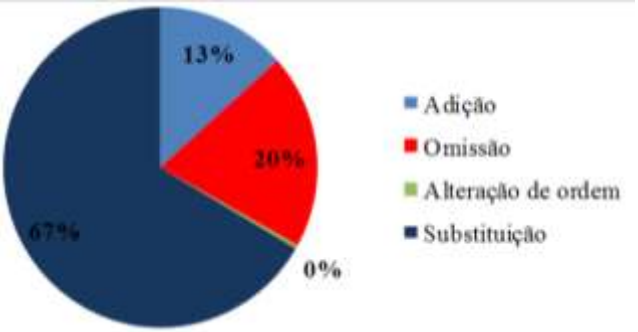


Gráfico1- Porcentagem das variantes de todo material didático

4. Considerações finais

O presente estudo revela que a transmissão do romance *Quincas Borba* em material didático apresenta diversas variantes em relação a sua forma genuína. A frequência dessas variantes nos permite observar que a transmissão do romance tende ao distanciamento e redução do texto original, visto que as variantes mais frequentes foram as de substituição (67% dos casos) e de omissão (20% dos casos). É considerável ressaltar, ainda, que em relação aos excertos do romance, reproduzidos no material didático, nenhum esclarece sobre as alterações que o texto possui; a maioria não apresenta a fonte bibliográfica do excerto e, quando apresenta, as referências não são completas. Esses resultados nos dão indícios da falta de rigor no estabelecimento dos textos literários reproduzidos em material didático de forma geral.

Sendo este um trabalho que visa continuidade, será feita uma análise qualitativa das variantes levantadas e classificadas. Essa análise terá como base os seguintes questionamentos: o que motivou o editor a fazer essas alterações? Como essas alterações influenciam no estilo do autor? Qual o prejuízo que essas alterações causam para uma análise crítico-literária da obra?

Por fim, este trabalho inaugura uma nova etapa na linha de investigação em crítica textual, observando que o avanço científico nessa área se faz necessário (a linha de investigação em crítica textual da FBN é um passo importante nessa direção), considerando a relevância do material didático na formação do público amplo que atinge.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Emília; FERREIRA, Amaral; SEVERINO, Antônio. *Novas Palavras*: literatura, gramática, redação e leitura. São Paulo: FTD, 1997.

ANDRADE, Fernando Teixeira de. *Literatura I.* Coleção Objetivo – Sistema de Métodos de Aprendizagem, Livro 14, p. 117-118.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba.* 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

_____. *Quincas Borba*. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro/Comissão Machado de Assis, 1977.

_____. *Machado de Assis*: literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Marisa Lajolo. São Paulo: Abril Educação, 1980.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Edusp, 1987.

BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barbosa. *Literaturas brasileira e portuguesa*: teoria e texto. São Paulo: Saraiva, 2004.

CANDIDO, A. *Noções de análise histórico-literária.* São Paulo: Humanitas, 2005.

CASTRO, I. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português*: linguagens. Literatura, gramática e redação. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atual, 1995, vol. 2.

_____. *Português*: linguagens: literatura, produção de texto e gramática. São Paulo: Atual, 1999.

_____. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 2000.

_____. *Português*: literatura brasileira: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens. São Paulo: Atual, 2005.

COC Linguagens e Códigos – Pré-vestibular. *Língua portuguesa 4:* Romantismo e Realismo.

COUTINHO, Afrânio. *Antologia brasileira de literatura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1970, vol. I.

_____. *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1984.

MATTOS, Geraldo; MEGALE, L. *Português*: 2º grau. São Paulo: FTD, 1990.

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz; BELLODI, Zina C. (Orgs.). *Antologia comentada de literatura brasileira*: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

NICOLA, José de. *Português*: ensino médio. São Paulo: Scipione, 2009, vol. 2.

FARACO; MOURA. *Língua e literatura*. 2º grau. São Paulo: Ática, 1993, vol. 2.

_____. *Língua e literatura*. São Paulo: Ática, 2001, vol. 2.

_____. *Literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

INFANTE, Ulisses. *Textos, leituras e escritas*: literatura, língua e redação, São Paulo: Scipione, 2000, vol. 2.

MENDES, Marlene Gomes. A fidedignidade dos textos nos livros didáticos de comunicação e expressão no Brasil. ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES, 1., 1985. *Anais*... São Paulo: USP/FFLCH, 1986, p. 163-174.

RODRIGUES, Antonio Medina; CASTRO, Dácio Antônio de. *Literatura português.* Ensino médio 2ª série. Livro-texto. Anglo Sistema de Ensino.

SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. Para que filologia/crítica textual? In: *Revista Acta Semiotica*, Assis, v. 1, 2011.

SOUZA, Luana Batista de. Frequência das variantes no romance *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XV, nº 5, t. 1. Rio de Janeiro: CiFEFiL, p. 588-601, 2011.

SPAGGIARI, B; PERUGI, M. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, S. *Introdução à edótica*: crítica textual. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1977.

TELECURSO 2º Grau. *Língua portuguesa*. São Paulo: Globo, 2000, vol. 3.

TUFANO, Douglas. *Estudos de língua e literatura*. São Paulo: Moderna, 1990.

_____. *Estudos de língua e literatura brasileira*. 4. ed. ref. São Paulo: Moderna, 1994, vol. 2.

_____. *Estudos de literatura brasileira*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 1995.

_____. *Estudos de língua e literatura*. São Paulo: Moderna, 1998, vol. 2.

DIFERENTES TIPOS DE ALFORRIAS EM MANUSCRITOS CATALANOS OITOCENTISTAS

Maiune de Oliveira Silva (UFG)
maiune20@gmail.com
Maria Helena de Paula (UFG)
mhpcat@gmail.com
Mayara Aparecida Ribeiro de Almeida (UFG)
may_aparecida20@hotmail.com

RESUMO

Entender os tipos de alforria dos escravos é o propósito deste estudo, buscando compreender como era sustentada a relação entre os senhores e os cativos após a manumissão, uma vez que este processo se deu em longo prazo e, muitas vezes, contra a vontade dos senhores. O *corpus* que utilizamos para realizar esse estudo é composto por dois livros manuscritos, o primeiro pertencente à categoria dos livros eclesiásticos que carrega em seus fólios assentos de batismo de negros escravos e de seus descendentes, e em um dos seus assentos consta a alforria de um cativo inocente. O segundo, pertencente à classe dos livros cartoriais, consta em seus fólios diversas escrituras públicas, dentre elas uma escritura que concede a liberdade a um negro escravo. Estes códices foram analisados para se descobrir a tipologia das alforrias e as possíveis relações que se estabeleceram após este período, haja vista que as alforrias em questão não foram concedidas em sua totalidade, pois os forros ainda mantiveram vínculos com seus donos. Cumpre ressaltar que, para o construto teórico, embasamo-nos em autores como Aledrán (2008), Gorender (1978), Moura (2004), Mattoso (1982), dentre outros.

Palavras-chave: Filologia. Escravidão. Alforria.

1. Notas preliminares

Objetiva-se com o presente estudo versar sobre dois tipos de alforria encontrados em livros manuscritos catalanos que contêm em seus fólios narrativas sobre negros escravos e suas progênies. O primeiro, um livro de registro de batismo da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus,

que compreende o período de 1839 a 1842, traz em um de seus fólios paroquiais uma alforria concedida pelo tenente Antônio Francisco Cruz a seu cativo de nome Inocêncio; contudo, a mãe desta criança, Tereza crioula, também escrava, continuou sob a tutela desse senhor.

A segunda tipologia se assenta na classe dos códices cartoriais, a saber, um livro do Cartório de 2º Oficio de Notas de Catalão, e em alguns de seus fólios encontra-se o traslado de uma escritura de liberdade concedida por Vicente Pereira da Luz e sua mulher a um cativo inocente de nome Misael. No entanto, essa alforria não foi concedida em sua totalidade, uma vez que o escravo deveria prestar serviços aos seus senhores até que estes falecessem, devendo ainda cuidar do filho deste casal até que ele completasse a idade de trinta anos.

Todos esses documentos foram exarados na vila e, depois, cidade de Catalão. O primeiro foi lavrado no ano de 1841 e o segundo no ano de 1861. Compreende-se, então, a distância temporal de exatos vinte anos entre um documento e outro. Os fatos narrados revelam que a prática escravocrata era recorrente na cidade de Catalão, embora algumas autoridades e historiadores reneguem tal assertiva.

O primeiro documento é parte de um códice manuscrito composto por noventa fólios, dos quais menos da metade dos batizandos são escravos ou seus descendentes. Do segundo, por encontrar-se bastante deteriorado pelo tempo e pela má condição de armazenamento, encontraram-se apenas alguns fólios, nos quais diversos tipos de documentos eivados de fé pública foram identificados, dentre os quais é possível verificar a menção aos negros escravos em escrituras de compra e venda de escravos, hipoteca de escravos e carta de liberdade.

Nesse ínterim, importa lembrar que depois de devidamente digitalizados pela equipe do projeto "Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás", procedemos à leitura e à edição semidiplomática dos documentos para que fosse possível a familiarização com as informações ali existentes.

Os documentos em análise não foram editados e estudados simultaneamente, uma vez que eles alicerçaram pesquisas realizadas em anos e por pesquisadoras diferentes. No entanto, as duas pesquisas ecoam na trama da escravidão, pois os atores sociais aí descritos sofreram com os ásperos anos desse sistema.

Objetiva-se, pois, conhecer mais detalhadamente sobre as tipologias das alforrias, uma vez que o forro nem sempre conseguiu tê-las em sua totalidade. Para tanto, discutimos sobre a prática escravocrata nos idos oitocentistas, não a desvencilhando da prática filológica, pois esta última nos forneceu o respaldo necessário para obtermos esses resultados.

2. Delineamentos metodológicos

Principiamos com a leitura dos fólios em tela para que fosse possível conhecer um pouco mais das narrativas que estavam cravadas nos documentos. Posteriormente, fizemos a edição semidiplomática e em disposição justalinear, consoante as normas de transcrição para documentos manuscritos, dispostas em Megale e Toledo Neto (2005).

Optamos por este tipo de edição pelo fato de ela permitir algumas concessões ao editor, tais como: o desdobramento das formas abreviadas, por permitir assinalar os possíveis lapsos do escriba, em notas de rodapé, bem como preservar o estado de língua em análise, uma vez que o autor, nesse tipo de edição, não pode alterar a grafia dos documentos.

As abreviaturas são recorrentes em documentos manuscritos porquanto o suporte que recebia a tinta e a substância utilizada para gravar as informações tinha os preços dispendiosos para a época. Deste modo, ao fazer uso deste recurso, os escribas economizavam tinta e espaço no papel. Ademais, o desenvolvimento das abreviaturas tem o objetivo de facilitar a leitura para quem não consegue identificar o que está redigido no manuscrito. Para essa tarefa de decifração das abreviaturas, fizemos uso do livro *Abreviaturas: Manuscritos dos Séculos XVI ao XIX*, de Maria Helena Flexor (1991), o qual muito nos auxiliou nessa tarefa de edição dos fólios. Insta dizermos ainda que, além de observamos o que consta no livro supracitado, consideramos o contexto em que tais abreviaturas se encontravam.

Concomitantemente à edição dos fólios, foi possível conhecer um pouco mais do cenário catalano nos oitocentos. Assim, adentramos na história desses atores sociais e tivemos certeza de que se tratava de outra época e de outro público dominante, isto é, aqueles que viram nos negros uma oportunidade para aumentar seus lucros, legitimando uma prática secular da colonização.

Nesse sentido, a literatura histórica sobre a época esclarece que os negros eram presas fáceis para os colonizadores, pois eles trabalhavam em demasia, dormiam pouco, tinham hábitos de alimentação nada saudáveis, laboravam durante meses encurvados nas minas de metais preciosos[53] e por isso aguentavam, quando muito, sete míseros anos de escravidão (PALACÍN; MORAES, 1989).

Em meio à prática da escravidão observa-se a questão das alforrias dos cativos, contexto histórico esse que identificamos estar presente em nosso *corpus*, o que nos motivou a lançarmos nosso olhar para essa temática. Assim, nos códices analisados, identificamos dois tipos de alforria, a saber: alforria de pia e alforria por carta de liberdade, as quais nos possibilitaram visualizar um pouco mais do cenário de manumissões empreendido em Catalão.

Para tanto, tendo como referência Aledrán (2008), Gorender (1978), Moura (2004), Mattoso (1982), entre outros, para chegarmos à história assentada em manuscritos oitocentistas, buscamos compreender como se deram essas práticas de alforriar os cativos, buscando, ademais, observar as implicações destes atos para a vida de homens e mulheres que nasceram sob o jugo da escravidão.

Ao dar cabo a esses fatos nos documentos, buscamos alcançar a terceira função da ciência filológica que, segundo Spina (1977), responde pela função transcendente, que permite ao editor conhecer um pouco mais da história que se encontra externa ao documento.

3. As formas de se alforriar no Brasil

Tal como se observa em trabalhos que se dedicaram ao estudo das alforrias ocorridas no Brasil é possível dizer que não existe um consenso entre esses estudiosos para se definir os diferentes tipos de alforria que aqui ocorreram, fato que se torna passível de verificação quando se observam com afinco as classificações adotadas por cada um deles que, embora tenham muito em comum, partem de uma ótica diferente para analisar tal questão.

[53] Sabe-se que Catalão não foi uma cidade que se desenvolveu arraigada nessa cultura. A atividade que favoreceu o progresso de Catalão foi a agropecuária, conforme pode ser notado no corpo dos assentos de batismos (PALACÍN; MORAIS, 1989).

Diante disso, buscamos realizar uma classificação das manumissões que busque abarcar o maior número de características possíveis. Assim sendo, observamos a questão da prática de se alforriar os negros escravos, por três óticas distintas, a saber: os *tipos de alforria*, suas *formas de registro* e suas *especificidades*.

Primeiramente, observamos os tipos de alforrias encontradas no cenário escravocrata brasileiro, em que dividimos as alforrias de acordo com o nome que receberam no ambiente escravocrata, a saber: *alforria de pia, alforria de verba testamentária, carta de liberdade e carta de corte ou coartação.*

Além de dizermos qual o tipo de alforria, acreditamos ser necessário ainda informar ao leitor qual foram suas *formas de registro*: em *registros de batizados*, em *cartas sem e/ou com registro notarial*, podendo ainda aparecerem assentadas em *verbas testamentárias*.

Vale ressaltar que não existia a obrigação de se oficializar essas liberdades em registros públicos, embora esse procedimento ofertasse maior segurança ao ex-escravo, impedindo que este retornasse ao estado de servidão, uma vez que, conforme disposto nas Constituições Filipinas do século XVII, existia a possibilidade da reescravização do cativo quando não se comprovava a legalidade da alforria ou, ainda, em casos de ingratidão ou traição dos ex-cativos para com seus ex-senhores.

Cumpre-nos ainda, especificar, de que forma essas alforrias eram alcançadas: mediante *pagamento*, de *forma gratuita* ou com o cumprimento a algumas *condições* firmadas no ato da manumissão.

Com relação a esse último ponto de observação, entende-se que: as pagas referem-se àquelas em que se efetua um pagamento, sendo que este podia ser realizado em dinheiro (moeda corrente) e/ou ainda com a transmissão da posse de um outro cativo (isso porque conforme verifica-se nos moldes da escravidão ocorrida no Brasil, os escravos também podiam ter outros cativos em seu poder e domínio), podendo ainda, estarem combinadas a outras condições.

Vale ressaltar que esse tipo de alforria exigia do escravo a acumulação de pecúlio (o qual se torna legal com a promulgação da Lei nº 2.040, conhecida como Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871) ou, então, que alguém emprestasse ou pagasse por sua alforria, o que exigia do escravo a articulação com familiares, amigos e protetores. Sabe-se ainda que este tipo de concessão da alforria constituía-se em um

negócio lucrativo para o senhor de escravo, porquanto, muitas vezes, o valor arrecadado com a alforria de um cativo possibilitava que se comprasse outro escravo mais novo (isso exigia do senhor uma avaliação de mercado) ou ainda que se fizessem outros tipos de transações que para esse senhor se faziam importantes.

As alforrias gratuitas eram aquelas que não envolviam nenhum tipo de pagamento ou condição, sendo que o escravo se tornava forro imediatamente, sem contrapartida material para o senhor. Vale dizer que essa classificação parte apenas do princípio de que o escravo não teve que pagar por sua liberdade mediante apresentação em dinheiro ou prestação de serviços após a concessão de sua manumissão, isso porque sabemos que nenhum tipo de alforria deu-se totalmente de forma gratuita, mesmo estes que lograram de suas liberdades jurídicas, de modo imediato, tiveram que trabalhar arduamente durante longos anos para seus senhores e a eles devotaram suas lealdades.

De outro modo, as alforrias condicionadas podem ser definidas especificamente como um tipo de alforria que só era alcançada quando o cativo cumprisse todas as exigências estipuladas por seu senhor quando este lhe "concedeu" a carta de liberdade. Listam-se entre essas obrigações: a condição de permanecer no estado de servidão até a morte do senhor, a de servi-lo até um tempo determinado o qual se firmava no ato da concessão da alforria e, muitas vezes, verifica-se também a obrigação de servir aos filhos de seus senhores, quando estes já haviam falecido.

Assim, considerando essas três perspectivas de estudo, realizamos uma classificação das alforrias empregadas no Brasil, como pode ser observado no quadro apresentado a seguir.

Quadro das alforrias no Brasil		
Tipos	**Forma de registro**	**Especificidades**
alforria de pia	registro de batismo	paga
verba testamentária	testamento (podendo ainda receber registro em cartório)	Gratuita
carta de liberdade	carta com ou sem registro notarial	paga ou gratuita
alforria de coartada/carta de corte	carta com ou sem registro notarial	paga em prestações

Quadro 1- tipos, formas de registro e especificidades das alforrias empregadas no Brasil.

A *alforria de pia* é alcançada, segundo Moura (2004), mediante o pagamento de uma soma nominal, que era oferecida pelo pai biológico, pelo padrinho escolhido ou ainda pelo seu senhor, mostrando a importân-

cia das relações de compadrio e amizade estabelecidas entre os cativos com aqueles com quem se relacionavam.

Destacamos, assim, as relações de compadrio estabelecidas entre os pais dessas crianças (negros escravos) com os seus compadres e comadres (que podiam ser tanto homens brancos como também negros em estado de servidão ou que haviam recebido a alforria).

Nota-se, deste modo, que o compadrio influenciava nas relações entre os envolvidos no batismo, criando novos laços parentais. Tal ótica pode ser confirmada inclusive nas *Constituições do Arcebispado da Bahia* ([1719/1720] 1853)[54]. De acordo com o que consta nessas constituições na seção intitulada "*De quantos, e quaes devem ser os padrinhos do baptismo, e do parentesco espiritual, que contrahem*" (p. 26)

> Tambem lhes declare o parentesco espiritual, que contrahirão, do qual nasce impedimento, que não só impede, mas dirime o Matrimonio: o qual parentesco conforme a disposição do Sagrado Concilio Tridentino, se contrahe somente entre os padrinhos, e o baptizado, e seu pai, e mãi; e entre o que baptiza, e o baptizado, e seu pai, e mãi; e o não contrahem os padrinhos entre si, nem o que baptiza com elles, nem se estende a outra alguma pessoa alem das sobreditas.

Julgamos pertinente trazer à baila tal excerto para comprovar que os laços estabelecidos entre padrinhos brancos e negros escravos estava previsto até mesmo na Doutrina Católica, corroborando a hipótese de que para os cativos tal escolha significava a possibilidade de alcançarem um futuro menos penoso.

Ressalta-se, deste modo, que mais do que um reconhecimento oficial de suas liberdades, os escravos buscavam o reconhecimento social e uma das formas de se alcançar essa verdadeira liberdade estava no bom relacionamento com os seus senhores, nas relações de compadrio, de amizade, entre outras.

Outro tipo de manumissão que se fez expressivo no cenário brasileiro foi a que se concedeu em *verba testamentária* dos senhores de escravos, geralmente quando se encontravam em leito de morte, quando era comum se registrarem os testamentos, deixando assentada no corpo do texto a exigência de que seu(s) cativo(s) fosse(m) declarado(s) como alforriado(s).

[54] As constituições do Arcebispado da Bahia foram laboradas por Dom Sebastião Monteiro de Vide e aprovadas em 1707 no Synodo Diocesano, sendo amplamente difundidas no Brasil e serviram à Igreja Católica durante séculos.

Um dado interessante a respeito desse tipo de alforria e que merece ser destacado aqui é que existia a possibilidade das alforrias outorgadas por testamento serem consideradas nulas. Tal situação ocorria quando o valor conferido ao escravo que se alforriava ultrapassava um terço do capital que aquele senhor possuía, uma vez que dois terços desse montante era por direito dos seus herdeiros (MATTOSO, 1982).

Ademais, observa-se outro caso especial de se alforriar um cativo, o qual se dava mediante a posse de um documento conhecido como *carta de liberdade ou carta de alforria.*

Segundo Aledrán (2008), a carta de alforria era um instrumento legal que concedia a liberdade ao cativo, podendo este documento ser registrado em cartório e ser lançado, assim, em livro de notas. Nesse tipo de situação, observamos duas datas distintas (a primeira relativa ao dia que o senhor concedeu a carta de liberdade, e o segundo, referente a data que este documento foi lançado em livro de notas).

Por fim, identifica-se no cenário escravocrata a presença de outro tipo de alforria, a *alforria coartada* ou *carta de corte.* Esse tipo de alforria caracterizava-se pela compra da alforria paga em prestações, cujo valor e estipulação da quantidade de parcelas a serem pagas eram firmados no ato da negociação.

Assim, este cativo recebia como documento comprobatório desta transação a chamada "carta de corte". Essa carta servia, inclusive, para o ex-cativo provar sua alforria e com isso conseguir emprego, podendo ter condições financeiras para saldar as prestações referentes à sua conquista da liberdade.

Conforme apresentado nesta seção, tentou-se demonstrar as diferentes formas de se conceder a manumissão dos cativos no Brasil, dando-nos condições para realizar neste momento a análise das alforrias que identificamos no *corpus* deste estudo, a saber: alforria de pia e carta de liberdade.

4. A liberdade concedida no ato do batismo

O primeiro tipo de alforria que propomos analisar consiste em uma alforria de pia, assentada em um registro de batismo, o qual para ser lavrado requereu-se o pagamento de uma determinada soma em dinheiro, dado esse que dispomos tomando por base o que nos informa Clóvis

Moura (2004) na obra "Dicionário da escravidão negra no Brasil". No entanto, não sabemos dizer se o senhor de escravo recebeu algum dinheiro para conceder a alforria de pia ou ainda se foi ele mesmo quem quis conceder esta manumissão.

Conforme mencionado anteriormente, a alforria de pia consistia na concessão da alforria dada durante o ato do batismo, o qual era realizado nas pias batismais, o que justifica o nome pelo qual este tipo de manumissão ficou conhecido na época.

A manumissão aqui apresentada refere-se à alforria dada a Inocêncio em 27 de setembro de 1841, a pedido do tenente Antônio Francisco Cruz, o qual era dono da mãe do batizando, a Tereza crioula, e, portanto, era senhor também do dito Inocêncio. Assim, além dos informes comuns que são dispostos em registros de batismo, nesse em específico, verificam-se informações relativas à alforria firmada no assento de batismo, tal como se observa no excerto abaixo, em que dispomos a versão semidiplomática deste registro.

> ||70v|| Aos vinte eSete domes de Setembro de mil oito centos, e | quarenta ehum anno nesta Freguezia de Nossa Senho | ra Mae de Deos do Catalaõ deste Bispado de Goyas Ba | tizei Solemne*mente* a Jnocencio que nasceo a 28 de Julho | deste mesmo anno pelas 3 horas da tarde, cujo inocente- | te suposto he filho de Thereza crioula escrava do Ten*ente* | Antonio Francisco Crûs e p*o*r isso tambem **era seo | cativo**; com tudo odito Sen*ho*r Crûs me mandou que | lavrasse este assento declarando ao d*ito* Inocencio | **p*or* forro liberto que assim era Sua Vontade**, assim | Ho prometi fazer como fiço, **ficando o mesmo Se- | nhor obrigado aSignar fe neste mesmo livro para | que conste p*ara* ofuturo**: o que ofês: foraõ Padrinhos dy | to innnocente Antonio Bento, eAntonia Rodrigues de | Jesus. Nafazenda dos Olhos d'agoa. | [espaço]| Oparocho Manoel Camelo Pinto | [espaço] Antonio Francisco Crûs (fólio 70 verso, grifos nossos)

Conforme se observa no trecho acima havia a necessidade de que as alforrias fossem registradas em documentos eivados de fé pública, o que pode ser percebido pelo seguinte trecho: "[...]ficando | o mesmo Se- | nhor obrigado aSignar fe neste mesmo livro para | que conste para ofuturo[...]".

De acordo com o que já comentamos anteriormente e deve ser rememorado novamente, era muito importante ter um documento público que comprovasse a veracidade das alforrias dos cativos, impedindo, assim, que estes fossem levados novamente a cativeiro.

Além disso, devemos destacar que o ato de alforriar o cativo trazia benefícios para ambas as partes. Para o senhor de escravo, além de

ser uma forma de condicionar o comportamento dos pais dessa criança, impedindo, assim, atos de fuga e ingratidão, era uma maneira de se deixar registrado em documento público que ele estava tendo um ato de bondade, uma vez que nessa época as ideias abolicionistas estavam em pleno vigor no cenário brasileiro e demonstrar estar de acordo com esses ideais era algo que trazia prestígio aos senhores.

De outro modo, os escravos mantinham-se obedientes aos seus senhores tendo como único objetivo lograrem melhores condições de vida. Outra justificativa que tem sido apontada por historiados com relação à concessão de alforrias está no fato de que muitas vezes essas crianças alforriadas eram na realidade fruto do relacionamento entre os senhores e suas escravas. No entanto, esse assento de batismo não nos oferece condições de afirmar sobre qual dessas justificativas ele se assenta o que, de modo algum, desmerece a discussão aqui exposta.

Um fato que deve ser discutido com relação às alforrias está na realidade dessas crianças após terem sido libertas, isso porque mesmo tendo sido alforriadas essas crianças cresciam dentro das senzalas tendo que trabalhar para os senhores de suas mães para garantirem o sustento. Neste sentido, o que pretendemos evidenciar é que muitas vezes essas alforrias não traziam reais mudanças para a vida destas crianças, como provavelmente deve ter ocorrido com o forro Inocêncio, uma vez que sua mãe ainda estava condicionada ao estado de servidão.

5. A liberdade condicionada

Outro caso de alforria identificado no *corpus* de estudo refere-se a um translado de escritura de liberdade concedida pelo senhor Vicente Pereira da Luz e sua mulher Ana de Jesus a favor do escravo Misael. Escrita na Fazenda dos Periquitos no dia 22 de janeiro de 1861 e transladada para o livro de notas em 05 de junho de 1861, essa carta de liberdade prevê a prestação de serviços do cativo aos seus senhores como condição para que ele venha a desfrutar de sua liberdade, conforme se verifica no excerto abaixo, em que dispomos um trecho da versão semidiplomática do referido documento.

> ||53r|| Digo eu abaixo assig- | na do Vicente Pereira da Lus, em*inh*a mulher | Anna de Jesus que entre os mais seres que | somos Senhores epossui dores, com livre ege | vel Administraçaõ é livre assim um | Escravo denome Misael pardo ao qual como | demos emvirtude detomasua liberdade | sendo este beneficio feito muito de | nossas livres iespontanias vontades, esem | constrangi-

> mento depessoa alguma; **só com | a sugeiçaõ denos acompanhar emqu | anto vivos formos, epor nosso falecimen | to acompanhar onosso filho Manoel | daLus, para lhe dar educaçaõ e fase-lo= ||53v||Efaselo trabalhar atte ter aidade de | trinta annos; idahi em diante sequi | zer em sua companhia lhepagara | oseu salario, esenaõ lhedara sua | liber dade para odito es cravo Misael | tractar dasuavida como melhor lhe | parecer.** (fólios 53 recto e 53 verso, grifo nosso)

Conforme disposto neste excerto, o escravo Misael deveria trabalhar para os seus senhores até que estes viessem a falecer e neste caso deveria ainda cuidar do filho deste casal, o Manoel, até que este atingisse a idade de trinta anos. Observamos que se trata de uma carta de liberdade condicionada, uma vez que prevê o cumprimento de certos serviços para que a alforria venha a ser de fato concedida.

Segundo Mattoso (1982), esta situação era denomina de "estado intermediário entre a escravidão e a liberdade", estado esse que conforme se observa por este documento em específico poderia prolongar-se por muitos anos, razão porque muitos cativos morriam sem terem cruzado este estado de transição.

Ademais, constata-se ainda que, embora esta alforria caracterize-se por ser gratuita, uma vez que não houve o pagamento em dinheiro para esta transação, o cativo em questão deveria pagar duramente por ela, mediante o suor de seu trabalho e por meio da lealdade que deveria devotar aos seus senhores até mesmo depois de suas mortes, o que nos permite dizer que, em certos casos, a alforria gratuita revela-se mais cara do que aquelas em que o próprio cativo comprava suas cartas de liberdade.

Diante deste cenário percebemos que as alforrias não significavam atos de generosidade dos senhores para com seus cativos; antes, implicavam atos realizados para atender a certas necessidades. Segundo Gorender (2010, p. 380):

> A alforria servia aos senhores para os seguintes objetivos principais: permitia-lhes livrar-se de escravos imprestáveis; concedida como prêmio, estimulava a fidelidade de certo tipo de escravos, a exemplo dos domésticos, diante dos quais os senhores eram mais vulneráveis; constituía uma fonte de renda suplementar derivada do pecúlio dos escravos.

O mesmo pensamento é defendido por Aledrán (2008) que nos informa que, no caso específico das alforrias condicionadas (as que se fizeram mais expressivas em seu trabalho), tinha-se um interesse por parte dos senhores de garantir o bom comportamento de seus cativos, os quais provavelmente para alcançar a tão almejada alforria obedeciam aos mandos e desmandos de seus senhores, a fim de que essas cartas de alforrias

não fossem revogadas, o que de fato poderia ocorrer caso estes demonstrassem ingratidão ou desobediência.

Na tramitação desta carta de liberdade são dispostos outros informes que nos permitem trazer à baila outro questionamento. Assim como apontado na análise anterior, observa-se nesse documento a importância que se tinha em ter um documento eivado de fé pública.

A referida carta de liberdade aqui exposta foi escrita pelo Reverendo Manoel Anastácio de Carvalho, na Fazenda dos Casados no dia 22 de janeiro de 1861, a pedido do senhor Vicente Pereira da Luz e de sua mulher Ana de Jesus, os quais deixam claro no corpo do texto que esta carta seria lançada futuramente em livro de notas, o que se sucedeu no dia 05 de junho de 1861, comprovando a legalidade daquele documento, como explicita o trecho:

> [...] eporisso lhe faremos este bene | ficio dasualilberdade que ficandogo| sando como assima referimos sem que | emtempo algum os meus herdeiros pos | saõ lhe chamar acaptiveiro por ser livre | como defacto é efica sendo dehoje para | to do sempre, **eque esso pedirias as jus | tiças deSua Majestade Imperial sem aeste ti | tulo inteiro vigor como sefosse Escrip | tura publica; eesta será lançada em | olivro de Notas para naõ haver duvida** (fólio 53 verso, grifo nosso)

Com relação à realidade deste cativo, não podemos afirmar sobre a sua condição de vida após a manumissão, uma vez que não temos informações se ele conseguiu alcançar sua liberdade de fato, uma vez que muitos escravos morriam sem alcançar a tão sonhada liberdade.

No entanto, com relação àqueles que conseguiram viver o suficiente para presenciarem tal fato, acredita-se que estes permaneceram vivendo junto daqueles que pouco antes ainda eram seus senhores/donos. Isso porque muitos deles não tinham outras opções, não conseguiam emprego e lugar para viverem e, somado a isso, havia o medo do desconhecido: após serem alforriados, havia a possibilidade de se depararem lá fora com um mundo mais cruel ainda do que aquele que conheciam quando estavam sob os mandos e desmandos de seus senhores.

6. Considerações finais

Mediante o que a historiografia nos informa e os próprios documentos em estudo corroboram, a prática de alforriar os cativos revela-se sendo um ato comercial, raramente um gesto de generosidade dos senho-

res. Ademais, observa-se que essas liberdades concedidas existiam apenas no plano teórico; no plano da realidade, homens e mulheres antes escravos continuaram presos aos seus antigos senhores, tendo que devotarem a eles seus serviços e suas gratidões, afinal, as liberdades firmadas em registros batismais, atas de testamento, carta de liberdade e cartas de corte podiam a qualquer momento serem revogadas, demolindo, em pouco tempo, um alento à vida inteira de submissão e de arranjos relacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEDRÁN, Gabriel. *Liberdades negras nas paragens do sul*: *alforria e inserção social de libertos em Porto Alegre, 1800-1885.* 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ANDRADE, Carlos Andrade de. *Livro de notas do 2º. Tabelliaõ (1886).* Cartório do 2º. Ofício – Tabelionato de Catalão: Catalão-GO**,** 2007.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas*: manuscritos dos séculos XVI ao XIX. 2. ed. aum. São Paulo: EDUNESP/Arquivo do Estado, 1991.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial.* São Paulo: Perseu Abramo, 2010.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. *Por minha letra e sinal***:** documentos do ouro do século XVIII. Cotia: Ateliê, 2005.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2004.

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta Santana. *História de Goiás* (*1722-1972*). 6. ed. Goiânia: UCG, 1994.

PARÓQUIA Nossa Senhora Mãe de Deus, com rubrica do Presidente da Câmara Paroquial Mariano José Pereira. *Livro de assentos de registros de baptizados da paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus* (*1839-1842*). 90 fólios. Villa do Catalão, 26 de dezembro de 1839 (Visto em Visita Pastoral de 17 de novembro de 1862).

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica.* São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

DOS QUADRINHOS À CENA: ASPECTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM *HQ*[55]

Wagner Rosa (UEM)
wagnerrosa@sercomtel.com.br
Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados de um estudo realizado junto ao grupo Ballezinho de Londrina em seu espetáculo intitulado *HQ*, no qual se encena e personifica a transposição da linguagem estática das histórias em quadrinhos para a linguagem cênica da Dança. Como fundamentação teórico-metodológica utilizou-se os princípios da Crítica Genética, a fim de acessar, descrever e avaliar o processo criativo do espetáculo a partir dos registros e materiais preservados. O espetáculo *HQ* originou-se de uma proposta cuja temática é comunicar, por meio da dança, não somente a mecânica das "historinhas" que caracterizam o contexto da linguagem de inspiração, mas transpondo-o para o universo cênico. Produziu-se um percurso em que se presta uma homenagem à própria história daquela arte, a seus principais autores e personagens. Como resultado, pode-se afirmar que o grupo Ballezinho de Londrina conseguiu realizar a transposição das imagens estáticas impressas nas páginas das revistas para uma linguagem de movimentos cênicos, apropriando-se de recursos característicos da primeira linguagem e impactando o público quando conseguiu fazer com que se sentisse dentro das páginas, e conhecesse um pouco mais sobre o mundo das HQs.

Palavras-chave: Linguagem da dança. Linguagem das histórias em quadrinhos. Crítica genética. Ballezinho de Londrina. Conversão de formas.

[55] O presente texto é um recorte do projeto de pesquisa de doutoramento intitulado provisoriamente de "Linguagens cênicas e o percurso criativo de um espetáculo de dança". Outros resultados foram e ainda serão produzidos com base na temática aqui abordada.

1. Introdução

No presente trabalho, nos propusemos a estudar alguns aspectos do processo criativo do espetáculo *HQ*, produzido pelo grupo amador de dança Ballezinho de Londrina[56], adentrando os bastidores daquela obra sob a óptica da crítica genética, visando resgatar a estética do *movimento criador*. Para pesquisar a linguagem da dança com base nas teorias linguísticas, foi escolhida uma vertente desta em que muitas (sub) linguagens entram em cena para que ela aconteça: a vertente cênica e os bastidores que a compõem.

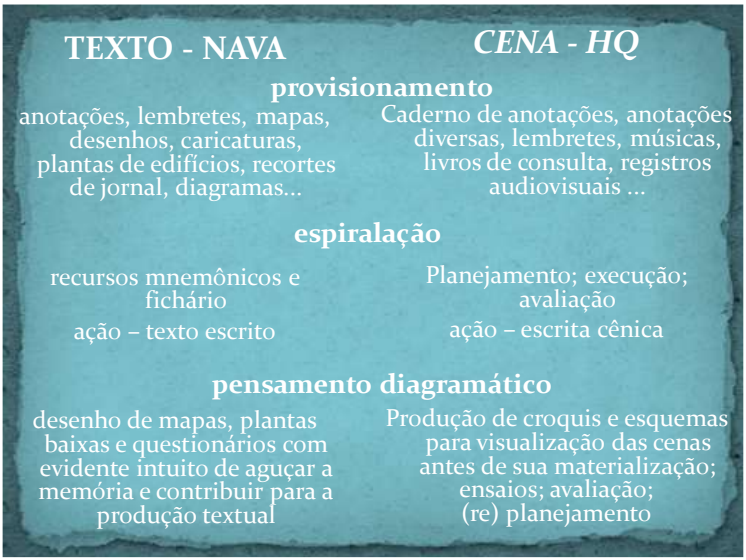
A metodologia empregada replica os procedimentos enunciados na obra *Pedro Nava e a Construção do Texto*, de Panichi e Contani (2003). Para aqueles autores um arquivo, ao ser preservado, começa a integrar um acervo de formas que, por si mesmas, são traduções preliminares da realidade. Em seu conjunto, essas formas delineiam o raciocínio esquemático seguido pelo autor/criador e podem revelar o que é necessário para que se possa chegar ao resultado dito final. No livro, os autores investigam a enunciação de um método de escrita calcado numa espécie de "transposição de linguagens" baseada no procedimento desenvolvido por Nava onde materiais diversos são utilizados como recurso para o resgate de memórias na produção de suas obras memorialistas.

Ao verificar a passagem do estado de arquivo para o texto escrito, é possível explorar a estrutura do pensamento daquele autor e, por analogia, empreender uma forma de análise acerca do *movimento criador* na construção cênica de *HQ*. Para o memorialista, o ato de criar não surge do nada, ele se baseia em dados preexistentes que, manipulados pela mão do escritor, assumem um novo formato dependendo dos objetivos que este tem em vista. Sob esta perspectiva, a constituição de arquivos de criação serve de recurso para a construção do objeto cênico por meio de uma *conversão de formas*, que contribui na (ou constitui-se por uma) transposição de linguagens, seja textual, imagética ou sonora. Há, no bojo, a produção de novas formas de expressão, manifestadas em linguagens distintas de suas fontes, seja com o intuito de produzir um texto literário ou de compor uma obra cênica.

[56] Tendo por objeto de trabalho a pesquisa cênica em dança e possíveis convergências de linguagens artísticas para fins de encenação, o Ballezinho de Londrina foi formado com o objetivo de complementação da formação acadêmica e a ampliação de experiências de seus componentes. O grupo constitui uma instância intermediária entre as atividades essencialmente de formação em *ballet* clássico desenvolvidas pela Escola Municipal de Dança de Londrina e o trabalho de produção profissional do Balé de Londrina.

Para Panichi e Contani (2003, p. 62), "uma imagem, uma ideia, uma percepção não têm hora fixa para acontecer". Quando se está criando, seja um espetáculo de dança, seja uma coreografia ou alguns detalhes que compõem a cena, o tempo nela empregado faz com que dissipem formas de linguagem que, não raras vezes, não receberam o registro adequado. Algumas ideias podem se tornar fugidias, quando não recebem algum tipo de registro que a reforce, permitindo o seu uso posterior. Por vezes, apenas a memória pode não contemplar a reserva completa das ideias ou "*insights*" que acontecem fora dos ensaios. O objeto do conhecimento, quando enriquecido e resguardado em suportes distintos daquele a que se destina, diga-se, no caso da dança, antes da escrita cênica, faz com que esta brote naturalmente, ou com mais facilidade, e sem o perigo de dissipar-se caso a memória seja reforçada com registros e anotações, seja de que natureza for, criando reservas para o momento oportuno.

A produção textual de Nava comporta um procedimento de escrita cuja análise foi replicada para verificar os procedimentos utilizados na produção de *HQ*, conforme é possível verificar na figura 01.



Figuras 01 –
Estrutura de análise comparativa escrita textual de Pedro Nava x escrita cênica de *HQ*

O primeiro procedimento é o *provisionamento*. É a partir da coleta e também da produção de materiais, tais como lembretes, mapas, dese-

nhos, caricaturas, plantas baixas de edifícios, recortes de jornal, diagramas etc. Pedro Nava juntou, ao longo de sua vida, materiais e registros de experiências/vivências que subsidiaram a construção do seu texto. Ao conhecer uma pessoa que julgasse interessante, sacava um pedaço de papel e um lápis ou caneta e traçava uma caricatura dela. Ao vivenciar algo que julgava pertinente, buscava registrar o fato, de forma a tornar a memória daquela vivência uma lembrança arraigada. Seus mecanismos de registro são múltiplos e únicos. De forma análoga, a produção do espetáculo *HQ* tem sua materialização iniciada a partir de recursos múltiplos, que envolvem desde o acesso a arquivos armazenados (desenhos, anotações de ideias, arquivos de áudio e vídeo) e da prospecção de novas informações acerca do que se pretendeu trabalhar, sejam materiais relacionados à temática em questão, à linguagem, técnica e estética a serem adotadas etc., e que consubstanciaram os recursos necessários para a construção do espetáculo. No processo, anotações em um caderno próprio ou esparsas, croquis, lembretes, músicas e registros audiovisuais, entre outros, foram coletados e acrescentados ao planejamento para tornar a encenação possível.

O segundo elemento é a *espiralação.* A partir dos materiais prospectados/coletados, o memorialista fazia emergir um conjunto específico de lembranças, que eram então transformados primeiramente em fichas e, na sequência, em texto escrito. O que, a princípio, eram recordações, imagens, registros diversos, transformavam-se em um relato preciso de acontecimentos datados a 30, 40 anos antes. Com um texto base em mãos (denominado boneco), o autor redirecionava o olhar para os materiais coletados e realimentava o boneco com novas informações, quantas vezes fossem necessárias até o texto estar suficientemente "completo". A *espiralação*, no processo de construção do espetáculo *HQ*, acontece de uma maneira similar, mas com particularidades e distinções próprias da linguagem adotada. O grupo executa três etapas distintas durante a construção de seus espetáculos e coreografias: produção, execução e avaliação. Não há uma ordem cronológica ou procedimental e, normalmente, as três etapas funcionam simultaneamente. Desta forma, os materiais prospectados geravam experimentações cênicas, por meio de ensaios seguidos de imediata avaliação de resultados. Estes resultados geravam novo planejamento e novas execuções, sistematicamente. Da mesma forma que Nava recorria ao resgate de lembranças do passado e transcrevia as memórias no presente, retornando para "garimpar" novas informações, também o grupo, ao transitar entre materiais prospectados e experimentações cê-

nicas, com novas pesquisas, produzia um processo de *espiralação* para a construção de suas séries de cenas.

O terceiro elemento é o *pensamento diagramático*. Nava fazia uso de um recurso que ampliava sua capacidade de reconstruir o passado por meio da elaboração de diagramas, plantas baixas, plantas de fachadas e plantas de localização, elaborados de memória, ou a partir de questionários enviados a amigos e conhecidos, contemporâneos de cada época relatada pelo autor. Estes materiais contribuíam para a fluidez do pensamento e do resgate da memória, agindo positivamente no processo de descrição de situações acontecidas no passado e transcrição para o texto escrito. Em *HQ*, o pensamento diagramático surge da necessidade de facilitar a visualização daquilo que deveria ser desenvolvido em cena, antes mesmo dela ser ensaiada. Apesar de não tornar possível a materialização exata do que seria a cena, permite um vislumbre da globalidade da cena, o que facilita o diálogo entre o ato de planejar e o ato de construir as cenas nos ensaios. Croquis, esquemas e *storyboards* são os elementos mais comuns para operar neste elemento.

As três fases acima descritas, planejamento, execução e avaliação, não acontecem necessariamente em ordem cronológica, nem de forma isolada. São realizadas de acordo com as necessidades e, normalmente, de forma simultânea. Retroalimentam-se e contribuem para a evolução de cada uma isoladamente e do andamento da obra como em sua totalidade.

Também os elementos de análise *provisionamento*, *espiralação* e *pensamento diagramático* não têm um ordenamento específico. Cada fase, cada eixo, contribui e retroalimenta os outros, tornando a ação de construção textual, seja no texto escrito de Nava, seja no texto cênico utilizado em *HQ*, uma experiência viva e única, porém, um método passível de replicação.

O espetáculo *HQ* foi produzido pelo grupo Ballezinho de Londrina, no ano de 2012, com o intuito de transpor as páginas das histórias em quadrinhos para o contexto de um espetáculo de dança, de forma a comunicar, não só por meio de uma reprodução mecânica das "historinhas" da linguagem de inspiração, mas buscando extrapolar as barreiras da linguagem gráfica para um contexto cênico, e, no percurso, prestar uma homenagem à própria história daquela linguagem, seus principais autores, personagens e gêneros. A seguir, uma descrição de aspectos da análise do processo de sua construção.

2. A linguagem das histórias em quadrinhos

As histórias em quadrinhos se configuram como imagens pictóricas e outros tipos imagéticos justapostos em sequência deliberada. (McCLOUD, 2002). Para além das ilustrações há, nesta linguagem, distintas "imagens" presentes, tal como a verbal que, neste ambiente, também assume um caráter pictórico. A justaposição se dá pela sua característica sequencial: não se trata apenas de uma colagem de linguagens – as relações de sinergia entre estas várias linguagens é que se torna, na linguagem das histórias em quadrinhos, mais importante do que as próprias linguagens originais em si (OLIVEIRA, 2012).

Fazendo uso de recursos como o desenho, as linhas, as cores, o texto etc., as histórias em quadrinhos conseguem extrapolar o papel, garantindo assim a elaboração das narrativas. Nelas, a utilização do espaço é um importante recurso para sua composição. Constroem-se em sequência, com os quadros ocupando espaços diferentes no papel.

A transição entre os quadros, nas histórias em quadrinhos, se revela fator decisivo para garantir a composição da narrativa. Essa transição pode se dar de várias maneiras, desde uma representação de cada pequena mudança nas cenas, ou nos movimentos, até longas alterações de tempo, espaço, aspecto, ideias e sentidos. Cada escolha na forma de apresentar o transcorrer dos quadros resultará em efeitos diferentes. Para gerar efeito de sentido, não apresenta todos os enquadramentos num fluxo contínuo, mas revela, em poucos elementos, o essencial para que o leitor, por meio de sua imaginação, complete os quadros.

Outro recurso utilizado nesta linguagem, e que contribui para sua eficiência comunicativa, é a forma dos quadros (OLIVEIRA, 2012). De acordo com McCloud (2002), ao revelar-se como um indicador da divisão do tempo e do espaço, o quadro (vinheta) é o ícone de maior relevância. Ao mover os olhos pelo espaço da página, o leitor tem a sensação de se mover no tempo.

A forma dos quadros - ou até a ausência destes – influenciará a experiência da leitura. Dentre muitas possibilidades interpretativas podemos citar, a título de exemplo, um quadro sem contorno, que pode dar mais leveza ou agilidade à leitura, enquanto uma imagem que extrapola os espaços pode intensificar a dramaticidade de uma cena (OLIVEIRA, 2012).

3. Aspectos da criação em HQ: fragmentos organizados

Criar um espetáculo de dança ou uma coreografia compreende, sinteticamente, o ato de organizar a evolução dos bailarinos em cena sob uma determinada técnica, voltada para determinada estética e até subordinada por determinada poética que torne "legível" não apenas para a cognição, mas também uma percepção mais ampla (estética, cinestésica e emocional) por parte do público, produzindo um material passível de fruição. Uma coreografia (ou um espetáculo) não nasce pronta. Ele tem sua construção pautada por fases preliminares que jamais serão visíveis ao espectador, mas que pertencem ao coreógrafo/encenador e por este devem ser manejadas até chegar àquele.

A primeira fase da construção de *HQ* destinou-se a prospecção de informações acerca da temática, acumulando o maior número de detalhes possível. No bojo, questões se fizeram presentes. Detectar a que fim se destinava a linguagem estudada, de que forma a temática poderia ser utilizada: a transposição de uma historieta? Fazer menção aos quadrinistas? Ou aos personagens? Quais seriam a abrangência e a faixa etária dos leitores de quadrinhos? Nesse sentido, não apenas identificar tais questões, mas idealizar uma forma de colocá-las em cena. Tão relevante quanto *o que* fazer, seria o *como* fazer. Neste tocante, como abordar a temática? Como transpor as imagens estáticas dos quadrinhos para a cena? Como tratar de assuntos tão diversos dentro de uma mesma temática? Estas e outras questões emergiram de forma paulatina durante o processo.

Ostrower (1999, p. 32) afirma que imaginar é um pensar específico sobre um fazer concreto. Para aquela autora, para poder ser criativa, a imaginação necessita "identificar-se com uma materialidade. Criará, em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer". Em histórias em quadrinhos, as ideias começaram efetivamente a ser materializadas a partir da escolha dos materiais e recursos que deveriam ser utilizados. Num primeiro momento, o provisionamento possibilitou um estudo sobre a gestualidade das personagens, sobre a mecânica de movimentos, a partir dos traços e da sucessão de quadrinhos. Os materiais apontaram para as melhores possibilidades de registrar, no palco, aquilo que se via nas figuras impressas nas páginas das histórias em quadrinhos. Permeado pelas constantes consultas aos materiais, os ensaios serviam, ao mesmo tempo, para trazer personagens à cena e, simultaneamente, para verificar as possibilidades de elaborar coreografias cuja movimentação fosse pertinente e correspondesse às imagens e cenas estudadas.

Em paralelo à concepção coreográfica, iniciou-se um estudo sobre a *caracterização* dos artistas e a mais adequada maneira para compor cenicamente as personagens, o que geraria as características necessárias para identificação de cada uma por parte do público. (Figuras 02 e 03).

Figura 02: estudo de personagem Gênero aventura – *western.*
Fonte: acervo pessoal

Figura 03: croqui figurino Gênero aventura – *western*
Autor: Rhafael Magalhães Fonte: acervo pessoal

Figura 04: cena Gênero aventura – *western*
Fonte: acervo pessoal

Para Salles (2004, p.28), "Gestos construtores, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se a custa de destruições". A caracterização, por si só, não foi suficiente para criar o efeito o que se almejava na transposição de linguagens. Assim como a concepção coreográfica ainda não contemplava, de forma definitiva, os objetivos a que se propunha. Os ensaios produziam a comunicação necessária para compreender apenas uma fração do que a linguagem original oferecia. Novas possibilidades e formas foram então estudadas cenicamente, visando, no ir e vir de ideias e uso de materiais, trazer à tona a estética que se buscava. A força imagética das histórias em quadrinhos parecia concentrar-se, principalmente, na forma como a linguagem era construída, por meio das indefectíveis vinhetas. Para Bakhtin (1997, p. 206).

> A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica.

O *pensamento em espiral* possibilitou, para o desenvolvimento da cenografia, em *HQ*, utilizou-se um amplo uso de recursos iconográficos relacionados à forma: biombos (Figuras 05 à 08) fazem às vezes dos quadrinhos, suas calhas e bordas, com o aspecto dos quadrados e retân-

gulos que habitualmente constituem a linguagem das histórias em quadrinhos.

Após várias pesquisas de materiais e testagens diversas, veio a lembrança de uma ideia elaborada por Edward Gordon Craig para uma montagem teatral descrita por Berthold (2001, p. 471). De acordo com a autora, Craig concebia seu palco não apenas na qualidade de simbolista da luz, isto é, como iluminador, mas também, na mesma medida como arquiteto. Os *screens* (biombos) que ele usou na famosa montagem de Hamlet, no Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski, em 1911 (figura 05), aspiravam a algo mais do que apenas uma monumentalidade vazia. Propunham-se, ao mesmo tempo, a apagar o efeito visual da "caixa de visitas" tradicional para realçar, com imponente mobilidade, a ação interpretativa do ator e fornecer aberturas cambiantes às luzes em sucessão. A ideia de Craig de biombos que se moviam pelo espaço foi ressignificada em *HQ*. Foi desenvolvido e construído um conjunto de biombos em estrutura de alumínio de forma retangular, e que, instantaneamente, possibilitavam a reprodução da ideia de quadrinhos no espaço tridimensional da sala de ensaios.

Figura 05 – Concepção cenográfica Edward Gordon Craig para a montagem de Hamlet, de Shakespeare 1911, Teatro de Arte de Moscou.

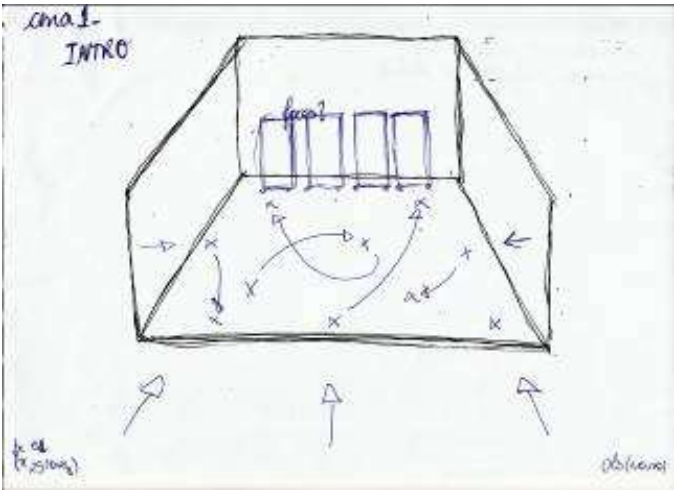


Figura06 – Esboço – biombos Autor: Wagner Rosa. Fonte: Acervo pessoal

Figura 07 – *HQ* (2012). Biombos sem preenchimento.
Registros fotográficos de ensaio. Foto: Acervo pessoal.

Figura 08 – HQ (2012). Biombos com preenchimento em tecido preto. Registros fotográficos de ensaio. Foto: Acervo pessoal.

Os biombos funcionavam, simultaneamente, como objetos de cena e, também, como uma espécie de moduladores do espaço cênico, criando obstáculos ao olhar do espectador, o que permitia um jogo de aparecer e esconder por parte dos artistas. A partir deste material, novas funções e formas puderam ser desenvolvidas: os biombos, sem o preenchimento interno, desenhavam, por si só, a forma das margens dos quadrinhos. Entretanto, o preenchimento proporcionava uma variação que poderia ser utilizada de forma diferenciada. O preenchimento com tecido preto (figura 08) dava ao biombo uma neutralidade que permitia formar novas imagens e evidenciar outros elementos da cena, além do próprio quadrinho. O preenchimento com tecido branco (figura 09), proposto e executado posteriormente, duplicou a possibilidade de uso do biombo "preenchido", ampliando em muito as possibilidades de uso, pois, a partir daí, passou a existir a possibilidade de utilizá-los, também, como tela para a projeção de vídeos que complementavam as cenas.

Figura 09 – HQ (2012). Biombos com preenchimento em tecido branco. Registros fotográficos de ensaio. Foto: Acervo pessoal.

Além disso, a mobilidade dos biombos forneceu um recurso extra, uma vez que, utilizando-se deste recurso, personagens podiam ser deixadas e retiradas de cena como num efeito de mágica. No caminho para a evolução da cena como um todo, percebe-se, por meio das anotações sobre o processo, que elementos díspares ganharam coesão a partir das ideias e imagens que se sobrepuseram.

Na passagem da anotação para a cena, houve uma espécie de reencaixe: o que estava disperso foi reelaborado e ganhou nova conotação. A imagem que inspirou a cena serviu de suporte para tentativas que levaram a tal efeito. A ideia inicial instigava, entretanto, não poderia ser utilizada em estado bruto. Para quem não esteja familiarizado com aquela estética de movimento, há um ganho de informação, pois fica evidente o registro de inspiração.

O transporte dos materiais pesquisados para a cena e que representa a *conversão de formas*, dá-se pelo tratamento cênico necessário para tornar-lhes inteligíveis para o possível público. A imaginação criadora caminha por meio de um enredo que é descoberto antes mesmo da revelação da obra. Emoção é um processo que não obedece a um planejamento, mas está presente a todo momento no contato com uma obra em vias de nascimento. Neste sentido, criar é estar consciente desse processo de

criação: ele tanto contribui para a apropriação da realidade quanto produz elementos de natureza instrumental.

4. Considerações preliminares

Seja um registro audiovisual, uma anotação aparentemente deslocada do contexto, uma imagem, tudo pode funcionar como suporte para a construção de linguagens que mais adiante produzirão suficiente inteligibilidade para o manejo de recursos cênicos. Não se trata de um procedimento unilateral em que um pensamento pode ser colocado em sua forma definitiva em empreitada única. Há uma natural sequência de transformações que identificam um processo contínuo de *conversão de formas* e de tradução de linguagens, seja textual, imagética ou sonora. Há, no bojo, a produção de novas formas de expressão, manifestadas em linguagens distintas das originais, seja com o intuito de produzir um texto literário ou... de compor uma obra cênica.

Ao analisar alguns aspectos sobre a construção do espetáculo *HQ* sob a ótica procedimental de Pedro Nava, é possível afirmar que o Ballezinho de Londrina, ao se utilizar da linguagem cênica da dança para levar para o palco a linguagem gráfico-literária das histórias em quadrinhos, propõe mais uma forma de comunicação e expressão no mundo, uma vez que estabelece uma nova forma de leitura por parte do espectador: o movimento de corpos e elementos outros que, em cena, comunicam. Uma massa caótica de estímulos pode ser retratada numa forma cuja linguagem permite perenizar, num registro, certos nexos desses estímulos, retirando-os das cadeias das quais fazem parte. Consegue-se articular a relação entre linguagem e imaginação. No espetáculo, a leitura cênica que se propõe da linguagem das histórias em quadrinhos reúne corpo em movimento a materiais outros para criar um novo código estético, incorporando informações e experiências e evidenciando mais uma forma de serem recriadas para novos códigos de linguagem, permitindo que a comunicação entre as linguagens não cesse.

A linguagem das histórias em quadrinhos é constantemente transposta para outras linguagens, tais como o cinema e a pintura. Isso vem a confirmar o seu caráter multifacetário, rico em produções sígnicas que a tornam exemplo das várias possibilidades de comunicação entre as diferentes linguagens. Interessa-nos aqui o processo que possibilitou esta transposição para a linguagem cênica da dança. Como resultado, pode-se afirmar que o grupo Ballezinho de Londrina realizou uma transposição

das imagens estáticas impressas nas páginas das revistas para uma linguagem de movimentos cênicos, apropriando-se de recursos característicos da primeira linguagem e, por meio de uma sucessão de *conversões de formas*, materializando-a em um novo objeto, o que possibilitou ao público se sentir, de alguma forma, dentro das páginas, e conhecer um pouco mais sobre a linguagem das histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

PANICHI, Edina R. P.; CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto.* Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê, 2003.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

TEX. Disponível em: <http://entrepaginascomics.blogspot.com.br/2013/02/20-tex-willer.html>. Acesso em: 22-04-2012.

EDIÇÃO SEMIDIPLOMÁTICA DO *CADERNO SEM CAPA I* DE EULÁLIO MOTTA

Tainá Matos Lima Alves (UEFS)
taialves_08@hotmail.com
Patrício Nunes Barreiros (UEFS)
patriciobarreiros@hotmail.com

RESUMO

O *Caderno sem Capa I* faz parte do acervo do escritor mundo-novense Eulálio Motta e do corpus do projeto de pesquisa Edição das obras literárias inéditas de Eulálio Motta, desenvolvido na Universidade Estadual de Feira de Santana sob a coordenação do professor Patrício Nunes Barreiros. O caderno contém 46 folhas, escritas no reto e no verso, com textos variados: poemas, sonetos e trovas; escritos comuns como uma pequena lista de palavras da língua francesa com significados. Foi feita uma descrição paleográfica de todas as folhas e para a edição semidiplomática seguiram-se os critérios adotados por Barreiros (2012; 2013) para a edição das obras de Eulálio Motta. O estudo está subsidiado pela crítica textual (SPINA, 1994; PERUGI; SPAGGIARI, 2005; CAMBRAIA, 2005) e pelos estudos acerca de documentação de fonte primária e da metodologia de pesquisa em acervos de escritores (BORDINI, 2003; BARREIROS, 2009; 2012).

Palavras- chave: Eulálio Motta. Caderno sem capa I. Edição semidiplomática.

1. Introdução

As primeiras pesquisas acadêmicas acerca da obra de Eulálio Motta foram realizadas no ano de 1999, quando começou a organização e catalogação de parte do acervo do escritor. Em 2007 foi defendida uma dissertação de mestrado intitulada *Contos Tristes no Cemitério da Ilusão: Edição dos Sonetos de Eulálio Miranda Motta*, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da UEFS, e que, posteriormente, resultou no livro *Sonetos de Eulálio Motta* (BARREIROS, 2012). Em 2012, foi defendida outra dissertação de mestrado, dessa vez no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem, da UNEB,

apresentando uma edição e estudo do manuscrito do livro inédito *Bahia Humorística* (BARREIROS, L., 2012). Em 2013, foi defendida na UFBA a tese de doutorado *O Pasquineiro da Roça:* edição dos panfletos de Eulálio Motta (BARREIROS, 2013).

Atualmente, encontra-se em desenvolvimento, na Universidade Estadual de Feira de Santana, o projeto de pesquisa "Edição das obras literárias inéditas de Eulálio Motta". O projeto teve início em 2008 e prevê a edição de sete livros do escritor mundo-novense a partir das fontes disponíveis no seu acervo pessoal que foi organizado e catalogado por Barreiros (2007, 2012, 2013).

O *Caderno sem capa* 1 faz parte do acervo de Eulálio Motta e do *corpus* do projeto de pesquisa *Edição das obras literárias inéditas de Eulálio Motta* e contém 46 folhas, escritas no reto e no verso, com textos variados: poemas, sonetos e trovas; anotações diversas como uma pequena lista de palavras da língua francesa com significados, por exemplo.

Nesse artigo, apresentamos o estudo desenvolvido para a edição semidiplomática do *Caderno sem capa 1*. Foi feita uma descrição paleográfica de todas as folhas. Na edição seguiram-se os critérios adotados por Barreiros (2012; 2013). O estudo está subsidiado pelo método da crítica textual (SPINA, 1994; PERUGI; SPAGGIARI, 2005; CAMBRAIA, 2005) e pelos estudos acerca de documentação de fontes primárias e da metodologia de pesquisa em acervos de escritores (BORDINI, 2003; BARREIROS, 2009; 2012).

2. O escritor

Eulálio de Miranda Motta nasceu em 15 de abril de 1907, na vila Alto Bonito, município de Mundo Novo, interior da Bahia. Filho de Dona Eremita Miranda Motta e do Senhor Antônio Manuel da Motta. Ele viveu sua infância entre o arraial de Alto Bonito e a Fazenda Morro Alto. Com dezesseis anos foi viver em Monte Alegre, atual Mairi, onde trabalhou em uma farmácia com balconista e deu continuidade aos seus estudos além de ter sido o lugar onde relata ter conhecido e se apaixonado pela jovem Edy que será tema recorrente em seus poemas- sua musa inspiradora. Essa paixão o tornou negligente com seus afazeres e por isso seu pai o levou de volta para a fazenda e logo depois à Salvador para dar continuidade aos estudos.

Segundo Barreiros (2012), foi na Fazenda Morro Alto que o poeta escreveu grande parte de seus textos e é inegável a forte influencia que este universo rural exerceu sobre o seu imaginário. Em 1926, mudou-se para Salvador e ingressou no Ginásio Ipiranga, concluiu o curso de Farmácia e passou a viver em Cachoeira em 1933, no ano seguinte estabelece-se em Mucambo dos Negros, uma comunidade quilombola, Atual Itapura, situada no município de Miguel Calmon. Um ano depois retornou a Mundo Novo onde participou ativamente da política e até se candidatou a deputado Estadual pelo Partido da Representação Popular, mas não foi eleito (BARRIEROS, 2012).

Apesar de ter dedicado grande parte de sua vida à escrita, Eulálio Motta publicou apenas três livros. *Ilusões que Passaram...* em 1931 pela oficina gráfica da revista *A Luva*, nessa ocasião, Liberato Miranda Barreto comentou, através de uma carta aberta, no jornal *Mundo Novo*. Em 1933, Eulálio Motta publicou o seu segundo livro, *Alma Enferma*, editado pela Imprensa Vitória, o qual foi comentado pelo crítico literário Carlos Chiacchio e por Manuel Bandeira (2009, p. 112). A sua terceira publicação veio em 1948 com *Canções do Meu Caminho*, editado pelo jornal *O Serrinhense.* Além da atividade literária, ele também se dedicou ao jornalismo, participando ativamente de diversos jornais do interior da Bahia.

3. Da atividade filológica e a pesquisa em acervos de escritores

Barreiros (2012) afirma que a pesquisa em acervos de escritores lembra o surgimento da ciência filológica que nasceu do amor à poesia, volta para a restauração, entendimento e explicação dos textos do rico acervo da cultura escrita do mundo Helênico. É exatamente desse interesse pela restauração e entendimento da memória literária que se pauta a pesquisa em torno do acervo de Eulálio Motta.

> Partindo do pressuposto de que a obra literária somente se concretiza no ato de ler, pode-se dizer que é o fluxo contínuo entre o texto e os leitores que revela a obra e o escritor, ou seja, sem leitores não há obra, não há escritor. Nesse sentido, a atividade de pesquisa em acervos de escritores, ao lidar com fontes primárias (textos inéditos, campanhas de escritura, anotações, esboços, rascunhos, etc.), tendo em vista a edição cientifica de textos literários, traz à tona o escritor e sua obra, bem como contribui para a revitalização da memória literária que é patrimônio cultural de um povo (BARREIROS, 2012, p. 21).

A edição semidiplomática dos cadernos de Eulálio Motta permite, não apenas o acesso dos leitores aos textos inéditos, mas também o redi-

mensionamento do olhar para a compreensão da noção de cultura, de memória literária e de identidade, ampliando o alcance da obra do escritor. Pois, segundo Bordini (2009), os acervos de escritores articulam a obra literária e seus elementos internos com o sistema literário e sócio histórico-cultural a que pertencem. Le Goff (1999, p. 438), afirma que "[...] a memória é uma fonte de imortalidade, antídoto do esquecimento [...]" e é na luta contra o esquecimento que a humanidade recorre as diversas práticas sociais (álbuns, coleção etc.) em busca da preservação da memória. Pierre Nora (1993, p. 13-13), discorre sobre a ideia da não espontaneidade da memória o qual ele intitula "lugares de memória":

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] se [...] a história não se apoderasse deles para deforma-los, transforma-los, solva-los e petrifica-los eles não teriam lugares de memória. [...] O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável, elevando-os aos status de monumento inscrito numa historiografia.

A pesquisa em torno do acervo do escritor mundo-novense Eulálio Motta tem demonstrado a relevância desse tipo de estudo para se desenhar um real panorama da literatura baiana, trazendo à tona a obra de um escritor ainda pouco conhecido.

> Nessa perspectiva, a edição científica de textos surge como importante aliada dos estudos literários, contribuindo para preservação da memória literária, realizando edições de textos, que, muitas vezes, estavam condenados ao esquecimento, ampliando assim o alcance da pesquisa literária (BARREIROS, 2012, p. 23).

Quando o filólogo dedica-se à edição da obra de um escritor não canônico, ele traz à tona novos olhares para a literatura, podendo, inclusive, questionar determinados status.

4. O Caderno sem Capa 1

De acordo com Barreiros (2013), os cadernos de Eulálio Motta correspondem ao laboratório do escritor, o *Caderno sem Capa 1* constitui-se assim já que não é um texto acabado, percebe-se a construção do texto e seu processo de construção. Neles constam manuscritos éditos e inéditos, anotações do cotidiano, rascunho de cartas, etc. O estudo desses

cadernos é indispensável para compreender a produção literária e a vida de Eulálio Motta.

No acervo do escritor há 15 cadernos, além de cartas, panfletos, fotos, etc. Sendo que o *Caderno sem Capa 1* é o mais antigo, com textos escritos na década de 1920. Nele contém 24 folhas, totalizando 36 textos no reto e no verso com exceção da folha 8, dentre eles vinte poemas, pessoais e de outrem; seis sonetos completos e um inacabado, quatro trovas; um mine dicionário- lista de palavras em francês e seus significados em português; etc.

> O *Caderno sem Capa I*, denominado assim por não conter capa e por haver outro caderno sem capa consta com 24 folhas escritas no reto e no verso, com exceção da folha 8, escrita apenas no reto. Apresenta textos diversos, escritos em tinta preta, azul e a lápis. Contêm trovas, sonetos, poemas, transcrição de poemas, lista de palavras da língua francesa, rascunho do prefácio para o livro Ilusões que passaram e crônicas sobre acontecimentos da vida do autor. Com exceção da f.24v, todos os textos são autógrafos escritos entre 1926 e 1947. Há evidencias de que, inicialmente, este caderno constitui-se num projeto de obra, já que contém uma sequencia de poemas escritos entre 1926 e 1930, com alguns textos passados a limpo. Este caderno é o mais antigo que consta no espólio de Eulálio Motta, revelando suas primeiras composições. Muitos das poesias que constam neste caderno foram inseridos nos livros *Alma enferma* e *Ilusões que passaram*, constituindo-se no laboratório do escritor. Ainda que não seja um projeto de obra, este caderno tem grande importância, por conter testemunhos únicos de poesias inéditas, além de guardar o manuscrito do prefácio do livro Ilusões que passaram (BARREIROS, 2009 p. 1474).

FONTES TESTEMUNHAIS- CADERNO SEM CAPA I	QUANTIDADE
LISTA DE PALAVRAS	1
POEMAS AUTORAIS	20
POEMAS NÃO AUTORAL	1
SONETOS	7
TROVAS	4
CITAÇÃO	1
TEXTO (ANOTAÇÕES)	2

Quadro 01- A tipologia das fontes testemunhais

	TÍTULO	FOLHA		TÍTULO	FOLHA
	Crepusculo	f. 2r	TROVAS	Trovas	f. 1r
	Se a brysa falasse...	f. 5r		Trovas	f. 3r
	Tortura	f. 9r		Trovas	f. 6r
	Soneto	f. 10r		Trovas	f. 7r
	Revez	f. 11r		A uma orgulhosa	f. 12r- f. 12v
	Esquece!	f. 13r		Quadras à minha dôr	f. 20v
	Recordando	f. 14r		Versos simples	f. 21v- f. 22r

Quadro 02- Poesias do *Caderno sem Capa 1*

5. A edição

Trata-se de uma edição semidiplomática. Queiroz (2008, p. 86) afirma que a principal expressão para a literatura é o texto escrito. Sendo assim, a crítica textual contribuiria com o trabalho do crítico literário de maneira a assegura-lo de que este tenha em mãos um testemunho que seja efetivamente aquele que o autor produziu, ou seja, o texto genuíno. E explica, citando Cambraia (2005, p. 19), o qual afere que:

> Com certeza a contribuição mais evidente e importante da crítica textual é a *recuperação do patrimônio cultural escrito* de uma dada cultura. Assim como se restauram pinturas, esculturas, igrejas e diversos outros bens culturais da humanidade, afim de que mantenham a forma dada por seu autor intelectual, igualmente restauram-se os livros em termos tanto físicos (recuperação da folha, da encadernação, da capa etc.) quanto de seu conteúdo (recuperação dos textos).

A edição do caderno sem capa, pertencente ao acervo particular de Eulálio Motta concilia a edição de poesias, anotações, trovas, sonetos, etc. e permitirá o resgate de parte de sua obra poética e da memória do mesmo.

O *Caderno sem Capa I* constitui parte de sua vasta obra e evidencia a sócio-história deste, sua temática apesar de muito diversa gira quase sempre em torno do amor, da mulher amada, do desencanto perante a vida, sua frustração amorosa, momentos da infância, da morte ou até mesmo de um simples acontecimento diário e casual.

> Eulálio de Miranda Motta fez da escrita uma forma de marcar sua presença no mundo, escrevendo, ele construiu sua identidade e traçou uma imagem para si. Tornar-se escritor foi seu grande projeto de vida e para alcançar esse objetivo dedicou-se de corpo e alma à literatura, utilizando a palavra escrita nas mais diversas circunstancias, revelando uma verdadeira compulsão. Ele escreveu diários anotou os acontecimentos mais banais do cotidiano, redigiu cartas até mesmo para os vizinhos, passava a limpo várias vezes os mesmos poemas e, em algumas ocasiões, improvisava o suporte da escrita utilizando embalagens, pedaços de papelão e guardanapos
>
> [...]
>
> Foi através da prática escriturística que Eulálio Motta deu sentido a sua existência. Ele criou um mundo a partir da palavra escrita e nesse mundo manteve vivos os sonhos do amor platônico pela jovem Edy; da transformação da sociedade a partir de suas teorias políticas; da correção do caráter das autoridades através da crítica mordaz de seus panfletos; etc. (BARREIROS, 2012, p. 25).

Spina (1994, p. 80) afirma que o texto manuscrito ou impresso, é o objeto fundamental da investigação histórica, filológica e literária". Segundo Marques (2003, p. 147) "[...] arquivar a sua própria vida possibilita forjar uma imagem íntima de si mesmo, como contraponto à imagem social." Como Eulálio Mota dedicou-se por grande parte de sua vida à leitura e escritura, "desde 1920 quando começou a escrever seus primeiros versos, até 1988, ano de sua morte" (BARREIROS, p. 26), pôde, com isso, produzir uma imensidade de textos literários e não literários como reportagens em jornais e panfletos. "Esse convívio intenso com a escrita fez com que Eulálio Motta criasse uma obra literária com características autobiográficas". (BARREIROS, p. 26). Muitos, ainda encontram-se inéditos.

5.1. Critérios da edição

Os critérios adotados na transcrição dos textos de Eulálio Motta, procura sempre manter-se fiel à última vontade do autor, com a transcrição fidedigna. Para esta edição foram seguidos os seguintes critérios:

a) As linhas são numeradas de 5 em 5 à margem esquerda;

b) Os textos são transcritos em fonte *Times New Roman* padrão *Word;* de tamanho 11, justificados à margem esquerda;

c) Transcreve-se o título como se encontra no original;

d) A rubrica do autor indica-se entre colchetes;

e) São mantidas as interpolações, os lapsos do autor, a ortografia, a acentuação, a pontuação e registraram-se todas as correções, emendas, rasuras e acréscimos, através da utilização de símbolos.

A primeira edição corresponde a uma transcrição linearizada[57] acomodando as rasuras, substituições, correções e acréscimos na sequência lógica do texto (não obedecendo a topografia do original);

[57] O *Glossário de Crítica Textual* (2013) define transcrição linearizada como: "reprodução mecânica de um manuscrito com todos os seus acidentes genéticos, mas sem respeitar a respectiva topografia; para que o leitor possa ficar com uma ideia exata desta topografia, são usados sinais convencionais devidamente descodificados (indicando, por exemplo, se um determinado acrescento está na margem ou na entrelinha, ou que uma dada alternativa não solucionada foi escrita depois de uma outra para o mesmo lugar). Esta operação já é o resultado de um trabalho crítico, uma vez que o transcritor teve que, previamente, interpretar os dados existentes no manuscrito".

g) Quando ocorrer a alternância da cor da tinta, deve-se indicar em nota.

Quanto aos símbolos, foram utilizados:

{ } seguimento riscado

{†} seguimento ilegível

{†} / \ segmento ilegível substituído por outro legível na relação {ilegível} /legível\

{ } / \ substituição por sobreposição, na relação {substituído} /substituto\

{ } [↑] riscado e substituído por outro na entrelinha superior

{ } [↓] riscado e substituído por outro na entrelinha inferior

{ } [→] riscado e substituído por outro na margem direita

{ } [←] riscado e substituído por outro na margem esquerda

[↑] acréscimo na entrelinha superior

[↓] acréscimo na entrelinha inferior

[→] acréscimo na margem direita

[←] acréscimo na margem esquerda

( ) intervenção do autor

5.2. Exemplos de edição

O caderno, apesar de ser o mais antigo, encontra-se em relativo bom estado de conservação. Porém, com algumas as rasuras, e borrões encontrados que não interferem na maioria das leituras dos testemunhos. A dificuldade de leitura dar-se pela própria grafia e por alguns borrões Não é possível identificar o começo nem o termino do caderno, pois este não conta com capa ou sobrecapa. Segue abaixo alguns exemplos de manuscritos e da transcrição semidiplomática:

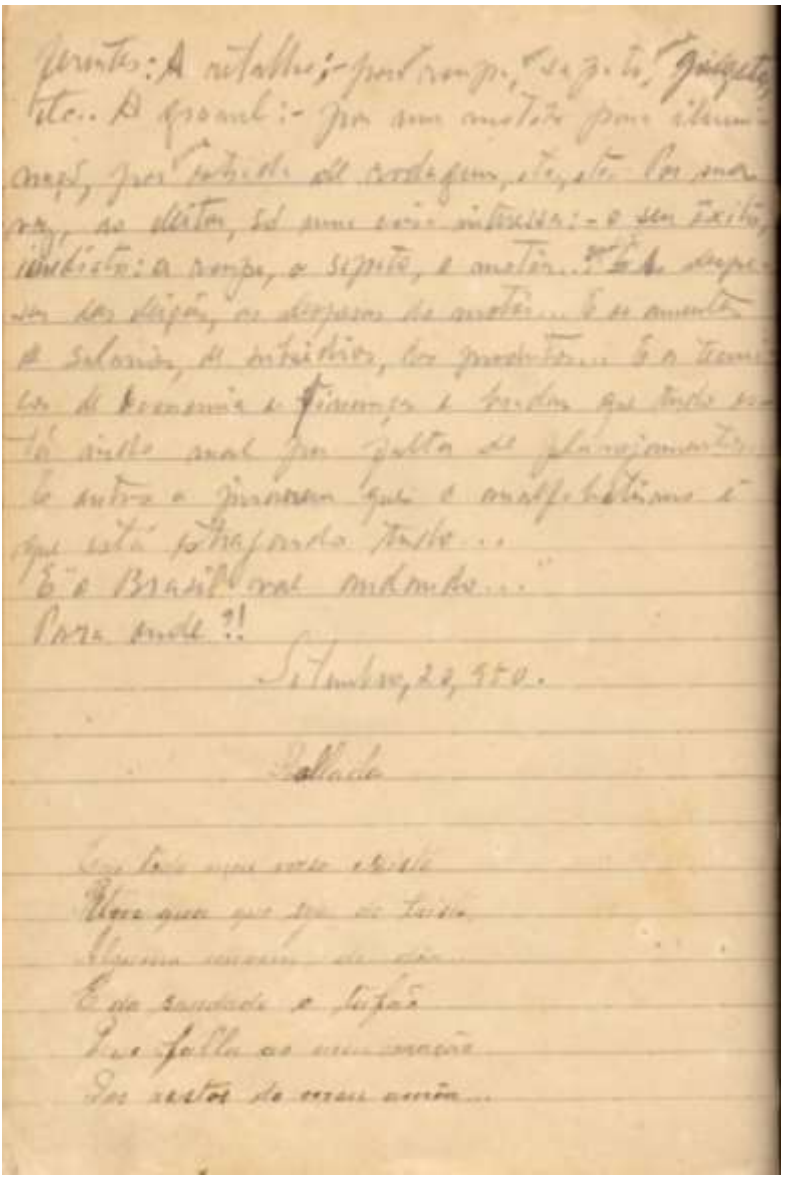
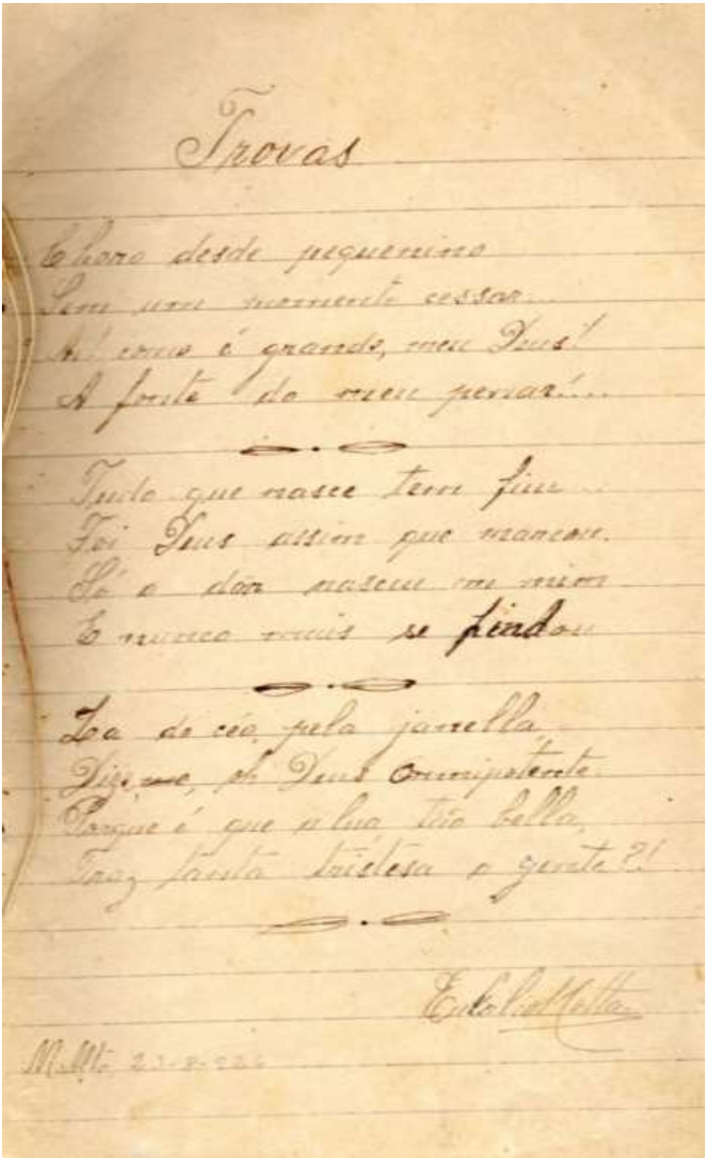


Figura 01: Fac-símile da f.5v. do *Caderno sem Capa I.* Fonte: Acervo de Eulália Motta.



Trovas

Choro desde pequenino
Sem um momento cessar.
Ah! como é grande, meu Deus!
A fonte do meu penar!...

Tudo que nasce tem fim
Foi Deus assim que mandou.
Só a dor nasceu em mim
E nunca mais se findou

Lua do céu, pela janella,
Diz-me, oh Deus Omnipotente
Porque é que a lua tão bella,
Traz tanta tristeza a gente?!

Eulalio Motta

Mllt. 23-8-22

Figura 02: Fac-símile e transcrição da f.1r. do *Caderno sem capa I.*
Fonte: Acervo de Eulálio Motta.

Trovas

Choro desde pequenino
Sem um momento cessar...
Ai! como é grande o meu Deus!
A fonte do meu penar!...

Tudo que nasce tem fim...
Foi Deus assim que marcou.
Só a dor nasceu em mim
E nunca mais se findou

La do céu pela janella,
Dize, {me} oh Deus onipotente:
Porque é que a lua tão bella,
Traz tanta tristesa a gente?!

[Eulalio Motta]

M Alto, 23-8-926

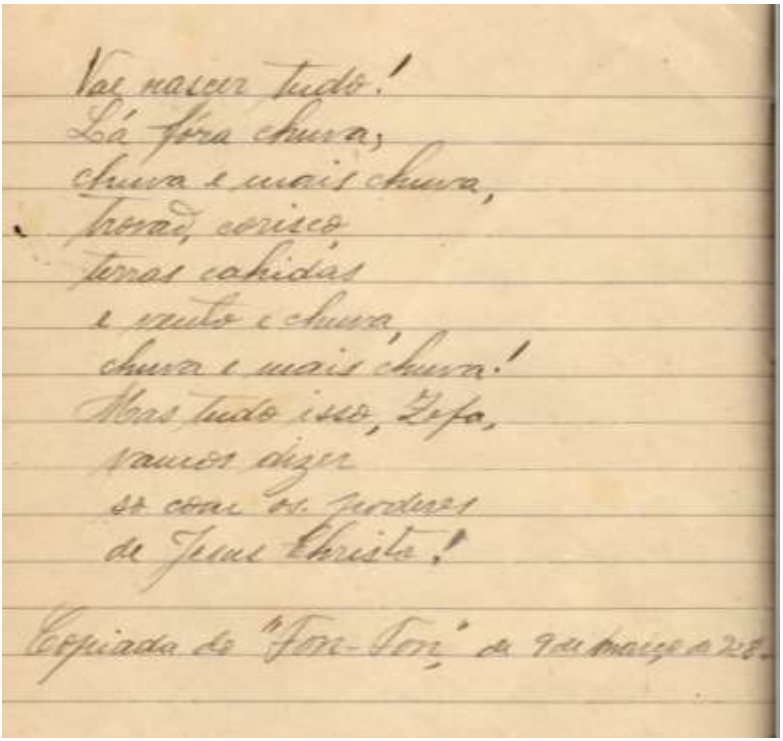
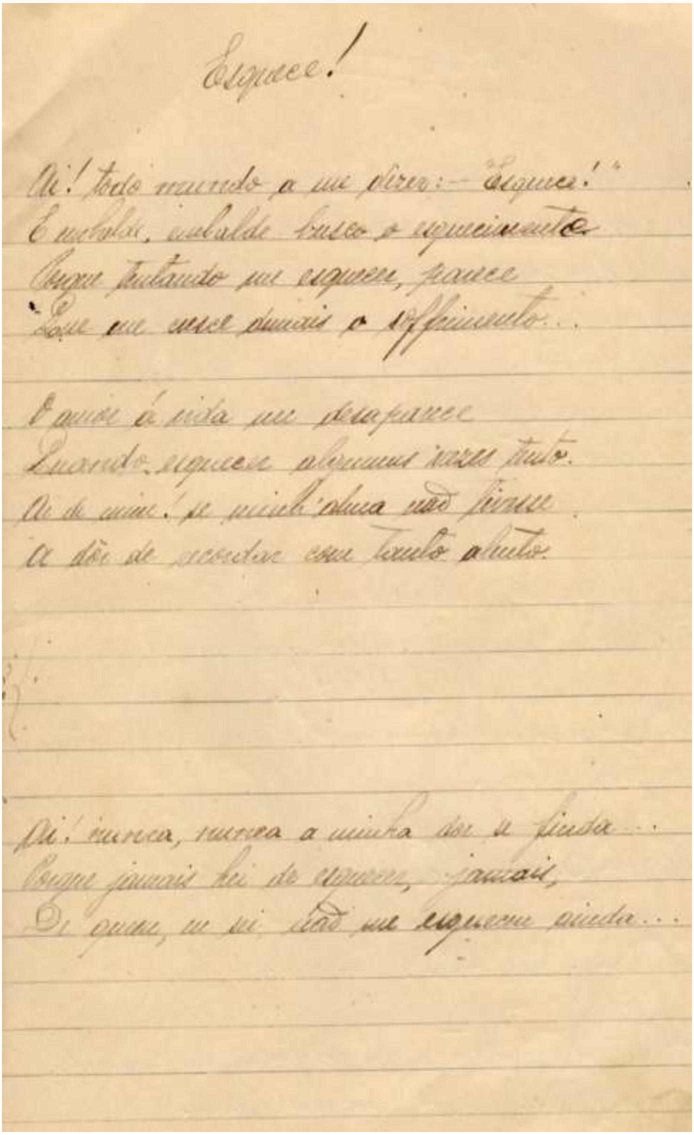


Figura 03: Fac-símile e transcrição da f.15v. do *Caderno sem Capa I.*
Fonte: Acervo de Eulálio Motta.

Vai nascer tudo!

Lá fora chuva,
chuva e mais chuva,
trovão, corisco,
terras cahidas
e vento e chuva,
Chuva e mais chuva!
Mas tudo isso, Zefa,
Vamos dizer
So com os poderes de jesus christo!

Copiada do "Fon-Fon", de 9 de março de 928.



Esquece!

Ai! todo mundo a me dizer: — "Esquece!"
E embalde, embalde busco o esquecimento
Porque tentando me esquecer, parece
Que me cresce demais o soffrimento...

O amor é vida me desaparece
Quando esquece algumas vezes tudo.
Ai de mim! se minh'alma não tivesse
A dôr de recordar com tanto afecto.

Ai! nunca, nunca a minha dor se finda...
Porque jamais hei de esquecer, jamais,
O, quem, eu sei, não me esquece ainda...

Figura 04: Fac-símile e transcrição da f.13r. do *Caderno sem capa I.*
Fonte: Acervo de Eulálio Motta.

Esquece!

Ai! todo mundo a me dizer: - "Esquece!"
E embalde, embalde busco o esquecimento.
Porque tentando me esquecer {†}
Que me cresce demais o soffrimento...

O amor á vida me desaparece
Quando esquecer algumas vezes {†}.
Ai de mim! se minh'alma não tivesse
A dôr de acordar con tanto alento.

(há um colchete com pantilhados que vai da linha 11 à 13. Reserva-se o espaço para o primeiro terceto do soneto)

Ai! nunca, nunca a minha dôr se finda
Porque jamais hei de esquecer, jamais,
De quem, eu sei, não me esqueceu ainda...

6. Considerações finais

A edição semidiplomática dos textos do *Caderno sem Capa I*, de Eulálio Motta apresenta-se um grande ganho literário e cultural não só para a Bahia, mas também para o Brasil. O papel do filólogo é buscar aproximação do escritor e sua obra ao publico leitor e assim concretizar, através da possibilidade de leitura, a obra literária. Já que não há obra literária nem escritor se não haver leitores. Segundo Barreiros (p. 92) "[...] a atividade filológica, ao mesmo tempo em que foca os seus estudos na edição do texto, contribui para a preservação das fontes documentais e consequentemente da memória cultural de um povo." A transcrição deste caderno encontra-se na etapa final. Dos trinta e seis textos nele contidos resta apenas seis para conclusão o trabalho, no viés da transcrição semidiplomática. Porém, ao que foi observado até aqui o *Caderno sem Capa I* permite estudos nas inúmeras possibilidades de investigações e interpre-

tações no âmbito dos estudos literário, da Critica textual, critica genética, entre outras possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas 2*, 1930-1944. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARREIROS, Patrício N. *O pasquineiro da roça*: edição dos panfletos de Eulálio Motta. 2013. Tese (doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. Oficina do escritor e os projetos editoriais de Eulálio de Miranda Motta. In: XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro: CIFEFIL, Vol. XIII, Nº 04, p. 1465-1480, 2009.

_____. *Sonetos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: UEFS, 2012.

BORDINI, Maria da Glória. Os acervos de escritores sulinos e a memória literária brasileira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo: UNESP, FCLAs, CEDAP, v. 4, n. 2, p. 35-54, jun. 2009.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad.: Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, nº 10, São Paulo: PUC, 1993.

QUEIROZ, Rita de Cássia R. de. Da necessidade de edições críticas de autores baianos. *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Patrimônio cultural e latinidade, n. 35, p. 83-95, 2008.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*: história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*: crítica textual. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Ars Poetica/EDUSP, 1994.

EDIÇÃO SEMIDIPLOMÁTICA DO *CADERNO CANÇÕES DO MEU CAMINHO 3ª EDIÇÃO*

Taylane Vieira dos Santos (UEFS)
tayvieira25@hotmail.com
Patrício Nunes Barreiros (UEFS)
patriciobarreiros@hotmail.com

RESUMO

O trabalho em questão objetiva apresentar os caminhos percorridos para a edição semidiplomática do caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição*, do poeta baiano Eulálio Motta (1907-1988). Esse caderno contém sessenta e três folhas e 31 poemas com rasuras, borrões e acréscimos revelando a gênese dos textos. O livro *Canções do Meu Caminho* teve duas edições, a primeira em 1948 e a segunda em 1983. A segunda edição esgotou-se rapidamente. Entre 1984 e 1988, Eulálio Motta organizou uma terceira edição desse livro, reunindo os poemas no caderno intitulado *Canções do Meu Caminho 3ª Edição*, que se encontra preservado no acervo do escritor (BARREIROS, 2012). A pesquisa está embasada na crítica textual (SPINA, 1997; PERUGI; SPAGGIARI, 2005) e se vincula ao projeto "Edição das obras literárias de Eulálio Motta", coordenado pelo professor Patrício Nunes Barreiros, da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Palavras-chave: Eulálio Motta. Cadernos. Edições.

1. Introdução

> **A necessidade de construir textos autênticos se faz sentir quando um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos estragos do tempo às obras que lhe constituem o patrimônio espiritual; salvá-las não somente do olvido como também das alterações, mutilações e adições que o uso popular ou o desleixo dos copistas nelas introduzem necessariamente (AUERBACH, 1972, p. 11).**

O escritor baiano Eulálio de Miranda Motta iniciou sua atividade literária no princípio da década de 1920, quando ainda era adolescente e vivia na Fazenda Morro Alto, na vila do Alto Bonito, no município de Mundo Novo – BA. E, desde então, ele se dedicou à literatura. Quando faleceu, em 1988, Eulálio Motta deixou publicados três livros de poesias; *Alma Enferma...* (1931), *Ilusões que Passaram...* (1933) e *Canções do Meu Caminho* (em duas edições: 1948 e 1983?); além disso, deixou poesias dispersas publicadas em jornais, revistas e antologias; crônicas em jornais; e uma infinidade de obras inéditas, conservadas em manuscritos (BARREIROS, 2012a).

Durante toda a sua vida, Eulálio Motta arquivou papéis que contêm textos inéditos, rascunhos, versões e fragmentos de obras, borradores de cartas, cadernos, diários, anotações, fotografias, jornais e materiais diversos. Nesse conjunto de documentos, destacam-se obras literárias e materiais paraliterários, os quais trazem importantes informações acerca da trajetória pessoal e intelectual do autor. Esse rico acervo tem possibilitado diversos estudos, principalmente, no campo da edição de textos, da literatura e da história cultural das práticas de escrita.

A relevância desse estudo evidencia-se pela contribuição que pode trazer para o universo literário baiano e brasileiro, colaborando para que se estabeleça em nosso país um real panorama da literatura nacional, incluindo vozes que, por algum motivo, estavam silenciadas. Na edição dos textos será empregado o método filológico da crítica textual e serão seguidos os critérios de edição das obras de Eulálio Motta estabelecidos por Barreiros (2007) e reformulados pelo mesmo autor (2012a).

2. A atividade filológica e a edição de documentos de acervos de escritores

A filologia, enquanto ciência do texto tem contribuído, ao longo dos anos, para salvaguardar importantes documentos textuais. Segundo Cambraia (2005, p. 19):

> Com certeza a contribuição mais evidente e importante da crítica textual é a recuperação do patrimônio cultural escrito de uma dada cultura. Assim como se restauram pinturas, esculturas, igrejas e diversos outros bens culturais da humanidade, a fim de que mantenham a forma dada por seu autor intelectual, igualmente restauram-se os livros em termos tanto físicos (recuperação da folha, da encadernação, da capa, etc.) quanto de seu conteúdo (recuperação dos textos).

Para Spina (1999, p. 80), "[...] o texto, manuscrito ou impresso, é o objeto fundamental da investigação histórica, filológica e literária". Portanto, é no discurso materializado através do texto escrito que estão focados os interesses da edição crítica. A crítica textual estruturou-se como ciência no século XIX, a partir dos estudos do alemão Karl Lachmann que buscava restituiu a autenticidade de textos com lições divergentes, trata-se da filologia do original perdido. No século XX, o método da crítica textual passou a ser aplicado a textos autênticos, a filologia do autor. Nesses casos, o objetivo não é mais recuperar o ânimo autoral ou a autenticidade dos textos, mas explorar as diferentes faces dos textos. Isso exige, antes de tudo, o contato com o texto que se pretende editar e o estudo atento das práticas de escrita do autor.

O pesquisador que se dispõe a editar um determinado texto reúne em torno de si uma grande quantidade de documentos, peças únicas de inestimável valor histórico. Assim, o filólogo torna-se um guardião do patrimônio cultural, deparando-se com documentos que se encontravam no anonimato. A partir daí, o filólogo busca meios de restaurar, catalogar e preserva o documento, cumprindo uma função que transcende a edição do texto.

Muitos escritores, durante a sua vida, não tiveram a oportunidade de publicar suas obras, já que a edição e publicação de um livro implica um alto investimento. São inúmeros os exemplos de escritores que tiveram seus textos publicados e que são apreciados pela crítica. Segundo Barreiros (2012a), tem-se notado, no âmbito nacional, um crescente número de trabalhos de edições de autores pouco conhecidos, estudo que tem revelado um cabedal de novos escritores, exigindo uma reescrita da história da literatura brasileira. Por conseguinte, a atividade filológica, ao mesmo tempo em que foca seus interesses na edição do texto, contribui para a preservação das fontes documentais e consequentemente da memória cultural de um povo.

3. Acervo do escritor como lugar de memória

No final do século XX as abordagens para com os textos literários deixam de ser meramente analíticas e passam a ser realizada a partir de uma visão mais ampla e aprofundada da obra literária. Esse novo olhar para o texto literário permitiu que os pesquisadores valorizassem os elementos paraliterários e paratextuais. Dessa forma, o objeto de estudo da literatura amplia-se para um *corpus* composto pela variedade de textuali-

dades relacionadas à produção intelectual do autor e de seus vestígios documentais.

Sendo assim, as investigações literárias se aprofundam de uma forma mais minuciosa no estudo dos acervos pessoais dos autores. No caso específico do estudo apresentado aqui, o acervo do escritor Eulálio Motta, constitui-se num *corpus* que possibilita não apenas a edição dos textos inéditos, mas ampliar e questionar a obra do escritor. Segundo Rettenmaier (2008), o trabalho com a pesquisa em acervo literário visa revitalizar o passado em um novo presente, diretamente influenciado pelas pistas, pelos "resíduos" ou pelas "pegadas" deixadas por determinado autor. Nesse resgate, atualiza-se a história, recupera-se o passado, presentifica-se e revitaliza-se o que fora silenciosamente arquivado ou guardado em dependências particulares.

> A memória, nesse sentido, deixa de ser compreendida como uma capacidade mnemônica particular, individual ou familiar, e passa a ser "uma consciência mais coletiva, preocupada em lembrar o que já foi, sustentada em monumentos e documentos, que precisa preservar par manter-se autoconsciente do que é" (BORDINI, 2001, p. 31).

O acervo de Eulálio Motta constitui-se de diversos documentos que foram descritos e catalogados por Barreiros (2007a). Todavia, nesse acervo documental, destacam-se os 15 cadernos preservados pelo escritor. De acordo com Barreiros (2012a) a leitura dos cadernos surpreende por constituírem-se num rico e profícuo laboratório do escritor, possibilitando acompanhar o processo de escritura de sua literatura, o esboço de projetos de publicações, rascunhos de cartas, anotações do cotidiano, discursos, listas de nomes, endereços e comentários diversos.

Os primeiros cadernos foram escritos na década de vinte e os últimos na década de oitenta, possibilitando acompanhar a atividade intelectual e artística do escritor durante seis décadas (BARREIROS, 2009). Eles também ganham relevância por conter grande parte da produção literária inédita de Eulálio Motta, constituindo-se em única fonte de importantes textos e, por conta disso, são, naturalmente, o *corpus* da pesquisa que visa a edição das obras inéditas do escritor. Nesse sentido, segundo Barreiros (2007a), os cadernos permitiram edição dos sonetos de Eulálio Motta, pois dos 48 sonetos editados 16 são inéditos, conservados nos cadernos que também contêm 47 importantes testemunhos, favorecendo, dessa forma, a composição de um aparato de variantes autorais.

A partir dos manuscritos autógrafos dos cadernos, foi possível realizar também estudos de crítica genética de alguns poemas de Eulálio

(BARREIROS, 2007b), bem como estudos históricos acerca da ditadura militar e suas ressonâncias no interior da Bahia (BARREIROS, 2009). Os cadernos de Eulálio Motta representam a sua memória passada a limpo e, ao mesmo tempo, implicam também no arquivamento da memória de um povo, pois segundo Marques (2003, p. 150), "[...] ao se arquivar, o escritor manifesta o desejo de vencer o tempo, permanecendo na memória de um povo ou de um país". Ademais, dos inúmeros manuscritos autógrafos dos textos literários, os cadernos trazem informações importantes acerca da vida e da obra de Eulálio Motta, orientando o trabalho do pesquisador. A partir do estudo dessa documentação (BARREIROS, 2007; 2012a), identificou seis projetos de obras que, por algum motivo, ele não publicou, mas manifestou intenção de fazê-lo através de cartas, de anotações, da elaboração de índices etc. Entre esses projetos encontra-se o caderno manuscrito *Canções do Meu Caminho 3ª Edição*, com poesias que conservam as marcas da gênese dos textos, o qual será descrito no artigo em questão.

4. Descrição do Caderno

O caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição*, contém 99 folhas, das quais apenas 61 se encontram escritas no reto e no verso. O escritor enumera o ângulo superior direito no reto das folhas e no ângulo superior esquerdo no verso das folhas, em tinta vermelha. O caderno está escrito em tinta azul, vermelha, preta. Constam escritos nesse caderno poemas diversos passados a limpo, com rasuras, emendas e borrões. Na f. 4v. e f. 5r. há um índice com 32 poesias (Cf. **Fig. 1**), entretanto, no interior do caderno constam mais cinco poemas que não fazem parte do índice produzido pelo poeta (Cf. **Quadro 1**).

1 INDICE
Nunca mais – pag. 6
Sentimentalismo " 9
Conjecturas " 10
Aniversario d'Ela " 11
Conversão " 12
Impossivel " 13
Quadrilhas " 14
Sozinho – " 15
TROVAS antológicas " 17
Emoção " 18
Ultimo Sonho " 22
Sozinho (repetido) " 23
Canção de ninar... " 25
(NUNCA)MAIS...[?repetidos - 9] (") /e\ 9 e 27
ANIVERSARIO " 30
" d'ELA " 31
AUSENCIA " 32
FAZ [?de] CONTA " 33
TROVAS " 24
SONHOS IDOS " 35
VOCÉ " 37
SENTEMENTALISMO " 39

Fig. 1: Fac-símile e edição do f. 4v. do caderno *CMC 3ª edição.*

{CANÇÃO de NINAR)... 2
INDICE
Conversão Pagina 40
Recordação de Monte Alegre " " 42
S. João " " 44
canção de ninar... " " 45
DEPOIS " " 47
MEU Poema de estudante pobre... 48
Batingas... 49
Jacobina! 51
Nada... 52

Fig. 2: Fac-símile e edição da f. 5r. do caderno *CMC 3ª edição.*

TÍTULO	NUMERAÇÃO DADA PELO AUTOR	FOLHA DO CADERNO	TÍTULO	NUMERAÇÃO DADA PELO AUTOR	FOLHA DO CADERNO
Nunca mais...	6	f.7r.	Sonhos idos...	35	f.20v.
Sentimentalismo	9	f.8v.	Aniversário...	36	f.21r.
Conjecturas...	10	f.9r.	Você...	37	f.21v.
Aniversário d'ela...	11	f.9v.	Sentimentalismo	39	f.22v.
Conversão	12	f.10r.	Conversão	40	f.23r.
Impossível	13	f.10v.	Recordação de Monte Alegre...	42	f.23v.
Quadrilhas...	14	f.11r.	S João	44	f.24v.
Sozinho	15	f.11v.	Canção de ninar	45	f.25r.
Trovas antológicas	17	f.12v.	Depois...	47	f.26r.
Emoção	18	f.13r.	Meu poema de estudante pobre...	48	f.26v.
Último sonho	22	f.14r.	Batingas...	49	f.27r.
Sozinho	23	f.14v.	Jacobina	51	f.28r.
Canção de ninar...	25	f.15v.	Nada...	53	f.29r.
Nunca mais...	27	f.16v.	Bom sucesso...	55	f.30r.
Aniversário...	20	f.18r.	Tempo de poesia	59	f.32r.
Aniversário d'ela	31	f.18v.	Trovas	63	f.33v.
Ausência	32	f.19r.	Trovas...	64	f.34r.
Faz de conta...	33	f.19v	A trova do cigarro	65	f.34v.
Trovas...	24	f.20r.			

Quadro 1: Poesias do caderno *CMC 3ª edição.*

Os textos foram escritos entre os anos de 1986 e 1988. Segundo Barreiros (2012b), o caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição* constitui-se num projeto de publicação de Eulálio Motta, pois além de apresentar os textos passados a limpo pelo próprio poeta e um índice, o escritor manifestou a intenção de realizar esta publicação em cartas e diários, além de indicar ao final de poemas em folhetos, manuscritos e datiloscritos que os inseririam na 3ª edição de *Canções do meu caminho*.

No índice do caderno constam 32 poesias, mas no interior após o processo de edição foram constatadas um total de 37 poesias, entretanto, segundo Barreiros (2012b), em manuscritos e datiloscritos do espólio, constam mais de sessenta poesias com indicação de serem incluídas na 3ª edição de *Canções do Meu Caminho*. Isso comprova que o caderno não é um projeto concluído, mas evidencia a intenção do autor em organizar a publicação.

Os poemas (f.7r. e 16v.); Sentimentalismo (f.8v. e 22v.); Aniversário D'ela... (f.9v. e 18v.); Conversão (f.10r. e 23r.); Sozinho (f.11v. e

14v); Canção de ninar... (f.15v. e 25r.); Aniversário... (f.18r. e 21r.); Trovas... (f.20r. e 34r.) foram repetidos no caderno

Apesar de não constarem no caderno todos os poemas que Eulálio Motta planejou para a publicação da 3ª edição do livro *Canções do Meu Caminho*, esse manuscrito constitui-se na principal fonte dos testemunhos das poesias que deverão fazer parte da obra.

Trata-se de um caderno que está em um bom estado de conservação, seus textos de modo geral são escritos em tinta preta e azul.

O caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição* foi escrito nos últimos anos de vida do autor, quando ele já estava bastante debilitado. A caligrafia trêmula revela a fragilidade física que se encontrava o poeta. Na tentativa de organizar a publicação da obra, Eulálio Motta passava os poemas a limpo apressadamente, saltando e repetindo versos.

65 A TOVA do cigarro...

Amor não quero, não topo,
Se for (↑) fumante a menina...
porque não tolero beijos
com sabor de nicotina...

2ª trova do cigarro...

A vida fica mais leve,
e mais gostosa, acho eu,
lendo a "Trova do cigarro"
que alguem um dia escreveu...
20-8 88

Faleceu em outubro do
mesmo ano[1]

Nota 1: Texto apócrifo.

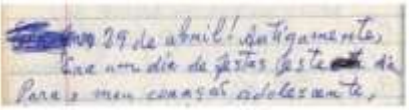
Fig. 3: Fac-símile e edição da f. 34v. do caderno *CMC 3ª edição*.

O caderno encontra-se em bom estado de conservação, as rasuras, emendas e borrões são discretos e não interferem na leitura dos textos.

Somente em alguns poemas, a leitura de determinadas lições foram dificultosas ou inviabilizadas pelo nível da rasura.

Havia dia em minh'alma...
Foi-se o dia... A{noi}teceu...
Mas agora, te encontrando...
Foi-se a noite amanheceu!

Fig. 4: ***CMC 3ª edição*** **f.20r.**



{Ela faz} 29 de abril! Antigamente,
Era um dia de festas este {†} dia...
Para o meu coração adolescente,

Fig. 5: ***CMC 3ª edição*** **f.18v.**

Para a edição dos manuscritos foi utilizado o método filológico da crítica textual através da edição semidiplomática, que procura conservar ao máximo o texto original. Além disso, a transcrição não obedece à topografia do manuscrito, os textos foram acomodados em sua sequência lógica, independente da topografia da folha.

5. A edição

A edição semidiplomática é o primeiro passo que o pesquisador precisa realizar para seguir com as outras edições. A referida edição situa-se entre a interpretativa e a diplomática, sendo sua prática marcada pela ação menos interventiva que a interpretativa e mais interventiva que a diplomática (BORGES et al., 2012). Para a realização da edição semidiplomática existem alguns critérios que devem ser observados. No caso dessa pesquisa são utilizados os seguintes critérios:

1. Indica-se o fólio;
2. As linhas são numeradas de 5 em 5 à margem esquerda;
3. Os textos são transcritos em fonte *Times New Roman* padrão *Word;* de tamanho 11, justificados à margem esquerda;
4. Transcreve-se o título como se encontra no original;
5. A rubrica do autor indica-se entre colchetes;
6. São mantidos as interpolações, os lapsos do autor, a ortografia, a acentuação, o uso de maiúsculas, a pontuação e registraram-se

todas as correções, emendas, rasuras e acréscimos, através da utilização de símbolos.

7. A edição corresponde a uma transcrição linearizada acomodando as rasuras, substituições, correções e acréscimos na sequência lógica do texto (não obedecendo a topografia do original);
8. Serão utilizadas notas de pé de página para indicar informações complementares tais como: alternância da cor da tinta, rasgões, furos, manchas, colagens etc.

Quanto aos símbolos, foram utilizados:

1. { } seguimento riscado, cancelado;
2. {†} seguimento ilegível;
3. {†} / \ segmento ilegível substituído por outro legível na relação {ilegível} /legível\;
4. { } / \ substituição por sobreposição, na relação {substituído} /substituto\;
5. { } [↑] riscado e substituído por outro na entrelinha superior;
6. { } [↓] riscado e substituído por outro na entrelinha inferior;
7. { } [→] riscado e substituído por outro na margem direita;
8. { } [←] riscado e substituído por outro na margem esquerda;
9. [↑] acréscimo na entrelinha superior;
10. [↓] acréscimo na entrelinha inferior;
11. [→] acréscimo na margem direita;
12. [←] acréscimo na margem esquerda;
13. [↑{ }] acréscimo na entrelinha superior riscado;
14. [↑{†}] acréscimo na entrelinha superior ilegível;
15. [↑{ }/ \] acréscimo na entrelinha superior riscado e substituído por outro na sequência;
16. [↑{†} / \] acréscimo na entrelinha superior ilegível e substituído por outro na sequência;
17. [↓{ }] acréscimo na entrelinha inferior riscado;

18. [↓{†}] acréscimo na entrelinha inferior ilegível;

19. [↓{ }/ \] acréscimo na entrelinha inferior riscado e substituído por outro na sequência;

20. [↓{†} / \] acréscimo na entrelinha inferior ilegível e substituído por outro na sequência;

21. [*↑] parte do texto localizada à margem superior indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;

22. [*↓] parte do texto localizada à margem inferior indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;

23. [*→] parte do texto localizada à margem direita indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;

24. [*←] parte do texto localizada à margem esquerda indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;

25. [*(f. ou p.)] parte do texto localizada em outro fólio ou página indicada pelo autor a partir de números e letras remissivos ou anotações. Nesses casos, o número do fólio ou da página aparecem entre parênteses;

26. / * / leitura conjecturada;

27. ( ) intervenção do editor (acréscimos e informações);

A título de ilustração, segue a edição de dois fólios do caderno *Canções do Meu Caminho 3ª Edição*. Apresenta-se o fac-símile seguido da edição semidiplomática.

f. 10r.

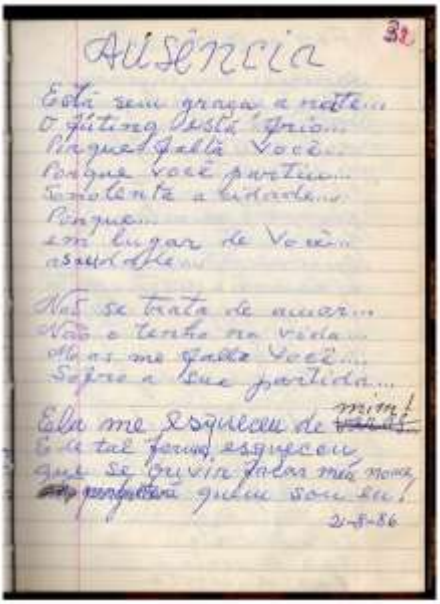
CONVERSÃO 12

Eu era quase ateu antigamente.
Vivia...até não sei como vivia...
Como um poeta infeliz crendo somente
no verso que em minha alma aparecia...
Que existe ceu, {que existe ceu}, que existe um Deus clemente,
Nunca ninguém me convencer poesia...
Todo o meu Deus vivia, unicamente,
De um verso morto numa rima fria...

Mas tal descrença morta vejo agora...
E a fé bondosa, com sorriso guia,
Vai me guiando pela vida a fora...

Porque católico tornei-me, quando,
Numa noite feliz de um mês de maio,
Eu vi, de joelhos, meu amor rezando!

f. 19r.



{28} /32\
AUSÊNCIA
Está sem graça a noite...
o fúting está frio...
Porque falta você...
Porque você partiu...
Sonolenta a cidade...
Porque...
em lugar de você...
a saudade...

Não se trata de amor...
Não o tenho na vida...
Mas me fallz você...
Sofro a sua partida...

Ela me esqueceu de {veras...} [↑mim!]
E de tal forma esqueceu,
que se ouvir falar meu nome
{não} {↑} /perguntará: quem sou eu!
21-8-86

6. Considerações finais

A pesquisa possibilitou a edição de todas as poesias que Eulálio Motta planejou para integrar a terceira edição do livro *Canções do Meu Caminho* e que constam no caderno homônimo.

Apesar das inúmeras rasuras, borrões e emendas foi possível fazer a leitura dos textos, sem muitos problemas. A digitalização do caderno facilitou o processo de edição porque a manipulação da imagem no computador favoreceu a ampliação e visualização de detalhes da escrita. Ao longo da pesquisa, ficou evidente que o escritor retornou aos textos em momentos diferentes com a intenção fazer correções e melhorar a escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários.* Trad.: José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARREIROS, Patrício Nunes. *Sonetos de Eulálio Motta.* Feira de Santana: UEFS, 2012a.

_____. Os panfletos de Eulálio Motta e o seu diálogo com o dossiê arquivístico. In: SILVA, José Pereira da (Org.). *Crítica textual e edição de textos:* teoria e prática. Curitiba: Appris, 2012b.

_____. *Cantos tristes, no cemitério da ilusão: edição dos sonetos de Eulálio de Miranda Motta.* 2007a. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

_____. Eulálio de Miranda Motta, cronista da cidade: edição crítico-genética de dois folhetos. In: II SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS – SEF, FILOLOGIA E HISTÓRIA: MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DE ESTUDO, 2007, Feira de Santana. *Anais...* Feira de Santana: Quarteto, 2007b, p. 401-408.

_____. Da organização do espólio à edição crítica da obra de Eulálio de Miranda Motta. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 9, 2005, *Cadernos do CNLF*, vol. IX, nº 10, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2005, p. 117-128.

BORDINI, Maria da Glória. Os Acervos de escritores sulinos e a memória literária brasileira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, UNESP, FCLAs, CEDAP, v. 4, n. 2, p. 35-54, jun. 2009.

BORGES, Rosa Souza; MATOS, Arivaldo; ALMEIDA, Dantas; SANTOS, Isabela. *Edição de texto e crítica filológica.* Salvador: Quarteto, 2012.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual***.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor**.** In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê, 2003, p. 141-156.

RETTENMAIER, Miguel. Pesquisa literária e acervo: a maldição dos manuscritos. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 4, n. 2, p. 137-145, jul./dez.2008.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*: crítica textual. 2. ed. ver. e atual. São Paulo: Ars Poetica/EDUSP, 1994.

MEMÓRIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS DE CATALÃO-GO NO LÉXICO DE AUTOS DE PARTILHAS OITOCENTISTAS

Maria Gabriela Gomes Pires (UFG)
maria.ggp10@gmail.com
Maria Helena de Paula (UFG)
mhpcat@gmail.com

RESUMO

Este trabalho procurou dar a conhecer a realidade cultural do município de Catalão nos anos finais do século XIX através da inventariação dos bens deixados como herança em quatro autos de partilhas datados nos anos 1868, 1878, 1880 e 1888. Apoiando-se na perspectiva de que os documentos manuscritos e suas respectivas edições filológicas se mostram como fecundos materiais para os estudos linguísticos sob o viés lexical buscou-se conhecer as memórias culturais pretéritas cristalizadas nas unidades lexicais descritas nos testamentos, inventários e partilhas dos processos. Foi realizada, *a priori*, a edição semidiplomaticamente do *corpus* em conformidade com as normas postuladas em Megale e Toledo Neto (2005) e, *a posteriori,* listadas as lexias dispostas nos processos. Nossas discussões tiveram apoio teórico em estudos de Biderman (2001), Sapir (1969), Palacín (1994) e Paula (2005).

Palavras-chave: Autos de partilha. Léxico catalano. Filologia.

1. Considerações iniciais

Este trabalho objetivou editar quatro autos de partilhas lavrados nos finais dos oitocentos no município de Catalão e arrolar todas as lexias que se referem à descrição de bens deixados em herança para, sob a égide da análise lexical, dar a conhecer os aspectos culturais vigentes do município de Catalão oitocentista.

Para alcançar o proposto, este trabalho se sustentou na perspectiva filológica para ler e transcrever os testemunhos se baseando nas lições da semidiplomática em formatação justalinear promulgadas em Megale e

Toledo Neto (2005) e, por conseguinte, na perspectiva lexical que auxiliou na listagem dos bens deixados como herança e suas respectivas divisões em campos. Essas discussões foram intermediadas, também, por estudiosos da história que versam acerca da região catalana nos anos iniciais na categoria de município.

As tarefas listadas acima abarcam duas funções inerentes ao labor filológico, descritas por Spina (1977, p. 77): a função *substantiva*, encarregada do trabalho de edição e publicação, e a função *transcendente*, dedicada ao trabalho histórico na busca do conhecimento do conteúdo narrado e as suas motivações de criação revelando, dessa maneira, aspectos históricos e culturais contidos nos manuscritos.

A função transcendente neste trabalho foi intermediada pelos estudos linguísticos sob o viés lexical que, conforme defende Biderman (2001), estruturam todas as características linguísticas utilizadas por uma determinada comunidade, dado que os sistemas de nomeação são construídos e organizados em consonância com as perspectivas sociais e culturais vigentes em tal sociedade.

Acredita-se que esse trabalho, entremeado pela perspectiva interdisciplinar da filologia e da lexicologia, é de suma importância pois, como ratifica Sapir (1969, p. 45), "o léxico da língua é que mais nitidamente reflete o ambiente físico e social dos falantes". Isto ocorre dada a função primordial do léxico em nomear e caracterizar todos os elementos materiais e imateriais de um determinado lugar, levando em consideração o *modus vivendi* dos indivíduos que delas fazem uso e que, por sua vez, foram registrados em forma de signos gráficos manuscritos em tempos pretéritos.

2. Breves considerações sobre Catalão nos oitocentos

Nos estudos de Palacín, Chaul e Barbosa (1994), o surgimento da região catalana aconteceu por volta de 1722 durante a passagem do movimento das Bandeiras, expedições terrestres financiadas pelo poder público, comandada por Bartolomeu Bueno Silva durante o ciclo do ouro.

Catalão foi uma das primeiras regiões goianas a serem descobertas, pois se encontrava localizada logo após a travessia do rio Paranaíba que delimita a divisão com o estado de Minas Gerais, na época, já explorada pelos bandeirantes. Entretanto, a região catalana não se configurou como terras auríferas, mas como um estratégico *Pouso* para os bandei-

rantes com terras fecundas para cultivo agropecuário e agrícola e, principalmente, como um estratégico trajeto para as vilas do sul de Goiás onde havia mineração (PAULA, 2005, p. 159).

Possivelmente Catalão, assim como no restante da Província de Goiás, terminou de se erguer após o declínio do ouro por volta de 1820 (PALACÍN; MORAES, 1984), suscitando a categoria de Vila e, seguidamente, a categoria de cidade datada, na maioria dos relatos de Palacín, em 2 de abril de 1859.

3. Autos de Partilhas oitocentistas do município de Catalão

Os testemunhos que estamos utilizando como *corpus* é material resultante do projeto "Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás" financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e coordenado pela Profa. Dra. Maria Helena de Paula. Estes manuscritos constantes no arquivo do Fórum da Comarca de Justiça de Catalão também fazem parte do arquivo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística (LALEFIL) do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão.

Utilizamos quatro autos de partilhas manuscritos, todos lavrados no período oitocentista, nos anos de 1868, 1878, 1880 e 1888 que versam sobre a partilha de bens deixados em herança por habitantes da cidade de Catalão.

O auto de partilha do ano 1868 foi exarado na fazenda dos *Portos da Pereição* e narra a repartição dos bens entre os herdeiros do finado Francisco Nunes da Costa. O auto de partilha do ano de 1878 foi lavrado na *Fazenda da Forquilha* para descrever a partilha de Francisco José de Carvalho. O de 1880 foi elaborado na Fazenda da Custódia narrando a partilha de Joaquina Maria de Jesus. O auto de partilha de 1888 foi manuscrito na Fazenda do Paraizo para narrar a divisão dos bens de Alexandre Rodrigues de Siqueira.

A primeira função filológica, retro mencionada, foi alcançada com a execução das edições *fac-símiles* e que consistiu na reprodução da imagem do testemunho através de imagens fotográficas e com a edição semidiplomática feita em concordância com as normas postuladas em Megale e Toledo Neto (2005) que visa a transcrever o texto o mais próximo

da escrita original; contudo, algumas intervenções como o desenvolvimento de sinais abreviativos, inserção ou supressão de elementos por conjectura, entre outros que não podem ser lidas no original da obra foram necessárias para dar cabo à edição.

Veja-se infra uma edição fac-similar e semidiplomática de um dos manuscritos:

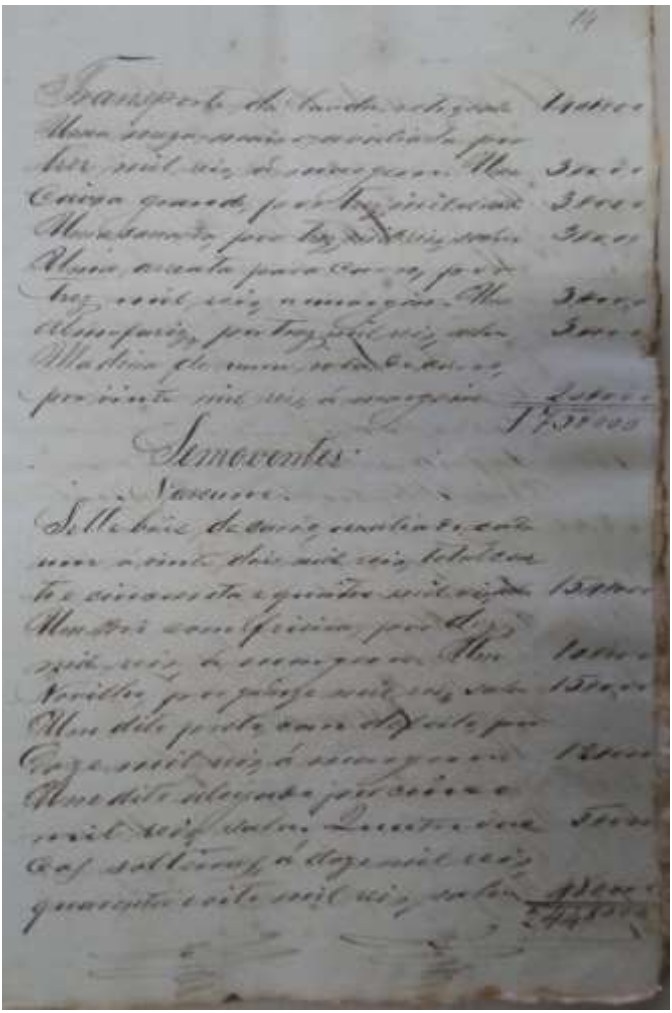


Figura 01 - *Fac-símile* do fólio 14 recto do códice de 1880

Transporte da lauda retro, sahe <140$000>
Uma meza maior avaliada por
tres mil reis, á margem. Uma <3$000>
caixa grande, por trez mil reis <3$000>
Uma canastra, por trez milreis, sahe. <3$000>
Uma arreata para carro, por
trez mil reis, amargem. Um <3$000>
almofariz, por trez mil reis, sahe. <3$000>
Madeira de uma roda de carro,
por vinte mil reis, á margem <20$000>
<175$000>
Semoventes
Vaccum.
Sette bois de carro, avaliado cada
um á vinte dois mil reis, totalcen_
to e cincoenta e quatro milreis, sahe. <154#000>
Um Boi com frieira, por dez
mil reis, á margem. Um <10$000>
Novilho, por quinze mil reis, sahe. <15$000>
Um dito preto, com defeito, por
doze mil reis, á margem. <12#000>
Um dito aleijado por cinco
mil reis, sahe. Quatro va <5#000>
cas solteiras, á dozemil reis,
quarenta e oito mil reis, sahe <48$000>
<244$000>

(Edição semidiplomática do fólio 14 recto do códice de 1880)

4. Os bens culturais de Catalão em autos de partilhas oitocentistas

A terceira função filológica que se almejou alcançar iniciou-se com a inventariação e, por conseguinte, descrição dos bens arrolados no inventário do auto de partilha e teve o subsídio de estudiosos da vertente lexical e o apoio dos dicionários Houaiss (2009) e Moraes Silva (1813).

É mister expor que todos os bens descritos nesses autos são memórias que mostram as configurações culturais da cidade de Catalão nos oitocentos e que foram moldadas em conformidade com a maneira de idealizar o mundo objetivo, organizado e expresso pela língua.

Nessa perspectiva, foi realizada a seleção dos bens em concordância com a divisão de campos, construída pelo próprio escrevente, são eles: o campo *Moveis* que se refere ao conjunto dos bens destinados ao uso mobiliário; o campo *Semoventes* que se refere ao conjunto de bens de "coisa animada que se move por si mesmo e é susceptível de afastar-se

de determinado lugar" (HOUAISS; VILLAR, 2009), ou seja, aos animais; o campo *Raiz* que se refere às propriedades rurais; o campo dos *Metaes* que se refere às joias; e por fim, o campo de *Escravos* onde são descritos os serviçais. Estes campos detalham os referentes partilhados e fornecem os seus respectivos valores.

O campo *Móveis* menciona elementos que remetem ao meio de transporte da época, como o *carro* utilizado como o meio de transporte de pessoas quanto de cargas nas lidas rurais; são listadas partes que constituem o carro de boi, como a *mesa de carro* referindo-se à parte que sustenta todo o carro de bois, o *eixo chato*, uma peça redonda utilizada na fixação das rodas do carro, *pares de chêda* referindo-se às tábuas utilizadas para limitar um carro nas laterais onde são encaixadas os fueiros e dois *cabeçalhos* de carro referindo-se à peça dianteira dos carros onde se predem pela cabeça os animais que o puxam.

Também são listados nesse campo instrumentos de trabalho: *eixo gôiva*, uma peça utilizada por artesões para talhar os contornos redondos de peças de madeira; *machados*, referindo a um instrumento constituído de uma cunha de ferro cortante em um dos lados e com um buraco no outro, no qual se encaixa um cabo de madeira; um *trado* que se refere a uma ferramenta utilizada para furar madeira; *serrote*, ferramenta com serras feitas de lâmina em aço utilizada para serrar madeira; e o *thear* com suas pertenças de instrumento artesanal destinado ao fabrico de tecidos.

São listados neste mesmo campo instrumentos referentes às lidas domésticas: os *tachos* que compreendem um recipiente, um tipo de utensílio doméstico; *par de canastras*, um tipo de caixa revestida de couro utilizada para guardar roupa ou objetos pequenos; *caixas*, recipiente, habitualmente retangular, utilizada para guardar objetos; *caixão* refere-se a um tipo de caixote.

Foram listados, ainda, como bens, os *tamborêtes*, um tipo de assento sem encosto e braços, os *catres* que se referem a um tipo de cama dobrável utilizados em viagens, a *mêza com gavêta* que se refere a um móvel estruturado por quatro pernas e um tampão, os *bancos de balsamos* referindo-se a um assento estreito e duro confeccionado pela espécie de madeira chamada bálsamo, a *meza de balsamo* referindo-se a um móvel estruturado por quatro pernas e um tampão feito de madeira da espécie balsamo.

Por fim, citam-se, *parte no alambique de cobre* que se refere a um aparelho próprio para realizar a destilação de bebidas e garrafões, geralmente utilizados para a armazenagem.

No campo dos *Semoventes* é listada uma grande quantidade de animais utilizados, principalmente, nas lidas rurais e que variam de raças e tonalidades. São arrolados oito *bois* normais e dois *bois com friêira*, o primeiro referente aos animais domésticos comuns nas propriedades rurais, e o segundo da mesma raça, porém, com inflamações nas patas. *Novilhas* que variam apenas de idade, mas todas se referem a vacas que ainda não deram cria. Arrolam-se *garrotes* referindo-se a bezerros novos, ou seja, animais que ainda não chegaram à idade adulta.

Também são listadas as *vacas*, que são distinguidas como velhas ou novas, que se referem aos animais domésticos com crias. Um *marroáz ordinario*, um tipo de boi, especificadamente um touro. Citam-se éguas, que são distinguidas apenas pela pelagem, que influencia no preço, são elas: a *égua queimada parida*, um equino fêmea com a tonalidade de pelagem escura, muito próximo do preto e com cria; *égua castanha parida*, um equino fêmea com a tonalidade de pelagem próximo do marrom e com cria; *égua russa*, equino fêmea com tonalidade de pelagem branca, um animal solteiro, ou seja, sem cria; são citadas também, *poldras*, que referem-se às éguas ou cavalos novos, diferenciadas no inventário pela tonalidade do pelo, como *pôldra castanha* e *pôldro queimado*.

São citados, ainda, cavalos, também distinguidos pela tonalidade de pelo, como o *cavallo rosilho*, equino macho com pelagem pintada em duas tonalidades; *cavalo queimado*, equino macho com pelagem próxima à tonalidade preta.

Temos, ainda nesses inventários, a repartição de meação e a parte total de vários *Escravos:* nos processos, é informado o número de matrícula junto ao seu valor e raça. Tais informações que são validadas e descritas em um processo lhes conferem a posição de objeto, um bem avaliado como mercadoria servido unicamente por sua força de trabalho.

O campo nomeado Metaes, mencionam *relogio* e *corrente de metal ordinario* (plaqueta) ambos se referindo a semi-joias.

No campo *Raiz,* são inventariados direitos parciais e totais sobre *engenho*, um instrumento em forma de roda para tirar água dos *moinhos*, também deixado como bem, que tem a função de facilitar a trituração.

São deixados como herança também *Sítios* e *terras* referentes a propriedades rurais pertencentes aos falecidos.

5. Considerações finais

Durante a leitura dos manuscritos, notamos nas descrições iniciais dos autos que Catalão nos primórdios na qualidade de ainda Pouso e depois Cidade de Catalão foi eminentemente rural, pois os processos foram elaborados todos em áreas rurais, nas fazendas. Essa conjectura se corrobora ainda mais com os bens que foram deixados em herança, visto que todos se referem a elementos utilizados no labor agropecuário.

As lexias inventariadas nos testemunhos receberam tais nomeações com base no mundo extralinguístico, por esse motivo, o léxico torna-se "o repositório do saber linguístico e é ainda a janela através da qual um povo vê o mundo" (VILELA, 1994, p. 6). Sendo assim, o conteúdo semântico dos signos linguísticos que nomeiam os bens deixados em herança descritos nos manuscritos revela que os sujeitos catalanos nos finais dos oitocentos mantinham uma economia sustentada em atividades rurais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pires Pinto de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs.). *As ciências do léxico*: lexicologia, lexicografia, terminologia. 2. ed. v. 1. Campo Grande: UFMS, 2001, p. 13-22.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIVRO de Iuízo de orfaons do ano 1868. 19 fólios. Acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística do Departamento de Letras da UFG-CAC: Catalão, 2013.

LIVRO de Iuízo de orfaons do ano 1878. 55 fólios. Acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística do Departamento de Letras da UFG-CAC: Catalão, 2013.

LIVRO de Iuízo de orfaons do ano 1880. 45 fólios. Acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística do Departamento de Letras da UFG-CAC: Catalão, 2013.

LIVRO de Iuízo de orfhaõs do ano 1888. 55 fólios. Acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística do Departamento de Letras da UFG-CAC: Catalão, 2013.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. *Por minha letra e sinal:* Documentos do ouro do século XVII. Cotia: Ateliê, 2005.

MORAES SILVA, Antonio. *Diccionario da lingua portuguesa.* Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta Sant'anna. *História de Goiás* (1722-1972). Goiânia: UCG, 1994.

_____; CHAUL, Nars Fayad; BARBOSA, Juarez Costa. *História política de Catalão.* Goiânia: UFG, 1994.

PAULA, Maria Helena de. Traços de conservação no português falado no Brasil: um estudo de manuscrito bandeirante oitocentista e de narrativa oral contemporânea. *Linguagem*: Estudos e Pesquisas, vol. 6-7. Catalão: Curso de Letras da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, 2005, p. 143-173.

SAPIR, Edward. *Linguística como ciência.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1969.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

VILELA, Mário. *Estudos de lexicologia do português.* Coimbra: Almedina, 1994.

O CENTRO FILOLÓGICO CLÓVIS MONTEIRO E SEU ACERVO BIBLIOGRÁFICO

Cynthia Vilaça (UERJ)
cynthiavilaca@gmail.com
Arlanza Pinheiro Martins (UERJ)
Cláudia Regina de Oliveira (UERJ)
Juliana Araujo Miguel (UERJ)

RESUMO

Neste artigo, apresentam-se as atividades relativas ao projeto de catalogação do acervo bibliográfico do Centro Filológico Clóvis Monteiro (CEFIL), desenvolvidas no ano de 2014. Nas seções que compõem o texto, registram-se notícias da história do acervo e de seu patrono, o saudoso filólogo e professor Antônio José Chediak; em seguida, menciona-se a evolução do trabalho de catalogação e o início do processo de elaboração de resenhas de coleções especiais presentes no acervo.

Palavras-chave: Centro Filológico Clóvis Monteiro. Antônio José Chediak. Catalogação de acervo. Resenhas bibliográficas. Filologia.

1. Introdução

Este artigo tem por objetivo informar ao público sobre as atividades relacionadas ao projeto de catalogação do acervo bibliográfico do Centro Filológico Clóvis Monteiro (doravante, CEFIL). Além da atividade de catalogação de todos os volumes que compõem o acervo, os bolsistas se ocupam da produção de resenhas de obras pertencentes a algumas de suas coleções especiais.

As informações deste trabalho encontram-se dispostas em cinco partes, a saber: **(**1) breve história e natureza do Acervo Bibliográfico do CEFIL; (2) breve biografia do Patrono do Acervo: Antônio José Chediak; (3) atividade de catalogação; (4) atividade de elaboração de resenhas

de obras que compõem coleções especiais do Acervo; (5) considerações finais.

Espera-se, com este artigo, divulgar à comunidade acadêmica parte dos trabalhos desenvolvidos no CEFIL, além de torná-la consciente de que existem obras a sua disposição para consultas e empréstimos.

2. Breve história e natureza do acervo bibliográfico do CEFIL

O acervo bibliográfico do CEFIL formou-se ao longo dos anos, desde sua fundação, em 1965. É constituído basicamente de doações feitas pelos professores da UERJ e por pessoas interessadas em fomentar os estudos desenvolvidos no CEFIL; cresceu substancialmente a partir da doação feita pela família do filólogo Antônio José Chediak, que nos legou sua biblioteca pessoal, o que fez com que a coleção de livros ultrapassasse o total de dez mil volumes. A partir de então, a sala onde se guardam os livros passou a se chamar "Acervo Bibliográfico Antônio José Chediak".

As principais áreas do conhecimento que compõem esse acervo são: filologia, estudos gramaticais relativos a várias línguas, ensino de língua portuguesa, literatura brasileira, literatura portuguesa, estudos e obras de Clóvis Monteiro e especialmente os relacionados a Antônio José Chediak.

3. Breve biografia do Patrono do Acervo: Antônio José Chediak

Antonio José Chediak nasceu no estado de Minas Gerais, na cidade de Três Corações do Rio Verde, aos nove de março de 1916. Foi aluno de internato e, inspirado pelos seus professores, despertou desde tenra idade, o interesse pelo estudioso Carlos de Laet (católico e monarquista fervoroso).

Iniciou cedo no magistério, em sua cidade natal. Destacou-se por sua inteligência e seu apreço pelos estudos, o que lhe garantiu acesso ao magistério oficial, tornando-se, inclusive, professor e diretor do Colégio Pedro II. Enquanto lecionava, formava uma seleta biblioteca (doada ao CEFIL) e, durante as férias aproveitava o tempo para aperfeiçoar seus estudos. Aprofundou seus estudos sobre Laet, o que lhe rendeu três livros, publicados de 1941 a 1943.

Amigo pessoal do Presidente Juscelino Kubitschek, tempos depois, Chediak abraçou a carreira administrativa como Secretário de Administração de Estado; entretanto, nunca abandonou os estudos da língua vernácula.

Faleceu em doze de fevereiro de 2007, causando grande comoção ao meio acadêmico, especialmente aos membros da Academia Brasileira de Filologia, da qual fazia parte.

4. Atividade de catalogação

Antes de receber o vultoso legado de Chediak, o Acervo era menor e, por isso, mais fácil de ser controlado, até mesmo para empréstimos. A incorporação dos volumes da biblioteca de Chediak gerou a necessidade de se ter ciência de todo material de que se dispunha. Além disso, os então responsáveis pelo CEFIL logo perceberam a grande relevância de livros com assuntos caros a uma faculdade de Letras, incluindo obras raras.

O trabalho de catalogação iniciou-se no ano de 2012 e continua até a data atual, isto é, novembro de 2014. Ao longo desse período, grandes progressos já foram alcançados: mais de 5.500 livros foram catalogados; uma série de características do acervo foram percebidas ao longo do processo de catalogação.

Cerca de 45% das obras são literárias, sejam brasileiras, portuguesas ou de outra nacionalidade. Como era esperado, há concentração de referências a respeito de assuntos caros a Chediak, como a vida e a obra do poeta e jornalista Carlos de Laet[58]. Encontram-se, ainda, manuais didáticos para ensino de língua portuguesa, alguns elaborados por Chediak.

Também são encontradas referências sobre a fundação de Brasília e a biografia de Juscelino Kubitschek. Conforme já informado, Chediak possuía estreita relação com JK, tendo sido autor da ata de fundação de Brasília.

Como Antônio José Chediak era filólogo e seus livros foram agregados à biblioteca do CEFIL, há muitas referências da área de Filologia, inclusive obras de sua própria autoria, assim como de autoria de

[58] Há obras de autoria de Carlos de Laet e estudos de Chediak a respeito de características léxico-estilísticas dos textos desse autor, como *Mobilidade do léxico de Carlos de Laet* (CHEDIAK, 1941).

Clóvis Monteiro. Finalmente, há obras e documentos relacionados ao Governo do Estado da Guanabara durante a década de 1970, período durante o qual Chediak exerceu a função de Secretário de Educação, além de ter atuado em outros órgãos da Gestão Pública Estadual e Federal.

Os procedimentos básicos de catalogação que seguimos ao lidar com o acervo são os seguintes:

1) registro das referências bibliográficas a partir das diretrizes da ABNT — trata-se das informações básicas para o controle padronizado de referências a respeito de um acervo bibliográfico;

2) descrição física das obras, inclusive de seu estado de conservação — essa providência é importante para que saibamos se lidamos com livros completos ou fragmentos, e se o grau de corrupção do material (sinais de traças, cupins ou outro tipo de dano) exige reparos e restaurações;

3) descrição do conteúdo temático das obras — é preciso fazer esse registro para facilitar buscas a partir do tema que se deseje consultar. Para tanto, desenvolveu-se um vocabulário controlado, instrumento de indexação a ser apresentado ainda nesta seção.

Inicialmente, desenvolveu-se uma planilha do Microsoft Excel para registro dessas informações. A partir de 2014, essa planilha passou a ser preenchida de forma compartilhada pelas bolsistas do projeto de catalogação por meio do *Google Drive*, serviço de armazenamento e sincronização de arquivos oferecido pela *Google.* O que se vê a seguir é uma amostra do preenchimento dessa planilha.

As informações de referências bibliográficas tradicionais foram distribuídas pelas quatro primeiras colunas, para que futuramente seja possível efetuar buscas por autor, por título, por editora e por local e ano de publicação da obra.

Na coluna *Classificação*, registra-se a abreviação atribuída ao descritor do vocabulário controlado para a(s) área(s) temática(s) da obra em questão. Como se disse, haverá a seguir mais comentários a esse respeito.

Em *Conservação*, informa-se se o estado de conservação é bom, se o livro está envelhecido, ou se indubitavelmente precisará de reparos

(caso no qual o campo é preenchido com a palavra "danificado"). No campo *Observação*, registram-se problemas encontrados, principalmente aqueles referentes ao estado de conservação.

Ilustração 1: planilha de catalogação do acervo do CEFIL

Em *Localização*, indica-se codificadamente o número da estante, o número da prateleira e a posição de cada livro na mesma prateleira.

Em *Observações*, há esclarecimentos a respeito de características das publicações, tais como: o número da edição; a identificação da série, do volume e se a obra faz parte de uma coleção. Nos casos de traduções, registra-se o título original. Em obras cujo prefaciador é um estudioso renomado, o nome deste é seu nome é mencionado. Também os livros com dedicatória ou autógrafo, principalmente ao professor Chediak, recebem observação especial. Quando se trata de livro antigo, sua grafia é atualizada. Volumes contendo mapas, índices específicos e apêndices também recebem notação particular. Por fim, ainda nesta seção, define-se o assunto principal da publicação e descreve-se o seu estado de conservação.

Com relação à descrição temática pelo vocabulário controlado, é preciso estabelecer que *vocabulário controlado* é uma lista de termos padronizados usados para descrição temática, facilitando a delimitação de

assuntos e a posterior recuperação de informação a respeito das obras de um acervo.

Como exemplificação de descritores de nosso vocabulário controlado, vejamos o caso de *Expressão Oral e Escrita*, descritor ao qual se atribuiu a abreviação "EXPOE" e que recebeu a seguinte nota de escopo:

> Aplica-se a manuais de redação e a referências sobre oratória, retórica e persuasão. O descritor também engloba livros sobre leitura e interpretação de textos, letramento etc., assim como a cultura escrita e a cultura oral, em suas manifestações eruditas e populares.

Perceba-se que essa delimitação não busca corresponder a delimitações teóricas entre disciplinas. A preocupação principal, nesse caso, é agrupar obras de referência que guardam algum nexo temático, reduzindo o número de descritores aplicados. No vocabulário controlado, "escrita", "manual de redação", "oralidade", "oratória", "persuasão" e "retórica" são termos eliminados e remissivos a *Expressão oral e escrita*. O catalogador deve aplicar sempre o mesmo termo quando se deparar com obras referentes a uma dessas áreas.

5. Atividade de elaboração de resenhas de obras que compõem coleções especiais do acervo

Em julho de 2014, iniciou-se um novo processo do Centro Filológico, porém, dentro do Projeto de Catalogação: a produção e elaboração de resenhas. O objetivo da catalogação sempre foi facilitar o acesso ao público interessado nos livros do Centro Filológico como meio de pesquisa. Então, decidiu-se produzir resenhas curtas a fim de que esses estudantes e pesquisadores tenham uma maior agilidade em encontrar obras específicas para seu assunto de relevância. Portanto, esse objetivo de elaboração de resenhas surgiu conforme o desenvolvimento do próprio processo de catalogação: ao se organizar o acervo, percebeu-se a existência de coleções especiais. Sendo assim, as resenhas passaram a ser elaboradas para facilitar o conhecimento dos principais componentes Acervo sem que se precise visita-lo pessoalmente.

Por manterem um caráter essencialmente informativo demonstrarem um grau de avaliação, optou-se por enquadrá-los no gênero "resenha". Todavia, essas redações não possuem uma avaliação crítica-pessoal do resenhador.

Como já mencionado anteriormente, são quatro as grandes áreas

de referência que se destacam no Acervo. Em primeiro lugar, obras que estejam ligadas a Clóvis Monteiro, visto que é o patrono do Centro Filológico. Em segundo lugar, as de autoria do professor Antônio José Chediak, nosso maior doador e homenageado. Em terceiro lugar, livros de referências linguístico-gramaticais, pois trata-se da nossa área de estudo. E, por fim, as publicações da revista *Idioma*, produção própria do CEFIL. Decidiu-se iniciar o processo pelos livros de Antônio José Chediak, pelo fato de grande parte do acervo ter pertencido ao mesmo.

A estrutura das resenhas é padronizada, a apresentação das informações dá-se da seguinte maneira: cabeçalho, contendo o registro da referência bibliográfica completa da obra resenhada; texto dividido em três parágrafos. No primeiro parágrafo, reportam-se os objetivos, a justificativa para a produção da obra e seu público-alvo. No segundo parágrafo, descreve-se a macroestrutura do livro, isto é, como é compartimentado, quais são as principais subdivisões do conteúdo. No terceiro parágrafo, apresenta-se uma avaliação a respeito da pertinência da obra para uma das áreas de atuação de Chediak, quais sejam: crítica textual, descrição gramatical, ensino de língua portuguesa, administração pública, entre outros. A intenção é informar aos consulentes a respeito da relevância da leitura.

Assim como o trabalho de catalogação atingiu níveis e números de eficiência significativos e grandiosos, o de produção de resenhas também: em pouco tempo de trabalho, uma das coleções, a de obras do professor Chediak, foi concluído, com aproximadamente 20 resenhas.

6. Considerações finais

No que diz respeito às perspectivas de continuidade do trabalho, eis as tarefas que os colaboradores do CEFIL têm pela frente: levar adiante a catalogação do Acervo e concluir a produção de resenhas. O objetivo final é fazer com que o acervo esteja à disposição de alunos, professores e pesquisadores. Entretanto, o compromisso ainda é dar continuidade aos esforços, para, com os recursos disponíveis, manter o ritmo de trabalho.

Finda esta exposição, reitera-se que o CEFIL está à disposição de estudantes e pesquisadores da língua portuguesa, seja em nível universitário ou não. Futuramente, prevê-se a disponibilização online da planilha de catalogação e das resenhas de obras de coleções especiais do Acervo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 6023*: Informação e Documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de; SILVA, José Pereira da. *Dicionário biobibliográfico da Academia Brasileira de Filologia*. Rio de Janeiro: ABRAFIL, 2012. Disponível em: <http://www.josepereira.com.br/dibiabrafil.pdf>.

CHEDIAK, Antônio José. *Mobilidade do léxico de Carlos de Laet*. Rio de Janeiro: [s/ed.], 1941.

CEFIL — Centro Filológico Clóvis Monteiro. Disponível em: <http://www.institutodeletras.uerj.br/cefil.php>.

O USO DOS PRONOMES PESSOAIS NAS CARTAS AVULSAS DO ACERVO GUIOMARD SANTOS ESCRITAS NO PERÍODO DE 1940 A 1980

Kelvin Willians Vale da Silva (UFAC)
kelvin_dovalle@hotmail.com
Antonieta Buriti de Souza Hosokawa (UFAC)
antonietaburiti@ig.com.br

RESUMO

O principal objetivo que nos levou a elaborar essa pesquisa foi fazer a leitura e edição semidiplomática das cartas manuscritas pertencentes ao acervo de Guiomard Santos para, a partir dessas cartas, fazer um estudo sobre o uso dos pronomes pessoais registradas nesses textos, pois em breves leituras desse acervo percebeu-se uma grande frequência desse recurso de escrita. Para o desenvolvimento do trabalho foram feitas as edições justalineares de cartas manuscritas, levantando aspectos codicológicos e paleográficos delas. É importante lembrar que a carta é o mais tradicional serviço de correspondência, que contem informações de interesse específico do destinatário. O *corpus* de nossa pesquisa foram as cartas avulsas arquivadas no acervo Guiomard Santos (Museu UFAC) escritas na década de 40 a 80, com isso visamos estudar, especialmente, as formas de uso e frequência dos pronomes pessoais dos casos reto e oblíquos.

Palavras chave: Filologia. Cartas. Língua. Pronome.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo fazer as edições semidiplomáticas de cartas avulsas arquivadas no acervo Guiomard dos Santos pertencentes ao Museu-UFAC. Na primeira etapa para o desenvolvimento dessa pesquisa inicialmente foram selecionados 25 (vinte e cinco) e na segunda etapa 12 (doze) cartas do acervo Guiomard Santos – Museu UFAC, sendo todas manuscritas datadas da década de 40-80, para estudar as formas de uso e a frequência dos pronomes pessoais dos casos reto

e oblíquo. Com isso buscamos analisar as possíveis alterações no uso dos pronomes na língua portuguesa, através do registro escrito, especialmente o de gênero carta, pois é possível, através desses registros, detectar diferentes formas de tratamento no registro e uso da língua em diferentes contextos, além disso, percebemos questões socioculturais de uma época passada.

A carta durante muitos anos foi o único meio de comunicação entre as pessoas. Num mundo sem internet, telefone, televisão ou rádio, a carta era utilizada para as pessoas se comunicarem. No período de formação do Acre, as cartas eram o único meio de comunicação, especialmente, devido às distâncias e às dificuldades de locomoção dentro desse território, pois se ainda hoje temos problemas com transportes, em épocas passadas a situação era muito mais precária. Através dessas cartas poderemos conhecer melhor vários fatores linguísticos e culturais, dentre estes o nível de escolaridade das pessoas que registraram esses textos, pois sabemos das grandes dificuldades para a aquisição do saber letrado nesta região. Poderemos também, fazer um levantamento quantitativo dos pronomes usados nessa época e suas variações.

Essas correspondências pessoais, são textos autênticos, que revelam traços das características da escrita de uma época passada, e através da leitura dessas correspondências, podemos observar a frequência do uso de diferentes pronomes pessoais.

2. Os pronomes

Substituem nomes e representam as pessoas do discurso. Podem ser: retos ou oblíquos, tônicos ou átonos, pronomes de tratamento, não-reflexivos, reflexivos e/ou recíprocos. Têm três características: denotam as três pessoas gramaticais (singular e plural) e têm a capacidade de indicar no colóquio: quem fala, com quem se fala, de quem se fala, podem representar, quando na 3ª pessoa, uma forma nominal anteriormente expressa, variam de forma segundo a função que desempenham na oração e a acentuação que nela recebem.

A gramática normativa da língua portuguesa define o pronome como:

> Pronome é a palavra variável em gênero, número e pessoa que representa ou acompanha o substantivo, indicando-o como pessoa do discurso. Quando o pronome representa o substantivo, dizemos tratar-se de pronome substantivo.

> ***Ele*** *chegou*. *Convidei-o*. quando o pronome vem determinando o substantivo, restringindo a extensão de seu significado, dizemos tratar-se de pronome adjetivo. ***Esta*** *casa é antiga.* ***Meu*** *livro é antigo*. (TERRA, s/d, p, 102).

Tomando como base nossas gramáticas normativas percebemos que poucos são os que incluem a forma de tratamento você entre os pronomes de segunda pessoa. Desta forma, nossa pesquisa muito irá contribuir para os estudos sobre o português do Brasil, especialmente, sobre o uso dos pronomes nas cartas manuscritas avulsas do acervo Guiomard Santos, pois sendo um registro escrito, de acordo com a tradição gramatical, deveria seguir o modelo padrão exigido pela escrita.

Existem poucos estudos sobre o uso dos pronomes pessoais, especialmente dos casos reto e oblíquos, por isso, pretendemos com esse trabalho, contribuir para o conhecimento da evolução da língua portuguesa, incentivar e facilitar a leitura daqueles que por ventura possam se interessar por esses textos.

3. Objetivos

Analisar o uso formal e/ou coloquial e a frequência dos pronomes pessoais nas cartas manuscritas avulsas do acervo Guiomard Santos, do Museu-UFAC. Para facilitar a leitura daqueles que por ventura venham a se interessar por esses textos.

4. Material e método(s)

Este projeto foi desenvolvido a partir das leituras das cartas manuscritas arquivadas no Museu UFAC. Foram realizadas as seguintes etapas:

1. Pesquisa bibliográfica;
2. Catalogação da correspondência;
3. Leitura e edição justalinear das cartas manuscritas avulsas arquivadas no acervo Guiomard Santos;
4. Levantamento e estatística do pronomes encontrados nas cartas do acervo Guiomard Santos;
5. Levantamento e frequência de uso dos pronomes dos casos reto e oblíquos;

6. Frequência de uso dos pronomes de acordo com o gênero dos remetentes das cartas;

7. Registro dos dados.

Primeiramente fizemos leituras de algumas gramáticas, para melhor conhecimento sobre o que os autores teorizam sobre os pronomes pessoais, após esse passo foram feitas visitas ao Museu-UFAC para um primeiro contato com o *corpus* da pesquisa. Na primeira etapa selecionamos as vinte e cinco cartas para após fotografarmos esses textos selecionados. Em seguida foram feitas as edições justalineares dos manuscritos. Na segunda etapa, todo processo foi repetido com as demais doze cartas selecionadas. Por se tratar de cartas antigas, o manuseio das mesmas foi feito com uso de luvas, o suporte material de algumas das cartas é muito frágil, algumas, devido o tempo de armazenamento, por isso foi necessário muito cuidado ao manuseá-las.

5. Aspectos codicológicos

Lemaire (1989, p. 3, *apud* CAMBRAIA, 2005, p. 26) diz que a codicologia tem que "fixar-se sobretudo em compreender os diversos aspectos da confecção da confecção material primitiva do códice", baseado nesse principio utilizamos essa técnica para análise das cartas. Vale lembrar também que devido os fólios terem sido fotografados e em seguida levados para análise, não é possível identificar alguns detalhes nos manuscritos, tais como a cor exata dos mesmos, e/ou dimensões do papel.

Nas vinte e cinco primeiras cartas algumas são escritas em papel pautado, outras em folhas sem pauta, algumas cartas são registradas em papel papelim, todas apresentam um tom amarelado em função do tempo, dentre essas cartas encontramos uma registrada em papel de cor azul e outra em tom rosa claro o que muito nos chamou a atenção, pois atualmente esse tipo de suporte não é mais fabricado. No *corpus* trabalhado há uma carta escrita em folha oficial do Ministério da Justiça e outra em papel oficial da Santa Casa de Misericórdia do Acre. A maioria das cartas é escrita com caneta esferográfica azul ou preta, algumas são escritas a lápis.

No *corpus* há algumas cartas que apresentam escritas de difícil compreensão, por isso foi preciso muito tempo para transcrevê-las, outras

apresentam escrita bem legível. A maioria dos manuscritos possuem duas ou três laudas, mas há também aqueles com mais de quatro laudas.

Quatro das vinte e cinco cartas transcritas, apresentam marcas de clips metálico, outras apresentam manchas de ferrugem, por todo o papel, devido o tempo de armazenamento. Uma das cartas merece especial atenção, pois ela apresenta marcas de desgaste rasuras ao longo da matéria de escrita, pelo fato de ter sido registrada com tinta ferruginosa, como podemos observar na imagem abaixo:

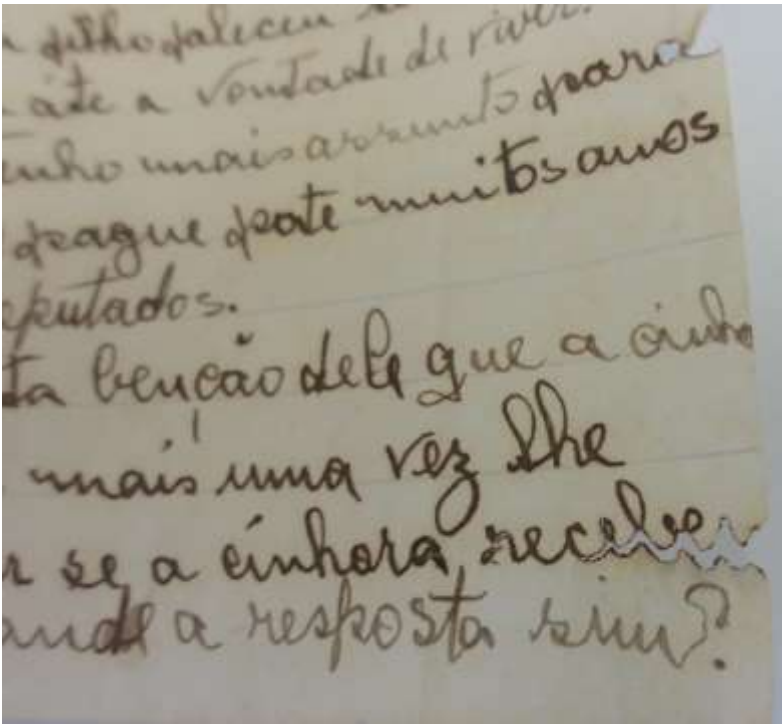
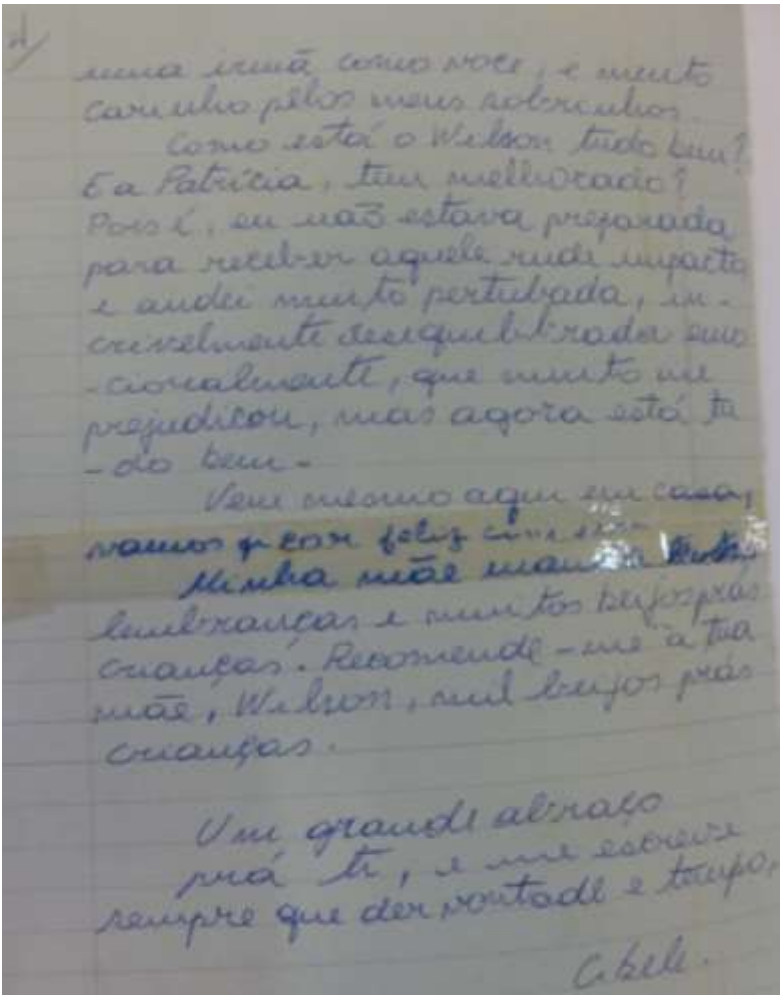


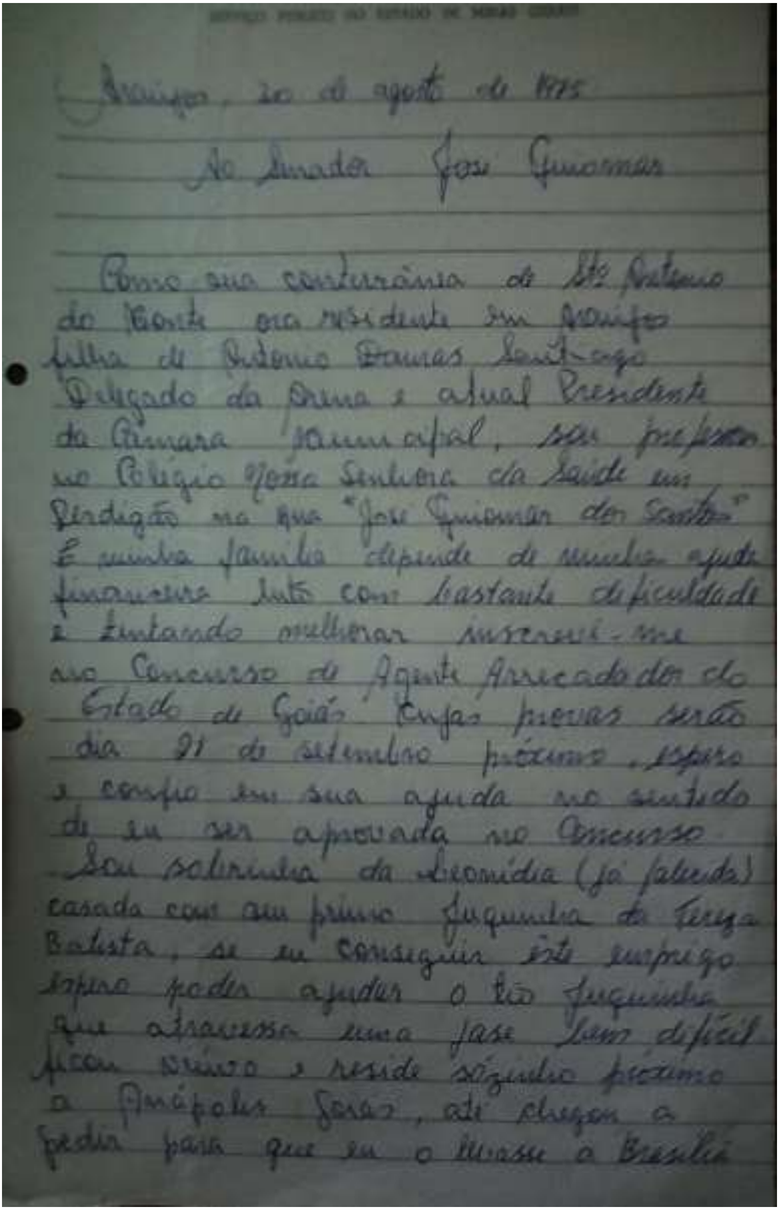
Figura 1 Carta com rasuras, devido à tinta de escrita ser ferruginosa

Vários foram os problemas encontrados no suporte material, pois trabalhamos com cartas emendadas com fita adesiva por ter sido rasgada, conforme podemos ver na figura abaixo:

Figura 2 Carta unida com fita adesiva



Nas outras doze cartas esses problemas já não são encontrados, elas estão em um melhor estado de conservação, não há carta rasurada nem emendada com fita. As cartas são de no máximo uma ou duas laudas, escritas em papel pautado, uma delas em um papel que parece ser de um bloco de anotações, ou folha de fichário, devido os furos que apresenta na lateral:

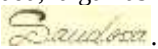


Araujos, 20 de agosto de 1995

Ao Senador José Guiomar

Como sua conterrânea de Sto Antonio
do Monte ora residente em Araujos
filha de Antonio Dornas Santiago
Delegado de Policia e atual Presidente
da Câmara Municipal, sou professora
no Colégio Nossa Senhora da Saúde em
Perdigão na rua "José Guiomar dos Santos"
E minha família depende de minha ajuda
financeira luto com bastante dificuldade
e tentando melhorar inscrevi-me
no Concurso de Agente Arrecadador do
Estado de Goiás cujas provas serão
dia 21 de setembro próximo, espero
e confio em sua ajuda no sentido
de eu ser aprovada no Concurso.
Sou sobrinha da Leonidia (já falecida)
casada com seu primo Juquinha da Tereza
Batista, se eu conseguir este emprego
espero poder ajudar o tio Juquinha
que atravessa uma fase bem difícil
ficou viúvo e reside sozinho próximo
a Anápolis Goiás, até chegou a
pedir para que eu o levasse a Brasília

6. Aspectos paleográficos

Nas transcrições foram respeitadas as palavras escritas, a ortografia utilizada pelos autores das cartas, a pontuação e acentuação usada, ou até mesmo a falta das mesmas, sem fazer qualquer alteração justamente para não perder a essência e características dos textos estudados. Algumas cartas possuem escrita ilegível, dificultando a compreensão do texto. Algumas formas de escrita das letras são bem diferentes das atuais, o que dificultou a leitura e transcrição dos manuscritos, assim como a letra "Q", que possuía uma grafia diferenciada, como na palavra "Que" no exemplo . Em outras cartas, a leitura foi fácil e prática, a letra é legível e bem arredondada, algumas bem desenhadas, como a palavra "saudosa" no exemplo  . A escrita das cartas no geral é fina, e com pouca tinta. As cartas são escritas com tinta preta, azul e algumas a lápis. Nas outras doze cartas selecionadas na segunda fase de nosso projeto, os manuscritos estavam em melhor estado de conservação, poucas marcas de uso, sem muitas manchas amareladas, sem marcas de clipes, sem rasuras. Uma das dificuldades encontradas no momento da transcrição, assim como nas vinte cinco primeiras é a escrita diferenciada, algumas formas das letras bem distintas das atuais, isso dificultou em parte a leitura e transcrição das cartas.

7. Resultados e/ou impactos esperados

Muito se percebe na escrita o uso da forma "a gente". As gramáticas normativas não apresentam uma posição coesa e exclusiva quando se referem à forma "a gente". Em geral consideram "a gente" como representação da 1ª pessoa, forma de tratamento, pronome indefinido ou também como um recurso para indeterminar o sujeito. Em relação à forma "você", não muda muita coisa. Percebemos também o uso das formas de tratamento, Almeida (1985) afirma que, em cartas ou em escritos de qualquer natureza, se deve manter a uniformidade de tratamento do pronome escolhido para a pessoa a que nos dirigimos. Segundo Lopes (2007)

> Quando o interlocutor for tratado por "vós", normalmente a pessoa será correspondida pelos pronomes oblíquos. Se optarmos por tu, devemos usar os oblíquos te, ti, contigo e os possessivos teu, tua teus, tuas (jamais seu, sua). Ao empregar Vossa Senhoria, Senhor, Você, devem-se empregar o, lhe, seu, sua etc., segundo o gramático.

8. Formas tradicionais segundo Faraco:

	Pessoa	Caso Reto	Obliquo
Singular	1ª	Eu	Me, mim, comigo
	2ª	Tu	Te, ti, contigo
	3ª	Ele, Ela	Se, si, consigo, o, a, lhe
Plural	1ª	Nós	Nos, Conosco
	2ª	Vós	Vos, convosco
	3ª	Eles, Elas	Se, si, consigo, os, as, lhes

Muitas formas de tratamento e pronomes usados na época em que os manuscritos estudados foram registrados, não são mais utilizados com frequência atualmente, como é o caso do pronome oblíquo átono "*vos"*, seu uso é muito raro até mesmo no registro escrito, além desse, os pronomes "tu" e "vós", formas não mais tão utilizadas, restringindo-se apenas ao extremo sul e alguns pontos da região Norte do país. Esses pronomes "tu" e "vós" caíram em desuso e foram substituídos por "você" e "vocês".

Para o desenvolvimento desta pesquisa foram transcritas inicialmente 25 cartas e em seguida 12, totalizando 37 cartas, em sua maioria destinadas a D. Lidia, esposa do Coronel Guiomard Santos, e algumas ao próprio coronel. Nelas encontramos os mais diversos assuntos, desde uma simples saudação de ano novo, até pedido de passagens aéreas, pedido de indicação para cargo e dinheiro. Pedido pelas feiras de cortinas para capelas de sua igreja, e em outra carta até mesmo pedido de arma de fogo.

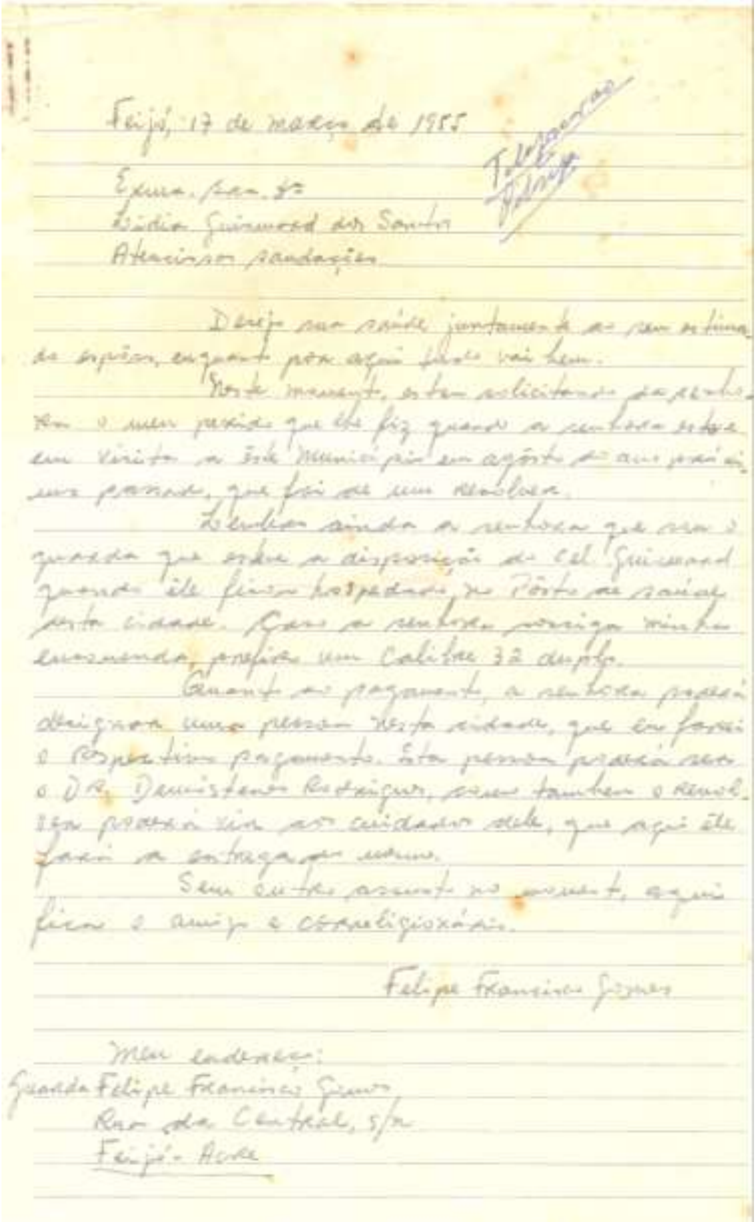
Os pronomes que são mais frequentes nas cartas, são os Oblíquos Átonos perfazendo um total de 143 (cento e quarenta e três), e do caso reto 135 (cento e trinta e cinco), mas são registrados também pronomes Oblíquos Tônicos 5 (cinco). Além desses pronomes, 105 (cento e cinco) desses estão em contextos forma implícita.

9. Estimativa dos casos

Tabela de frequência dos pronomes

	OBLIQUOS ÁTONOS	OBLÍQUOS TÔNICOS	RETO
CARTA 1	ME 2	-	EU 1
CARTA 2	NOS 1 ME1	-	NÓS 1
CARTA 3	TE 1 ME 2	TI 1	NÓS 1 EU 16
CARTA 4	LHE 3 ME 2 O 1	-	NÓS 1
CARTA 5	ME 6 TE 2	-	EU 3
CARTA 6	LHE 1	-	EU 2
CARTA 7	ME 1 /LHE 1 /A 1 SE 1/ O 1	MIM 1	EU 4
CARTA 8	-	-	EU 4 NÓS 3
CARTA 9	LHE 1 LHES 5	-	EU 5
CARTA 10	LHE 3 ME 2	MIM 1	EU 3
CARTA 11	ME 1 NOS 3	-	NÓS 3 EU 5
CARTA 12	NOS 1	-	EU 3 NÓS 2
CARTA 13	ME 2 LHES 1	-	NÓS 5
CARTA 14	SE 1/ LHES 2 ME 1	-	EU 2 NÓS 1
CARTA 15	LHE 7 LHES 1	-	EU 4 NÓS 1
CARTA 16	LHE 6	-	EU 4

CARTA 17	ME 1 LHE 4	-	EU 7
CARTA 18	ME 2/ LHE 1 SE 5	-	NÓS 1 EU 22
CARTA 19	LHE 2	-	EU 2
CARTA 20	VOS 1 NOS 1	-	-
CARTA 21	LHE 4 ME 1	-	NÓS 1 EU 8
CARTA 22	LHE 1/ VOS 1 NOS 1/ ME 2	MIM 1	NÓS 1 EU 2
CARTA 23	ME 3 LHE 3	-	NÓS 1
CARTA 24	LHE 1/ NOS 1 ME 3	MIM 1	-
CARTA 25	ME 4	-	EU 3
CARTA 26	ME 1		
CARTA 27	ME 3/ LHE 3		EU 1
CARTA 28	NOS 1		
CARTA 29	ME 1		EU 3
CARTA 30	NOS 1		EU 1
CARTA 31	NOS 1		NÓS 1
CARTA 32	ME 1		
CARTA 33	ME 1/ NOS 1		
CARTA 34	LHE 9		
CARTA 35	ME 1/ NOS 2		NÓS 2
CARTA 36	ME 2/ LHE 2		NÓS 2
CARTA 37	ME 6/ NOS 1		



Feijó, 17 de março de 1955

Exma. Snra. Dª
Lídia Guiomard dos Santos
Atenciosas saudações.

Desejo sua saúde juntamente ao seu estimado esposo, enquanto por aqui tudo vai bem.

Neste momento, estou solicitando da senhora o meu pedido que lhe fiz quando a senhora esteve em visita a êste Município em agôsto do ano passado, uma arma, que foi de um revólver.

Lembro ainda a senhora que sou o guarda que estava a disposição do Cel Guiomard quando êle ficou hospedado no Pôsto de Saúde desta cidade. Caso a senhora consiga minha encomenda, prefiro um Calibre 32 duplo.

Quanto ao pagamento, a senhora poderá designar uma pessoa nesta cidade, que eu farei o respectivo pagamento. Esta pessoa poderá ser o Dr. Demistenes Rodrigues, como também o revolver poderá vir aos cuidados dele, que aqui êle fará a entrega em minhas mãos.

Sem outro assunto no momento, aqui fico o amigo e correligionário.

Felipe Francisco Gomes

Meu endereço:
Guarda Felipe Francisco Gomes
Rua da Central, s/n
Feijó - Acre

EDIÇÃO:

Feijó, 17 de março de 1955
Exma. Sra. Dª
Lidia Guiomard dos Santos
Atenciosas saudações

Desejo sua saúde juntamente ao seu estima-
do esposo, enquanto por aqui tudo vai bem.
Neste momento, estou solicitando da senho-
ra o meu pedido que lhe fiz quando a senhora esteve
em visita a este município em agosto do ano próximo
passado, que foi de um resolver.
Lembra ainda a senhora que fui o
Guarda que esteve a disposição do Cel. Guiomard
quando ele ficou hospedado no posto de saúde
desta cidade. Caso a senhora consiga minha
encomenda, prefiro um calibre 32 duplo.
Quanto ao pagamento, a senhora poderá
designar uma pessoa nesta cidade, que eu farei
o respectivo pagamento. Esta pessoa poderá ser
o Dr. Demostines Rodrigues, como também o revol-
ver poderá vir aos cuidados dele, que aqui êle
fará a entrega do mesmo.
Sem outro assunto no momento, aqui
Fica o amigo e cossuligionario.

Felipe Francisco Gomes
Meu endereço:
Guarda Felipe Francisco Gomes
Rua da Central, s/n
Feijó - Acre

Mas há cartas bem legíveis, com escrita bem desenhada e de fácil compreensão. Na carta abaixo, também podemos perceber a presença de alguns pronomes de tratamento, usados na época:

Speyer, 23 de dezembro de 1981

Excelentíssimo Senhor Senador.

Lembrado do interesse que Vª. Exia sempre dedicou ao Instituto Santa Terezinha em Brusque de Sul. Acre e especialmente a fundadora Madre Adelgundis Becker O.P., venho comunicar-a Vª. Exia, que a mesma sofreu um derrame cerebral em 29 de setembro. Sofreu durante 13 semanas em hospitais e finalmente na enfermaria da casa-mãe até o falecimento, que ocorreu outrem, dia 21.12.81.

Cheguei aqui em 15.12. após rápida e boa viagem. Encontrei a Madre em estado grave de doença, mas ainda lucida. Mostrou sua alegria em receber as notícias do longinquo e querido Acre.

Sentimos muito o desaparecimento da boa Madre, mas sentimos consolo no pensamento que ela continuará ajudar-nos espiritualmente.

Enviando a Vª Exia e a Vª Exma esposa S. Lydia sinceros votos de Boas Festas e hum Bom Ano Novo.

sauda respeitosamente

Irmã M. Angela Schneider, O.P.

EDIÇÃO:

Speyer, 22 de 1981
Excelentíssimo Senhor Senador.
Lembrado do interesse que Va. Exia. sempre
dedicou ao Instituto Santa Teresinha, em cruzeiro do sul, Acre
e especialmente a fundadora Madre Odelguidis Becker. O.P.
venho comunicar a Va. Exia., que a mesma sofreu um
derrame cerebral em 29 de Setembro. Sofreu durante 13
semanas em hospitais e finalmente na enfermaria da
casa- mãe até o falecimento, que ocorreu ontem, dia
21.12.81.
Cheguei aqui em 15.12, após rápida e boa viagem.
Encontrei a Madre em estado grave de doença, mas ainda
lúcida, mostrou sua alegria em receber as noticias do
longínquo e querido Acre.
Sentimos muito o desaparecimento da boa Madre,
mas sentimos consolo no pensamento que ela continuará
Ajudar-nos espiritualmente.
Enviando a Va. Exia. e a Va. Exma esposa D. Lydia
Sinceros votos de Boas Festas e de um bom Ano Novo.
Sauda respeitosamente
Irmã Maria Ângela

10. Considerações finais

Esta pesquisa foi realizada com intuito de conhecer e estudar à forma de uso dos pronomes pessoais de uma época passada, analisar sua frequência e maneira de uso. Durante o período da pesquisa trabalhamos com 37 manuscritos, um numero diminuto, infelizmente, devido as dificuldades de se ter acesso ao museu, e até mesmo o fechamento do mesmo. Mas fica claro, ao fim desta pesquisa, diante das cartas que foram analisadas, que a forma de uso dos pronomes sofreu alterações, o registro

dos pronomes nos registros das décadas de 40-80 não é a mesma dos dias atuais. Alguns pronomes e formas de tratamento já não são tão comuns em correspondências formais e até mesmo em informais, podemos citar por exemplo, o registro do pronome vós, em tempos de internet e redes sociais, as pessoas não fazem mais uso desse pronome como algo comum na escrita, usam-se muitas abreviações e "palavras inventadas". Trabalhar com manuscritos requer muita atenção e dedicação, tanto com a pesquisa como na leitura e edição das cartas, um trabalho cansativo mas realmente gratificante, podemos nos aprofundar num conhecimento infinito, ter mais contato com a língua Portuguesa e conhecer um pouco da cultura e escrita das pessoas de uma época pretérita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIOLI, V. L. C. *A escrita no Brasil Colônia*: um guia para leitura de documentos manuscritos. Recife: Massangana; UFPE, 1994.

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa.* 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lucena,2009.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual.* São Paulo. Martins Fontes. 2005

FARACO, Carlos Emilio; MOURA, Francisco Marto de. *Gramática*: fonética e fonologia, morfologia e sintaxe. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

LIMA, R. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 48. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

LOPES, Celia Regina dos S. Pronomes pessoais. In: BRANDÃO, Silvia Figueiredo; VIEIRA, Silvia Rodrigues. (Org.). *Ensino de gramática*: descrição e uso. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 103-114.

MONTEIRO, J. L. *Pronomes pessoais*: subsídios para uma gramática do português do Brasil. Fortaleza: UFC, 1994.

SALES, I. A. *Aspectos linguísticos e sociais no uso de pronomes em cartas pessoais baianas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). – FFLCH-USP, São Paulo.

TERRA, E. *Curso prático de gramática.* São Paulo: Scipione, 1991.

PROPOSTA DE EDIÇÃO E ESTUDO CRÍTICO E GENÉTICO DO CONTO *A MECHA DE CABELOS*, DE MOREIRA CAMPOS

Elisabete Sampaio Alencar Lima (UFBA)
bete.sa.lima@gmail.com
Rosa Borges dos Santos (UFBA)
borgesrosa66@gmail.com

RESUMO

O arquivo pessoal do escritor cearense José Maria Moreira Campos, doado pela família à Universidade Federal do Ceará, em 2007, encontra-se depositado na Biblioteca do Centro de Humanidades da referida universidade e compõe o Acervo do Escritor Cearense. O conjunto desses documentos possibilita, além da consolidação da memória do escritor, a elaboração de edições e estudos no âmbito da filologia e da crítica genética. Objetiva-se, com esta comunicação, apresentar um recorte da tese, em andamento, através da análise de um conto inédito do autor. Pretende-se analisar o processo criativo de Moreira Campos sob o olhar da filologia e da crítica genética. Para tanto, será apresentada a proposta de edição do conto "A mecha de cabelos" e o estudo crítico dos movimentos genéticos.

Palavras-chave: Edição crítica. Edição genética. Moreira Campos.

1. Introdução

José Maria Moreira Campos foi membro da Academia Cearense de Letras, da Academia de Língua Portuguesa e Integrante do Grupo Literário CLÃ, que surgiu no início da década de 40 e consolidou o Movimento Modernista do Ceará.

Iniciou sua carreira como escritor em 1949, com o livro de contos *Vidas Marginais*, (Edições CLÃ). Depois lançou *Portas Fechadas*, 1957 (Editora O Cruzeiro, do Rio de Janeiro, premiado pelo Instituto Nacional do Livro do MEC); *As Vozes do Morto*, 1963 (Editora Francisco Alves); *O Puxador de Terço*, 1969 (Editora José Olympio); *Contos escolhidos*, 1971, 1974, 1978 e em 1984 (pelas editoras Imprensa Universitária do

Ceará, Antares/INL, do Rio de Janeiro e a última pela Ed. UFC, Fortaleza). Em 1978, foi lançada a coletânea *Contos*, pela Imprensa Universitária, e, em 1981, *10 Contos Escolhidos* (Brasília, editora Horizonte), ambos uma seleção de contos já publicados. Ainda em 1978 foi lançado *Os Doze Parafusos* (pela Cultrix), com contos inéditos e, em 1976, seu único livro de poesia, *Momentos* (Imprensa Universitária); *A Grande Mosca no Copo de Leite*, 1985 (pela Nova Fronteira) e o último, publicado em vida, *Dizem que os Cães Veem Coisas*, com duas edições – 1987 (UFC) e 1993 (Maltese), com contos já publicados e um inédito. Colaborou também nos jornais *Unitário, Gazeta de Notícias* e em *O Povo*, entre os anos de 1987 e 1994, no caderno Fame, com a coluna Porta de Academia em que escrevia crônicas, notas, comentários. Além de suas obras publicadas, o autor também nos deixou como legado a documentação que integra o fundo Moreira Campos do Acervo do Escritor Cearense.

O Acervo do Escritor Cearense (AEC) foi criado por iniciativa da Profa. Dra. Neuma Cavalcante ao escolher como objeto de pesquisa, para concorrer ao cargo de professora visitante da Universidade Federal do Ceará (UFC), a organização dos "guardados" de Moreira Campos. Seu Projeto, "O Arquivo Pessoal de José Maria Moreira Campos: memória de uma vida criativa", visava a organização e indexação dos documentos pessoais do titular. Como resultado, mostraria as possibilidades de pesquisa que tais documentos oferecem e a necessidade de se incentivar a preservação de acervos particulares. O fundo Moreira Campos é constituído de documentos relativos à vida e à obra desse autor; e é uma fonte relevante para o estudo de sua obra. Esse conjunto de documentos recebeu um tratamento preliminar do ponto de vista de sua organização. Assim, o levantamento e a identificação de todos os elementos que o compõem permitiram uma classificação inicial em séries: documentação pessoal, correspondência, recortes, manuscritos, estudos para obra, álbuns, fotografias, objetos diversos. Tal documentação abre espaço para que os pesquisadores de diversas áreas possam analisar a pluralidade do material existente em um arquivo de escritor.

Além de permitir o estudo do processo de criação do escritor, através da análise dos manuscritos, o Arquivo Pessoal de Moreira Campos permite-nos conhecer as suas leituras, através das obras que cita ou resenha em suas crônicas e mesmo através dos poucos livros que nos chegaram de sua vasta biblioteca. Algumas dessas obras, principalmente as de cunho didático mostram o professor Moreira atento ao preparo de

suas aulas, com observações e contribuições com acréscimo de exemplos nas questões gramaticais. As marcas de leitura revelam o escritor leitor.

Nesta comunicação será apresentado um recorte da pesquisa realizada para elaboração da tese de doutorado, em andamento, que tem como objeto de estudo os contos inéditos do autor, cujos manuscritos encontram-se no Acervo do Escritor Cearense. Pretendemos analisar o processo criativo de Moreira Campos sob o olhar da filologia e da crítica genética. Para tanto, será apresentada a proposta de edição do conto *A Mecha de Cabelos* e o estudo crítico dos movimentos genéticos.

2. Filologia, crítica genética e edição

A filologia textual e a crítica genética, tendo como objeto o manuscrito moderno, que segundo Grésillon (2007, p 51-52), "[é] o manuscrito de *trabalho*, aquele que porta os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, [...]," permitem acompanhar a dinâmica da escritura.

A crítica genética, segundo Pierre-Marc de Biasi (2010, p. 11), "traz a multidão de documentos aproximativos e inacabados nos quais se pode ver, de forma mais clara do que no texto, os segredos fundamentais da obra e todos os sonhos que a atravessa", logo, está interessada em apresentar a formação do texto, os vários momentos de escritura e não o produto final. A filologia, por sua vez, está voltada para o estudo das marcas deixadas pelo escritor e para a edição do texto, sendo permitido, através desse trabalho de edição, conhecer o processo histórico de produção e transmissão desse texto.

A prática de edição genética irá criar mecanismos para a visualização, a leitura e a crítica dos movimentos de escritura de determinado texto. Para tanto, a edição propriamente dita deverá ser constituída por: descrição, transcrição e interpretação de um processo de escritura.

Biasi (2010) divide as edições genéticas em duas vertentes: horizontal e vertical. No primeiro caso, o trabalho estaria voltado para a publicação de um conjunto de documentos relativos a uma fase precisa ou um momento delimitado do processo de criação do escritor. No segundo, o interesse estaria no encadeamento das fases que atravessam o dossiê genético de uma obra édita ou inédita. Nesta proposta de edição iremos trabalhar com a vertente horizontal.

Os critérios gerais utilizados seguirão as seguintes etapas:

a. Descrição da versão, considerando os aspectos e as condições gerais do suporte e da mancha escrita, os instrumentos utilizados e a ocupação do espaço gráfico;

b. Transcrição de cada página do texto utilizando os seguintes operadores[59]:

   < > segmento autógrafo riscado

   [ ] acréscimo

   < > / \ substituição por sobreposição, na relação <substituído> /substituto\

   < > [ ] substituição à frente

   < > [↑] substituição por riscado e acréscimo na entrelinha superior

   [↑] acréscimo na entrelinha superior

   [↓] acréscimo na entrelinha inferior

   [←] Acréscimo na margem esquerda

   Ω deslocamento (desdobra-se em Ω1 Ω2 para indicar a sequência do deslocamento)

   /*/leitura conjecturada

   Os erros de datilografia serão corrigidos na transcrição.

c. Leitura e interpretação dos movimentos genéticos com base na teoria do conto.

3. Descrição e tradição de A Mecha de Cabelos

A tradição do conto *A Mecha de Cabelos* é composta por duas versões, não datadas, que estão em textos datiloscritos em papel sem pauta e em apenas uma das versões há intervenções manuscritas.

[59] Os operadores utilizados foram tomados da tese de doutoramento de Carvalho (2002), *Poemas do Mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo.

A mancha escrita da página[1] da versão 1 ocupa 43 linhas do suporte, não numerada e sem título. Há intervenções a máquina, a lápis e a tinta azul. A página [2] dessa versão encontra-se datiloscrita no verso da página [1], a mancha escrita ocupa sete linhas e o restante do espaço está em branco. Com mancha de ferrugem causada pelo *clip* no canto superior direito.

A versão 2, também está datiloscrita, com o título em maiúscula A MECHA DE CABELOS, e logo abaixo seguido o nome do autor, não há nenhuma intervenção no texto. A mancha escrita da primeira página ocupa 37 linhas, não numerada, com mancha de ferrugem causada pelo *clip* no canto superior esquerdo. Na segunda página a mancha escrita que ocupa 15 linhas e há numeração no canto direito superior da página.

As camadas de revisão do texto podem ser vistas pela diferença no uso dos instrumentos de escrita (máquina, tinta, lápis), de forma que seguem a seguinte temporalidade: primeiro momento de escritura, revisão datiloscrita; terceiro momento, substituições, acréscimos e supressões e substituições a lápis; quarto, acréscimo e substituição em tinta azul. Inferimos que os momentos genéticos, neste conto, são esses pelos tipos de intervenções que são feitas com cada instrumento, a máquina são corrigidos, geralmente, os erros de datilografia, a lápis está o maior número de alterações, e são aquelas que estão ligadas à estrutura sintática da oração. A tinta temos as intervenções relacionadas ao aspecto semântico, dois acréscimos, considerando que um deles já havia sido feito a lápis.

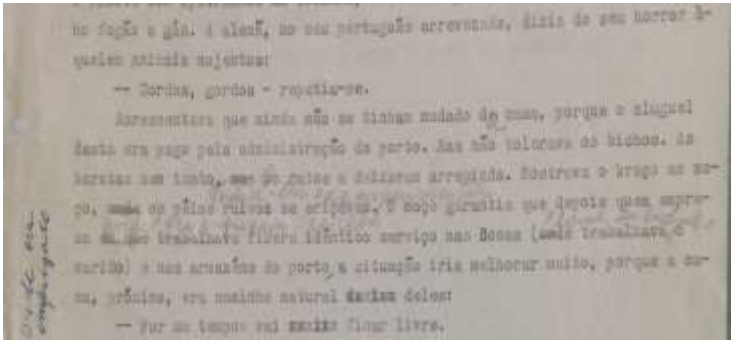


Figura 1 – trecho 1 do conto *A mecha de cabelo*, p. [1], versão 1. Fonte: AEC-UFC

Selecionamos alguns trechos em que ocorrem as intervenções autógrafas para a análise dos movimentos genéticos. Logo abaixo da imagem encontra-se a respectiva transcrição.

A alemã, no seu português arrevezado, dizia do seu horror àqueles animais nojentos:

– Gordos, gordos, repetia-se.

Acrescentava que ainda não se tinham mudado d<e>/a/ casa, porque o aluguel era pago pela administração do porto. Mas não tolerava os bichos. As baratas nem tanto<,>/.\<mas> <o> /O\s ratos deixavam arrepiada. Mostrava o braço ao moço, <onde> os pêlos ruivo<s> /o\ se eriçavam [↓eriçados] [↑Pedia-lhe que experimentasse.]. O moço garantia que depois que a empresa <em que trabalhava> [↑onde era empregado] [←onde era empregado] fizera idêntico serviço nas <d>/D\ocas (<onde trabalhava > [↑o local de trabalho] [d]o marido) e nos armazéns do porto [,] a situação iria melhorar muito, porque a casa, próximo, era caminho natural <de les> /deles\:

– Por um tempo vai <se li> ficar livre.

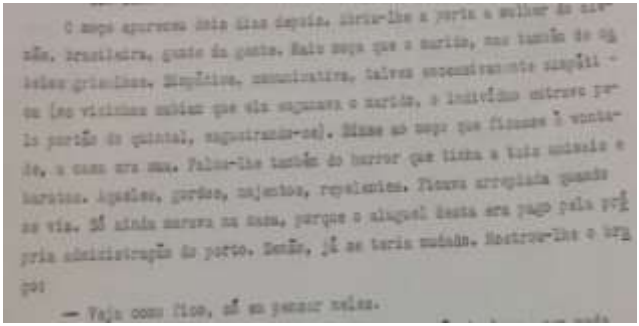


Figura 2 – trecho 1 do conto *A mecha de cabelos*, p.[1], versão 2. Fonte: AEC-UFC

O moço apareceu dois dias depois. Abriu-lhe a porta a mulher do alemão, brasileira, gente da gente. Mais moça que o marido, mas também de cabelos grisalhos. Simpática, comunicativa, talvez excessivamente simpática (os vizinhos sabiam que ela enganava o marido, o indivíduo entrava pelo portão do quintal, esgueirando-se). Disse ao moço que ficasse à vontade, a casa era sua. Falou-lhe também do horror que tinha a tais animais e baratas. Aqueles gordos, nojentos, repelentes. Ficava arrepiada quando os via. Só ainda morava na casa, porque o aluguel desta era pago pela própria administração do porto. Senão, já se teria mudado. Mostrou-lhe o braço:

– Veja como fico só de pensar neles.

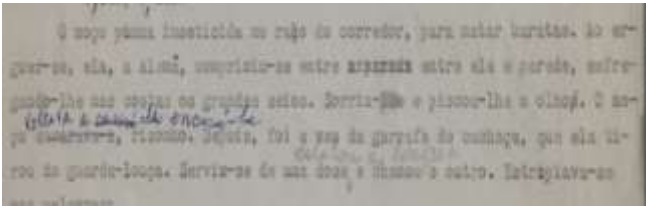


Figura 3 – trecho 2 do conto *A mecha de cabelos*, p. [1], versão 1. Fonte: AEC-UFC

O moço p<i>/u\nha no ra<ç>/l\o do corredor, para matar as baratas. Ao erguer-se, ela, a alemã, comprimiu-se entre < a parede> entre ele e parede, esfregando-lhe nas costas os grandes seios. Sorriu-<lhe> e piscou-lhe o olho<s>. O moço [↑voltava a <encará-la> encará-la] <encarava-a,> risonho. Depois, foi a vez da garrafa de cachaça, que ela tirou <x>/d\o guarda-louça. Serviu-se de uma dose[,] [↑ estalou a língua] e chamou o outro. Estr<i>/o\piava-se

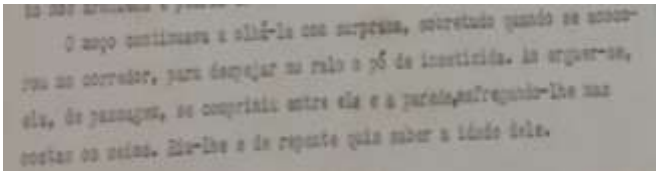


Figura 4 – trecho 2 do conto *A mecha de cabelos*, p. [1], versão 2. Fonte: AEC-UFC

O moço continuava a olhá-la com surpresa, sobretudo quando se acocorou no corredor, para despejar no ralo o pó de inseticida. Ao erguer-se, ela, de passagem, se comprimiu entre ele e a parede, esfregando-lhe nas costas os seios. Riu-lhe e de repente quis saber a idade dele.

4. Análise dos movimentos genéticos

Os momentos de escritura da versão 1 podem ser assim entendidos:

A mecha de cabelos	Primeiro momento: construção do texto.	Segundo momento: revisão datiloscrita.	Terceiro momento: substituições, acréscimos, deslocamentos e supressões a lápis	Quarto momento: acréscimo a tinta azul.

Antes de iniciarmos a interpretação dos movimentos genéticos encontrados nos excertos acima, faz-se necessário uma explicação a respeito do estilo do autor, em suas duas primeiras obras publicadas, *Vidas* Marginais, 1949, (Edições CLÃ), e *Portas Fechadas*, 1957 (Editora O Cruzeiro) os contos são mais extensos, com até treze páginas. A partir de *As Vozes do Morto*, 1963 (Editora Francisco Alves) as narrativas passaram a ter menos páginas. Diante dessa mudança na extensão dos contos,

a crítica – e o próprio escritor – dividiu sua obra em duas fases, sendo a primeira de contos mais longos e a segunda, mais curtos.

Embora os contos inéditos não estejam datados, eles apresentam intervenções autorais que nos permitem situá-los no momento de transição entre as fases citadas.

A narrativa que trazemos como exemplo conta um fato ocorrido na casa de um velho alemão que contrata o colega de trabalho do armazém do porto para dedetizar sua residência, infestada de ratos e baratas. A esposa, um pouco mais jovem, mas também de meia-idade, insinua-se para o rapaz e da relação sexual que se segue, fica na lembrança do moço, a mecha de cabelos grisalhos que caia sobre a testa da mulher.

A primeira intervenção é a substituição "de casa" por "da casa", no trecho "não se tinham mudado da casa", o uso do artigo definido "a" deixa claro para o leitor que a mulher não teria se mudado daquela casa em específico.

As três intervenções seguintes ocorrem quando o autor troca a oração coordenada sindética adversativa por uma frase nominal e uma oração simples, para que tal mudança ocorra, substitui a vírgula por um ponto final, em seguida retira a conjunção "mas" e substitui o artigo "o" minúsculo por um maiúsculo; "As baratas nem tanto, mas os ratos a deixavam arrepiada", transforma-se em: "As baratas nem tanto. Os ratos a deixavam arrepiada." Essa mudança traz para o texto uma linguagem menos fluente, torna-o mais objetivo, com orações mais curtas e destaca o nojo que a mulher sentia dos ratos para justificar o primeiro contato físico entre os dois.

A mudança seguinte ocorre quando o autor suprime o advérbio "onde", logo depois acrescenta o adjetivo "eriçados" como possível alternativa para "se eriçavam", essa alternativa não seria cabível se o advérbio "onde" permanecesse na oração. Substitui "em que trabalhava" por "onde era empregado", semanticamente tal mudança sugere que o rapaz apenas prestava serviço para as Docas. Acrescenta ainda a oração "Pedia-lhe que experimentasse", tal acréscimo apresenta ao leitor o primeiro contato físico entre a mulher e o rapaz, e antecipa o aprofundamento da relação.

A substituição seguinte é do "d" minúsculo para o maiúsculo na palavra "Docas", dessa forma é possível identificar que ele não se refere apenas a uma parte específica do porto, mas à empresa Docas.

Comparando o trecho 1 da versão 1 com o trecho 1 da versão 2 vemos que o autor acrescentou a expressão "gente da gente", na versão 2, tal intervenção implicou em mudanças importantes na estrutura da narrativa, uma delas, é que na primeira versão a personagem feminina era alemã e, na segunda, era brasileira, ao fazer isso ele traz para o texto maior verossimilhança, uma vez que causaria estranhamento o comportamento expansivo da alemã. Acrescenta ainda o adjetivo "repelentes" para reforçar o nojo que a brasileira sentia dos ratos. O trecho em que ela mostra ao rapaz o braço arrepiado, acrescido na primeira versão, permanece na segunda.

No trecho 2 da versão 1, há a correção de alguns erros de digitação, a supressão da palavra "parede" e o acréscimo de "entre ele e parede" essa mudança apresenta mais uma estratégia da sedução. Outra supressão que ocorre nesse trecho é a do pronome oblíquo "lhe", no primeiro verbo da oração, e do "s" de olhos em: "Sorriu-lhe e piscou-lhe os olhos." Tais mudanças se deram, possivelmente, pelo fato do objeto indireto ser identificado no segundo verbo, "piscou-lhe", sendo desnecessário que também estivesse em "sorriu-lhe" e o "s" foi, provavelmente, um erro de digitação, pois o artigo definido "o" já está no singular. A intervenção seguinte é a substituição de "encarava-a" por "voltava a encará-la", quando o autor diz "voltava a encará-la" ele deixa claro que o moço correspondia aos olhares da mulher. Ainda no trecho 2, há o acréscimo de ", estalou a língua", mais um componente para criar o clima erótico que vem se construindo.

Quando comparamos as duas versões, observamos que a ideia do flerte entre o rapaz e a mulher permanece, porém o texto surge mais enxuto, os detalhes do trabalho do rapaz que estavam descritos na versão 1 e a ação da mulher pegar a cachaça, provar e estalar a língua, não fazem mais parte da narrativa 2, o parágrafo está focado apenas na troca de olhares e no contato físico entre eles, nessa comparação vemos, de forma mais clara, que o autor trabalha em busca da concisão do texto, como ele mesmo dizia, "A minha lição é a de Tchecov: 'Se a espingarda não vai entrar no conto, convém tirá-la da sala'." (CAMPOS, 1993)

5. Considerações finais

Feita essa análise, podemos inferir que o autor busca colocar em prática a teoria do conto, teoria esta que vinha sendo mais estudada por ele pelo fato de tornar-se professor de Teoria da Literatura. Vemos no

conto em questão que Moreira Campos consegue narrar duas histórias em uma só, a primeira seria a da visita do rapaz para dedetizar a casa e a segunda, mais implícita, da vida pessoal da mulher, insatisfeita com o casamento. Nas palavras de Piglia:

> I
>
> Num de seus cadernos de notas, Tchecov registra esta anedota:
>
> "Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.
>
> Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.
>
> Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.
>
> II
>
> O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário." (PIGLIA, 2004, p. 89)

Além disso, o exame dos movimentos genéticos deixa claro o esforço do contista para reduzir o conto ao essencial, a arte do implícito, seguida por ele em seu processo de criação, como ele mesmo dizia:

> – Lento e consciente. Sempre fiel ao conto (8 livros, ao todo, no gênero). Não tenho um romance, sequer uma novela ou peça de teatro. O conto me atrai pela sua unidade, dinamismo, síntese, implícito ou sugestão. Humberto de Campos dizia, se não estou enganado, que as casas de Machado de Assis não tinham quintal. As minhas, também não. Interessam-me a sala e a intimidade cúmplice do quarto, da camarinha, da alcova. Isso equivale a dizer: seduz-me o ser, o homem, com sua precariedade, vulnerabilidade, o seu abismo e circunstância (CAMPOS, 1987, p. [1]).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIASI, P-M. de. *A genética dos textos*. Trad.: Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.

CAMPOS, Moreira. A arte essencial do conto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 dez. 1978.

_____. O puxador de signos. *A Tarde*, 4 de setembro de 1993. Salvador: A Tarde Cultural. Entrevista concedida a Paulo Garcez de Sena.

_____. *A mecha de cabelos*. Fortaleza. 2f. [19??].

_____. [Texto datilografado, fotocopiado, com assinatura – Moreira Campos – e data – 15 julho. 87. – incluído no volume encadernado, *O que dizem dele*, nº 9, do Fundo Moreira Campos – AEC/UFC].

CARVALHO, R. B. S. *Poemas do Mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DUARTE, L. F. *A fábrica dos textos*: ensaios de crítica textual acerca de Eça de Queiroz. Lisboa: Cosmos,1993.

GRÉSILLON, A. Como ler e interpretar os dossiês genéticos? In: ___. *Elementos de crítica genética*: Ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: UFRGS, p. 197-214, 2007.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TRANSCRIÇÃO SEMIDIPLOMÁTICA DO CADERNO *MEU CADERNO DE TROVAS*

Juliana Pereira Rocha (IC-UEFS)
juliana_procha@hotmail.com
Patrício Nunes Barreiros (PPGEL-UEFS)
patríciobarreiros@hotmail.com

RESUMO

Apresenta-se o estudo que visa a edição semidiplomática do caderno *Meu Caderno de Trovas,* do escritor mundonovense, Eulálio de Miranda Motta (1907-1988). O caderno faz parte do acervo do escritor e é uma das obras previstas para serem editadas no projeto Edição e Estudo das Obras Literárias Inéditas de Eulálio Motta, desenvolvido na Universidade Estadual de Feira de Santana sob a coordenação do professor Patrício Nunes Barreiros. O caderno traz trovas manuscritas que revelam o processo da gênese dos textos com inúmeras rasuras, emendas e borrões. Para a realização da edição do referido caderno, serviu-se do método filológico da crítica textual (SPINA, 1994; PERUGI & SPAGGIARI, 2005; CAMBRAIA, 2005) e dos estudos acerca de documentação de fonte primária e da metodologia de pesquisa em acervos de escritores (BORDINI, 2003; BARREIROS, 2009; 2012). Na edição semidiplomática, seguiram-se os critérios adotados por Barreiros (2012; 2013) para a edição das obras de Eulálio Motta.

Palavras Chave: Eulálio Motta. Cadernos. Edição.

1. Introdução

> **A literatura não é feita apenas de obras literárias, pois há um mundo no entorno de cada livro. [...] Há uma plêiade de textos ao se redor, ao lado e abaixo dele. Os manuscritos e planejamentos do autor são parte desses "subtextos", desses textos subterrâneos, sepultados nas gavetas, esquecidos em caixas que sobreviveram à lixeira, seja pelo cuidado dos herdeiros, seja pelo descuido (consciente ou inconsciente) do escritor. (RETTENMAIER, 2008, p. 144).**

Eulálio de Miranda Motta (1907-1988) nasceu em 15 de abril de 1907, numa vila do município de Mundo Novo, no interior da Bahia, chamada Alto Bonito. Deu início a sua atividade literária no começo da década de 1920, quando ainda era adolescente e vivia em sua terra natal, iniciando assim, sua vida literária, que perdurou até a velhice.

No decorrer de sua trajetória, de mais de sessenta anos de dedicação a atividade literária, Eulálio Motta publicou três livros de poesias: *Alma Enferma...* (1931), *Ilusões que Passaram...* (1933) e *Canções do Meu Caminho* (em duas edições: 1948 e 1983?). Além disso, publicou inúmeras poesias dispersas em jornais, revistas e antologias; crônicas em jornais; dentre outras obras inéditas conservadas em manuscritos (BARREIROS, 2007).

Durante o percurso de sua vida, o referido escritor arquivou um conjunto de documentos: anotações, fragmentos de obras, rascunho de caratas, cadernos, diários, fotografias, jornais, e outros materiais diversos, dos quais se destacam obras literárias e materiais paraliterários. Esta junção de materiais configura-se em seu acervo literário, que contribui significativamente para a memória do escritor mundonovense, trazendo informações importantes sobre sua trajetória pessoal e intelectual e à memória de acontecimentos que ele resolveu conservar fragmentos materializados em objetos e através da escrita. O acervo de Eulálio Motta possibilita diversos estudos, sobretudo, no campo da edição de textos, da literatura e da história cultural das práticas de escrita.

Eulálio Motta preservou, em seu acervo, projetos inéditos conservados em manuscritos e datiloscritos. Dentre esses projetos, encontra-se *Meu Caderno de Trovas*, com textos manuscritos que revelam as marcas da gênese dos textos. Por algum motivo este projeto não foi publicado, mas a partir da análise do caderno da documentação do acervo é possível observar a intenção do autor em publicar um livro com esse nome (BARREIROS, 2009). *Meu Caderno de Trovas* é uma das obras inéditas previstas para serem editadas no projeto "Edição e estudo das obras literárias inéditas de Eulálio Motta", coordenado pelo professor Patrício Barreiros, na Universidade Estadual de Feira de Santana.

A relevância desse estudo se dá pela importante contribuição que pode trazer para o universo literário baiano e brasileiro, colaborando para que se estabeleça, em nosso país, um real panorama da literatura nacional, incluindo vozes que, por algum motivo, estavam silenciadas (BARREIROS, 2007). Tendo em vista que, apesar da tradição literária presente

na Bahia, ainda são escassos os estudos acerca da memória literária baiana. Portanto, o presente trabalho cumpre o papel de colaborar para a perpetuação da memória literária baiana, e para a preservação do patrimônio cultural, escritural e linguístico da Bahia e do Brasil.

2. Filologia e crítica textual

A filologia, ao longo de sua história, passou por evoluções provocadas pelas próprias necessidades e descobertas que surgiram, principalmente, nos modos de produção e circulação dos textos. Mas, os filólogos sempre estiveram interessados na edição de textos em diferentes perspectivas, preocupados com a preservação do patrimônio cultural representado pela escrita (SPINA, 1994). Desse modo, pode-se dizer que a filologia é uma disciplina que contribui para a preservação da memória cultural da humanidade. De acordo com Cambraia (2005), o termo filologia, diz respeito ao estudo global de um texto, considerando seus mais variados aspectos: linguísticos, literários, sócio histórico etc.

De acordo com a perspectiva dos estudos filológicos, as contribuições mais evidentes da Crítica de Textual, que é um método criado por Lachamnn no século XIX, estão relacionadas à recuperação, transmissão e preservação do patrimônio cultural escrito.

> Crítica textual, portanto, é o trabalho filológico da edição de textos, que consiste nas seguintes etapas, segundo Leodegário: a) recensão*;* b) colação*;* c) exclusão dos códices transcritos ou copiados*;* d) classificação estemática da tradição manuscrita (se houver) e da tradição impressa (textos não eliminados); e) correção; f) constituição do texto crítico, após a seleção; g) apresentação do texto reconstituído; e h) aparato de variantes (AZEVEDO FILHO, 1987, *apud* SILVA 2002, p. 16).

A crítica textual se configura enquanto campo do conhecimento que trata basicamente da edição de textos. Segundo Cambraia (2005, p. 19):

> Assim como se restauram pinturas, esculturas, igrejas e diversos outros bens culturais da humanidade, a fim de que mantenham a forma dada por seu autor intelectual, igualmente restauram-se os livros em termos tanto físicos (recuperação da folha, da encadernação, da capa, etc.) quanto do seu conteúdo (recuperação do texto).

As contribuições da filologia ultrapassam seu papel de preservar elementos retóricos, estilísticos e estéticos do texto. Quando se propõe a editar textos oriundos de acervos literários, a filologia contribui para dar

visibilidade à memória individual e coletiva dos escritores, revelando experiências vivenciadas em determinado contexto histórico-social.

A filologia tem uma história milenar, sua origem remonta aos eruditos alexandrinos do século III a.C. Mas, segundo Cambraia (2005), no Brasil, os estudos nesse campo tiveram início em meados da década de 1950 e as pesquisas concentravam-se em instituições dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia.

> No final do século XX, os estudos de Crítica Textual no Brasil ganharam um grande impulso, intensificando-se nos grandes centros universitários brasileiros a conclusão de muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado. Nestes centros, foram produzidas algumas edições das obras de autores como Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Arthur de Salles, Manuel Antônio de Almeida, Euclides da Cunha, Cassiano Ricardo, Clarice Lispector, dentre outros. Conforme afirma Telles (1998, p. 58): "[...] os centros universitários tomam a dianteira dos trabalhos nessa vertente, embora o recenseamento da produção ainda esteja por fazer." (QUEIRÓZ, 2008, p. 89).

A crítica textual é a base teórico-metodológica da edição dos cadernos de Eulálio Mota. A partir dessa pesquisa, espera-se contribuir para a preservação da memória literária baiana, apresentando a edição semidiplomática do *Meu Caderno de Trovas* de Eulálio de Miranda Motta. A pesquisa em torno do acervo de Eulálio de Miranda Motta vem sendo realizada desde 1999, quando a família Motta permitiu a exploração científica dos documentos (BARREIROS, 2013, 2012). Desde então, foi feita a organização e catalogação dos documentos que estão viabilizando todas as pesquisas subsequentes e advindas do acervo do escritor.

3. Arquivo literário e a prática filológica

Segundo Marquez (2007), os acervos literários constituem importante fonte documental da pesquisa, tendo forte repercussão nos estudos literários e culturais. Os arquivos literários potencializam as obras dos escritores, trazem novos dados que revelam o processo da escrita e reescrita.

> Na busca pela preservação da memória com vistas à constituição de histórias [...], a humanidade tem acumulado um grande número de artefatos que servem a esse propósito. Foi assim que surgiram as bibliotecas os monumentos, os museus e as instituições que têm a função de preservar e salvaguardar a memória representativa de uma comunidade, mas também os arquivos privados que refletem a vida do sujeito e suas relações com a sociedade [...] (BARREIROS, 2012, p. 83).

O interesse pela memória é antigo e a escrita é um meio pelo qual se servem os indivíduos para registrar momentos e vivencias do cotidiano. Nesse sentido, os acervos literários destacam-se não apenas porque conservam textos inéditos e as marcas do processo da criação literária, mas também porque revelam a preocupação pelo estabelecimento de lugares de memória ao selecionar objetos e fragmentos do passado.

O estudo dos acervos literários demonstra que a documentação está para além dos interesses pela documentação do passado. Neles despontam também o perfil da identidade do escritor e de pessoas que conviveram com ele. Segundo Barreiros (2012, p. 86) "Os documentos que um escritor reúne em torno de si revelam os seus contatos com o mundo intelectual, político, social e literário".

No arquivo literário é possível observar a trajetória percorrida pelo escritor a partir dos manuscritos, fotografias, panfletos, cartas, etc. deixadas por ele. Sendo o arquivo, um espaço que se configura enquanto lugar de origem, no qual o escritor deposita sua própria história, servindo assim como espaço de memória e herança.

> Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (ARTIÈRES, 1997, p. 3).

No caso de Eulálio Motta, a criação de seu acervo foi de extrema importância para a preservação de sua memória, sendo este uma das principais heranças deixadas pelo escritor, na qual se pode rememora acontecimentos históricos, suas participações sociais, suas vivências entre o campo e a metrópole e suas relações amorosas.

> Eulálio de Miranda Motta preocupou-se em arquivar a sua própria vida. Ele reuniu um grande volume de papéis, cadernos, diários, cadernetas, cartas, fotografias, livros e objetos pessoais que contam a sua história. Se não fossem estes "documentos", seria muito difícil compor o mosaico da vida desse escritor, já que ele se manteve num profundo ostracismo, não se casou e não teve filhos. O espólio constitui-se, quase que exclusivamente, na única fonte de informação sobre a sua vida. Portanto, o valor de cada peça que compõe o conjunto de documentos que denominamos "espólio de Eulálio Motta" é indispensável à preservação da memória do escritor (BARREIROS, 2012, p. 93).

Desta forma, a recuperação do acervo literário de Eulálio Motta não contribuiu apenas para representar a memória individual do escritor, também trouxe ao presente fatos do passado que contribuem para a história da literatura baiana, apresentou fatos sobre a realidade política da época, sobre o perfil histórico de Mundo Novo, além de apresentar os as tendências estéticas da escrita na década de vinte.

> De alguma maneira, o trabalho com a pesquisa em acervo literário visa revitalizar o passado em um novo presente, diretamente influenciado pelas pistas, pelos "resíduos" ou pelas "pegadas" deixadas por determinado autor. Nesse resgate, atualiza-se a história, recupera-se o passado, presentifica-se e revitaliza-se o que fora silenciosamente arquivado ou guardado em dependências particulares. A memória, nesse sentido, deixa de ser compreendida como uma capacidade mnemônica particular, individual ou familiar, e passa a ser "uma consciência mais coletiva, preocupada em lembrar o que já foi, sustentada em monumentos e documentos, que precisa preservar par manter-se autoconsciente do que é" (BORDINI, 2001, *apud* RETTENMAIER, 2008, p. 138).

Portanto, diante da importância do acervo literário como espaço de memória, é válido apresentar a descrição feita por Barreiros 2012 do acervo literário de Eulálio de Miranda Motta, tendo em vista que de modo geral os documentos produzidos pelo escritor se relacionam com atividades ligadas diretamente à sua vida política, literária e familiar. No acervo de Eulálio Motta encontram-se: a) 15 cadernos manuscritos, contendo textos literários inéditos, rascunhos de cartas, anotações diárias do cotidiano, etc.; b) 88 correspondências, incluindo cartas ativas e passivas, e telegramas; c) 39 datiloscritos de textos literários; d) 9 diplomas; e) 11 documentos de identificação pessoal; f) 870 fotografias identificadas e não identificadas; g) 88 livros que integravam a biblioteca do escritor; h) 6 folhetos de cordel; i) 1129 exemplares de panfletos; j) 49 exemplares de jornal; k) 68 manuscritos dispersos; l) Uma coleção de 32 cédulas de dinheiro antigo; m) A máquina de escrever de Eulálio Motta (BARREIROS, 2013).

4. Edição semidiplomática e descrição do Meu Caderno de Trovas

Com base no que foi exposto acerca dos estudos da crítica textual e da importância do acervo como lugar de memória, o presente trabalho se dedica a apresentar a transcrição e descrição paleográfica do caderno manuscrito *Meu Caderno de Trovas*, que faz parte do acervo de documentos do escritor baiano Eulálio Motta. Após a transcrição e descrição do caderno foi possível observar que ele traz trovas manuscritas que revelam o processo da gênese dos textos com rasuras, emendas e borrões.

Meu Caderno de Trovas é uma encadernação de 150mm X 210mm, costurada, com capa dura em estampa quadrangulada de tons marrons, folha de rosto e de fechamento da encadernação, 51 folhas com 22 pautas. As folhas estão numeradas a partir da folha de rosto. A última folha está rasgada na margem inferior. Apenas as 45 primeiras folhas estão escritas, sempre no reto e no verso.

Algumas das trovas estão datadas, revelando assim a época em que alguns poemas foram escritos, possibilitando estabelecer uma cronologia dos textos. Às vezes, numa mesma página, há poemas com datas bastante diferentes. Isso sugere que será necessário investigar em outras fontes se a data mencionada refere-se à criação do poema ou à transcrição para o caderno. Além da variação de datas, também se verifica a utilização de diferente cor de tinta na numeração e na escrita dos poemas. Há também nas folhas algumas marcas e símbolos utilizados para indicar que o poema foi conferido ou que está repetido em alguma outra folha.

O que se pode observar com isso, é a possível retomada do escritor ao caderno a fim de organizá-lo para uma possível edição, revelando assim, uma escritura de forma gradual e em diferentes épocas. No exemplo abaixo, é possível observar as diferenças na cor da tinta das canetas e também nas datas de produção de alguns poemas.

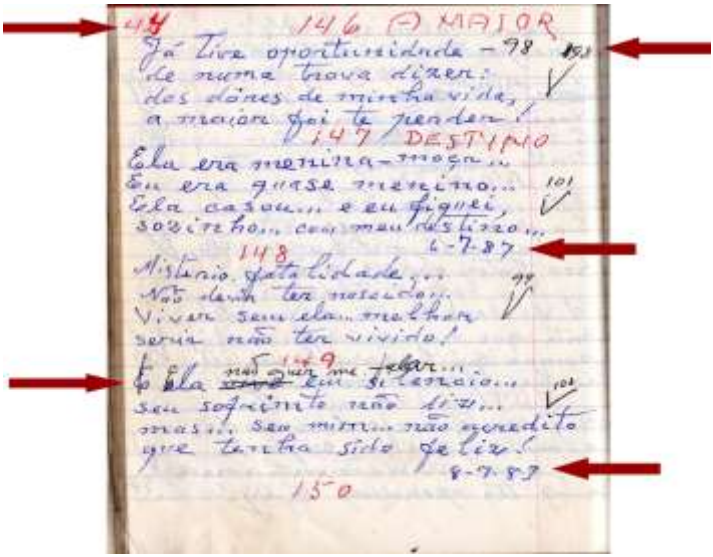


Fig. 1: ***Meu Caderno de Trovas*****, f. 20v.**

O caderno foi utilizado na posição invertida, ou seja, começou-se a escrever de traz para a frente. A margem superior da folha é mais estreita porque seria o final da folha (Cf. **Fig.** 01).

Em sua grande maioria, os poemas apresentam essa variedade no que se refere à cor da tinta. O caderno se encontra em bom estado de conservação, as rasuras, emendas e borrões encontrados são discretos e não interferem na leitura dos manuscritos. Somente em alguns poemas, encontra-se dificuldade de leitura, por conta das rasuras e emendas (Cf. **Fig. 2 e Fig. 3**).

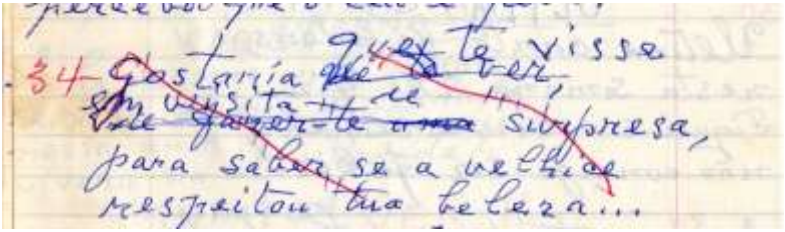


Fig. 2: ***Meu caderno de Trovas*** **f. 6v.**

Fig. 3: ***Meu Caderno de Trovas*** **f. 12r.**

Em um caso específico, verificou-se que um mesmo poema repete-se ao longo do caderno com títulos diferentes:

Fig. 4: Meu Caderno de Trovas f. 4v.

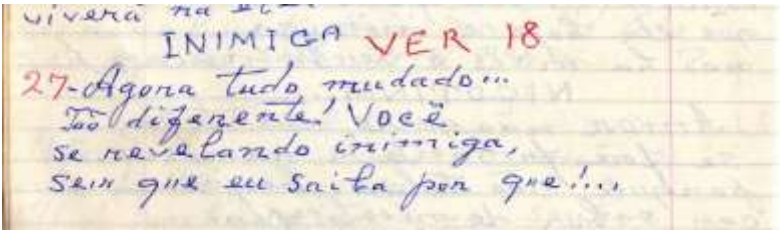


Fig. 5: Meu Caderno de Trovas f. 5v.

Os poemas em *Meu Caderno de Trovas*, como o próprio nome do caderno já sugere, são trovas, conhecido também como quadrinha ou quadra popular, que consiste num poema autônomo constituído por apenas um quarteto de versos em redondilha maior. Caracteriza-se pela sua brevidade e singeleza. Esse tipo de poesias está relacionada às tradições populares e folclóricas, além de manter uma relação estrita com a oralidade, pela musicalidade peculiar a sua estrutura métrica e rítmica.

4.1. As quadras do caderno

No caso do *Meu caderno de trovas* o tema mais frequente é a paixão platônica de Eulálio Motta por Edy e o sofrimento causado por uma paixão não correspondida. As lembranças do passado fizeram parte das produções literárias e o namoro de adolescente jamais abandonaram o poeta. Edy tornou-se sua musa inspiradora, mesmo que a experiência amorosa tenha sido frustrada pela falta de correspondência. Segundo Barreiros (2012), não se sabe ao certo como aconteceu o romance entre Eulálio Motta e Edy porque o escritor tratou do assunto como um tema poético.

Foram identificadas 168 trovas no *Meu Caderno de Trovas*, algumas com títulos e outras sem, distribuídas em 23 folhas escritas no reto e no verso. As quadras receberam uma numeração do próprio punho do autor em tinta vermelha e preta, demonstrando a preocupação em organizar o material. Essa numeração contém muitas rasuras e emendas. No quadro a seguir, a numeração apresentada diz respeito a numeração dada pelo próprio escritor.

Quadro 1: As trovas do *Meu caderno de trovas*

COLUNA 1			COLUNA 2			COLUNA 3		
Nº	FOLHA	TÍTULO	Nº	FOLHA	TÍTULO	Nº	FOLHA	TÍTULO
1	2v.	PENSAMENTOS de um celi-ba[↑ta]rio...	[↑5] 87	9v.	[↑MOTIVO]	112	16v.	RANCOR
2	2v.	Sem título	[↑5]{8}8	9v.	FATALISMO	11{4}/3	16v.	Pedras e Flores...
3	2v.	Sem título	[↑5]{8}9	9v.	TELEFONE	11{5}/4	16v.	EMOÇÃO
4	2v.	Sem título	{89}60\	10r.	Sem título	11{5}	16v.	Sem título
5	3r.	BEIJOS	{86}/61\	10r.	CARINHO...	116	17r.	LEMBRAR
6	3r.	Sem título	[↑62]	10r.	JANELA	11{7}	17r.	SOZIN{HO?}
7	3r.	Sem título	{92} 63	10r.	ULTIMA VEZ	11{8}/9	17r.	DIFERENTE
8	3r.	Sem título	{43}/64\	10v.	INFELIZ	{120}	17r.	FAZ de CONTA
{18}9	3v.	JUREMA	{94} 65	10v.	TENTE ES-QUECER	----	17v.	O FIM
10	3v.	Sem título	66	10v.	PREFERIDA	12{2}/1	17v.	MENTIRA
6	3v.	SAUDADE	67	10v.	AMOR	122	17v.	CASA d'ELA
12	3v.	Sem título	68	11r.	[↑CHORANDO]	12{4}/3	17v.	VEDADA
---	4r.	AMOR...	69	11r.	LOUCURA	12{5}/4	18r.	PENA
{11}14	4r.	{DONA...}/EDY\	70	11r.	RECORDAR	{26}	18r.	A CASA
15	4r.	Poesias...	{71}	11r.	NUNCA EXIS-TIU	126	18r.	ENCONTRO
1{0}/6\	4v.	VELHICE	72	11v.	SILENCIO	12{8}/7	18r.	MOMENTO
[↑17]	4v.	Sem título	73	11v.	Sem título	[↑130]	18v.	[↑RANCOR]
[↑18]	4v.	DIFERENTE	74	11v.	Sem título	129{30}	18v.	Despedida
19	4v.	SONHO...	75	11v.	RANCOR	13{1}/0	18v.	Sem título
{2}/2\0	5r.	TRISTE	76	12r.	[↑DORMIR]	13{2}/1	18v.	Sem título
21	5r.	PILHERIANDO...	77	12r.	RESPEITO	133	19r.	SAUDADE
22	5r.	NÃO ADIANTA	78	12r.	MUITO POUCO	134	19r.	ANTIGO ALE-GRIA
23	5r.	NICOTINA...	79	12r.	PAPO	135	19r.	O IMPOSSIVEL
{2}4	5v.	ROSEIRA	{80}	12v.	[←MEU CO-] [←RAÇÃO]	136	19r.	PERDIDO
25	5v.	ÓDIO	81	12v.	FÁCIL	137	19v.	Sem título
[↑{2}6]	5v.	VIDA ETERNA	82	12v.	Sem título	[↑138]	19v.	[↑A MAIOR]
27	5v.	INIMIGA	83	12v.	[↑CANSAÇO]	139	19v.	PAVOR
28	6r.	INSONIA	84	12v.	CONVERSA	140	19v.	Teu ÓDIO
29	6r.	Sem título	85	13r.	JURA	141	19v., 20r.	CURIOSIDADE
30	6r.	ULTIMA CARTA	86	13r.	ESPERANÇA	142	20r.	FATALIDADE
[↑31]	6r.	Sem título	87	13r.	ESCURIDÃO	143	20r.	A PORTA
32	6v.	INFANCIA	88	13r.	Sem titulo	144	20r.	A VIDA
33	6v.	CEU	89	13v.	O REI	145	20r.	EDY
34	6v.	Sem título	90	13v.	SEM ELA	146	20v.	A MAIOR
35	6v.	ESQUECI	91	13v.	MANHÃ	147	20v.	DESTINO
[↑3{6}]	7r.	VALE A PENA	92	13v.	ADOECEU	148	20v.	Sem título
37	7r.	VAZIO	93	14r.	ACABAR	149	20v.	Sem título
38	7r.	15 de Abril	94	14r.	SEM LEM-BRAR	150	21r.	PEDRAS
39	7r.	Sem título	9{6}/5\	14r.	TRISTEZA	151	21r.	Sem título
{↑} 40	7v.	SIMBOLISANDO	9{7}/6\	14r.	FELIZ	152	21r.	Sem título
41	7v.	29 de Abril	98	14v.	TUDO	53	21r.	Sem título
42	7v.	Sem título	9{8}/9\	14v.	PASSADO	{54}	21v.	Sem título
43	7v.	Sem título	{↑}9-99	14v.	DE NINGUEM	102	21v.	Sem título
44	8r.	Sem título	100	14v.	MESQUINHO	[↑103]	21v.	ELA... e o FIM
45	8r.	TROVAS ANTO-LOGICAS	101	15r.	BEM te vi...	104	21v.	Sem título
46	8r.	Sem título	102	15r.	ROMANCE	105	22r.	Sem título
47	8r.	Sem título	103	15r.	Sem título	106	22r.	Sem título
48	8v.	EXPERIENCIA	104	15r.	VAZIA	107	22r.	Sem título
49	8v.	RECUSAR	104	15v.	Sem título	108	22r.	Sem título
[↑5]80	8v.	NAMORADO	10{4}[↑5]	15v.	ACABAR	109	22v.	Sem título
[↑5]81	8v.	DESpedida	10{8}/6\	15v.	ZABELÊ	110	22v.	Sem título
[↑5]82	9r.	ESQUECER...	10{6}/7\	15v.	PERDIZ	111	22v.	Sem título
[↑5]{8}3	9r.	GAIOLA	108	16r.	MAIS BELA	112	22v.	Sem título
[↑5] 84 54	9r.	Sem título	109	16r.	INSONIA	118	23r.	Sem título
[↑]85	9r.	FEL	110 {8}	16r.	JURA			
86	9v.	DESTRUIDA	111	16r.	O REI			

Obs.: Os títulos foram colocados no quadro com os símbolos utilizados na transcrição.

4.2. O tipo de edição

A edição semidiplomática busca conservar, na medida do possível, os aspectos do texto. Segundo Borges *et al.* (2012), esse tipo de edição situa-se entre a edição interpretativa e diplomática, sendo sua prática marcada pela ação menos interventista que a interpretativa e mais interventista que a diplomática. Comumente, a intervenção feita pelo editor, limita-se ao desdobramento das abreviaturas. No caso das edições dos cadernos de Eulálio Motta, os princípios estabelecidos no projeto prevê a manutenção da grafia das palavras, da acentuação gráfica e da pontuação. Trata-se de uma edição rigorosa que servirá de base para a edição crítica do texto.

Ha variados tipos de edição de textos, que variam de acordo com a intervenção e objetivos de editor. De acordo com Cambraia (2005), a escolha do tipo de edição requer especial reflexão do crítico textual que deve levar em consideração dois aspectos: o público alvo almejado e a existência de edições anteriores. Acrescenta-se outro aspecto relacionado às etapas de edição de um determinado texto. Quando o texto editado tem uma tradição múltipla é necessário empreender a edição de todos os testemunhos. É justamente isso que acontece com a edição das obras literárias inéditas de Eulálio Motta. A edição semidiplomática está inserida na metodologia de trabalho do projeto de edição das obras porque ela serve de base para qualquer outra atividade que se pretende fazer posteriormente com os manuscritos. Neste tipo de edição tenta ao máximo manter a forma genuína dos manuscritos e as intervenções feitas dizem respeito às abreviaturas. No caso da edição do *Meu Caderno de Trovas*, mantém-se, na medida do possível, as características da escrita do autor, mas o texto é organizado numa sequência lógica, sem obedecer a topografia da mancha escrita.

Para proceder à edição utilizou-se o fac-símile do caderno, com o intuito de evitar a manipulação do original e favorecer a leitura do texto através da ampliação da imagem.

4.3. Critérios adotados na edição

Para a edição dos textos, foi empregado o método filológico da crítica textual e serão seguidos os critérios de edição das obras de Eulálio

Motta estabelecidos por Barreiros (2007) e reformulados pelo mesmo autor em 2012.

Para a realização da edição semidiplomática existem alguns critérios que devem ser observados. Neste tipo de edição busca-se conservar ao máximo o texto original. No caso dessa pesquisa são utilizados os seguintes critérios:

9. Indica-se o fólio;
10. As linhas são numeradas de 5 em 5 à margem esquerda;
11. Os textos são transcritos em fonte *Times New Roman* padrão *Word;* de tamanho 11, justificados à margem esquerda;
12. Transcreve-se o título como se encontra no original;
13. A rubrica do autor indica-se entre colchetes;
14. São mantidos as interpolações, os lapsos do autor, a ortografia, a acentuação, o uso de maiúsculas, a pontuação e registraram-se todas as correções, emendas, rasuras e acréscimos, através da utilização de símbolos.
15. A edição corresponde a uma transcrição linearizada acomodando as rasuras, substituições, correções e acréscimos na sequência lógica do texto (não obedecendo a topografia do original);
16. Serão utilizadas notas de pé de página para indicar informações complementares tais como: alternância da cor da tinta, rasgões, furos, manchas, colagens, etc.

Quanto aos símbolos, foram utilizados:

28. { } seguimento riscado, cancelado;
29. {†} seguimento ilegível;
30. {†} / \ segmento ilegível substituído por outro legível na relação {ilegível} /legível\;
31. { } / \ substituição por sobreposição, na relação {substituído} /substituto\;
32. { } [↑] riscado e substituído por outro na entrelinha superior;
33. { } [↓] riscado e substituído por outro na entrelinha inferior;
34. { } [→] riscado e substituído por outro na margem direita;

35. { } [←] riscado e substituído por outro na margem esquerda;
36. [↑] acréscimo na entrelinha superior;
37. [↓] acréscimo na entrelinha inferior;
38. [→] acréscimo na margem direita;
39. [←] acréscimo na margem esquerda;
40. [↑{ }] acréscimo na entrelinha superior riscado;
41. [↑{†}] acréscimo na entrelinha superior ilegível;
42. [↑{ }/ \] acréscimo na entrelinha superior riscado e substituído por outro na sequência;
43. [↑{†} / \] acréscimo na entrelinha superior ilegível e substituído por outro na sequência;
44. [↓{ }] acréscimo na entrelinha inferior riscado;
45. [↓{†}] acréscimo na entrelinha inferior ilegível;
46. [↓{ }/ \] acréscimo na entrelinha inferior riscado e substituído por outro na sequência;
47. [↓{†} / \] acréscimo na entrelinha inferior ilegível e substituído por outro na sequência;
48. [*↑] parte do texto localizada à margem superior indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;
49. [*↓] parte do texto localizada à margem inferior indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;
50. [*→] parte do texto localizada à margem direita indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;
51. [*←] parte do texto localizada à margem esquerda indicada pelo autor através de seta, linha ou números remissivos;
52. [*(f. ou p.)] parte do texto localizada em outro fólio ou página indicada pelo autor a partir de números e letras remissivos ou anotações. Nesses casos, o número do fólio ou da página aparecem entre parênteses;
53. / * / leitura conjecturada;
54. ( ) intervenção do editor (acréscimos e informações);

4.4. Exemplo de edição da f. 2v.

A título de exemplo será apresentada a edição de uma folha do *Meu Caderno de Trovas*, para que se possa observar como se deu a edição do mencionado caderno. Para esse exemplo será apresentada uma edição face a face, ou seja, o fac-símile do manuscrito seguido da edição semidiplomática.

f. 2v.

8 PENSAMENTOS de um celiba[↑ta]rio...

1 Envelhecendo e solteiro!
Até que não se acredita!
Ficar solteiro no meio
de tanta moça bonita!

2 Vida fácil, vida leve
minha vida sem mulher...
mas tremo ao pensar no fim...
quando a velhice vier...

3 Eu que me ria dos noivos,
que os achava sem juiso,
já estou quase dizendo
{↑}que o casamento é preciso...

4 Nas doenças, na velhice,
de uma vida sem troféu,
os cuidados de uma esposa
são um presente do céu!

5. Considerações finais

A edição semidiplomática de textos manuscritos em processo de escrita é um desafio e exige tempo, atenção, dedicação e, sobretudo, responsabilidade, pois se trata de um trabalho de recuperação do acervo literário. Nos textos editados estão presentes a marcas da gênese do texto e marcas da identidade do escritor e de suas memórias que merecem ser estudas e preservadas.

A pesquisa possibilitou editar xxx textos. Na continuidade da pesquisa, buscar-se-á empreender a edição crítica das quadras, tendo em vistas a publicação do livro inédito *Meu Caderno de Trovas* do escritor mundo-novense Eulálio de Miranda Motta.

Mesmo diante das dificuldades para decifrar trechos dos manuscritos e de todo o rigor que o trabalho de edição impõe, o trabalho é

compensador pela oportunidade de poder contribuir para a conservação do patrimônio cultural-literário baiano e também por contribuir para a preservação da memória individual e coletiva do escritor Eulálio Motta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*: arquivos pessoais, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1997. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/arquivar_a_propria_vida.pdf>. Acesso em: 26-07-2014.

BARREIROS, Patrício Nunes. *Sonetos de Eulálio Motta*. Feira de Santana: UEFS, 2012.

_____. A oficina do escritor e os projetos editoriais de Eulálio de Miranda Motta. In: XIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. *Atas...*, Rio de Janeiro: CiFEFiL, vol. XIII, n. 4, p. 1465-1480, 2009.

_____. *Cantos tristes, no cemitério da ilusão: edição dos sonetos de Eulálio de Miranda Motta.* 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

_____. Da organização do espólio à edição crítica da obra de Eulálio de Miranda Mota. In: IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia. *Anais...* Rio de Janeiro: CiFEFiL, vol. IX, n. 3. p. 117-128, 2005.

CAMBRAIA, César Nardelli. 2005. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a01.pdf>. Acesso em: 25-07-2014.

QUEIROZ, Rita de Cássia R. de. Da necessidade de edições críticas de autores baianos. *Cadernos de Letras da UFF*: Dossiê: Patrimônio cultural e latinidade, n. 35, p. 83-95, 2008. Disponível em: <www.uff.br/cadernosdeletrasuff/35/artigo5.pdf>. Acesso em: 20-07-2014.

RETTENMAIER, Miguel. Pesquisa literária e acervo: a maldição dos manuscritos. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol. 4, n. 2, p. 137-145, jul./dez.2008

SILVA, José Pereira da. A crítica textual através da edição crítica da *Lírica de Camões*, de Leodegário A. de Azevedo Filho. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro: CiFEFiL, vol. XVI, n. 03, 2012. XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologia – UERJ. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/min_ofic/Livro_de_minicursos_e_oficinas.pdf>. Acesso em: 02-08-2014.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*: crítica textual. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 1994.

UM ESTUDO PALEOGRÁFICO DE MANUSCRITOS CATALANOS OITOCENTISTAS

Mayara Aparecida Ribeiro de Almeida (UFG)
may_aparecida20@hotmail.com
Maria Helena de Paula (UFG)
mhp.ufgcatalao@gmail.com

RESUMO

O presente estudo procura expor resultados parciais de nossa pesquisa intitulada "Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus: apontamentos para o estudo da linguagem e história da escravidão", apoiada pelo CNPq e vinculada ao projeto "Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás", coordenado pela Profa. Dra. Maria Helena de Paula, fomentado pela FAPEG. Para este trabalho, apresentamos algumas características paleográficas observadas no *corpus* desta pesquisa, composto por dois livros de registro de batizado da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus. O primeiro é datado entre os anos de 1837 e 1838 e destinado ao assento de batismo de crianças livres e escravas; o segundo, exarado entre os anos de 1871 a 1885, destinou-se especialmente ao registro dos filhos de ventre livre, aqueles que, sendo filhos de escravos, nasceram na condição de livres devido à assinatura da Lei nº 2040 de 28 de setembro de 1871. Consoante o que nos diz Cambraia (2005), uma das finalidades do labor paleográfico é a capacitação de pesquisadores para interpretarem corretamente o sistema de escrita antigo, possibilitando que estes apresentem uma leitura/edição fiel ao que se encontra assentado nos textos em análise. Sob esta perspectiva e primando pela fidedignidade da edição, lançamos nosso olhar para as orientações paleográficas, com foco em suas abreviaturas e (orto)grafias, tomando como referência os diferentes punhos apresentados ao longo dos dois códices, tendo como referencial teórico os estudos de Spina (1977), Cambraia (2005), Acioli (1994), Costa (2007), Coutinho (1976), entre outros.

Palavras-chave: Filologia. Paleografia. Abreviaturas. Ortografia.

1. Palavras iniciais

No presente estudo, apresentamos resultados parciais da pesquisa "Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus: apon-

tamentos para o estudo da linguagem e história da escravidão", desenvolvida no âmbito do PIBIC/CNPq. De modo geral, com a realização deste trabalho tivemos como escopo efetuar o cotejo entre dois códices eclesiásticos, a fim de verificar diferenças e semelhanças paleográficas, lexicais e históricas. O primeiro livro, escrito em 1837 e 1838, destinou-se ao assento de batismos de crianças livres e escravas, enquanto que ao segundo códice reservou-se unicamente inscrever os assentos dos nascidos de ventre livre, meninos e meninas que vieram ao mundo na condição de livres, mesmo sendo filhos de negros escravos, devido a Lei nº 2040 promulgada em 28 de setembro de 1871, popularmente conhecida como a "Lei do Ventre Livre".

Vale informar que este estudo se vincula ao projeto "Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás", o qual é coordenado pela Profa. Dra. Maria Helena de Paula e segue fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Integram esse projeto pesquisas que buscam rememorar o passado de homens e mulheres vítimas do sistema de servidão negra aplicado no Brasil, de modo específico, aquelas pesquisas que se debruçam sobre a história realizada em território goiano. E para acessar tais informações dispomos como objeto de análise o texto escrito, o *corpus* de nosso labor científico e sobre o qual todo trabalho filológico está centrado.

No entanto, por lidarmos com materiais manuscritos nos deparamos com certas especificidades que requerem do estudioso lançar mão de outras áreas do conhecimento para que obtenha um trabalho fidedigno, estando a paleografia entre um dos recursos que está além da possibilidade, sendo reconhecido até mesmo como uma necessidade.

Mediante um estudo paleográfico que se atenha as todas as particularidades da escrita nós é possível obter uma edição fidedigna, não alterando assim o que de fato se escreveu nestes livros. Além disso, ter um olhar paleográfico agiliza o processo de edição e possibilita que dúvidas sejam sanadas com maior rapidez.

Sabendo dessa importância, apresentamos no decorrer desta análise, um breve estudo paleográfico dos códices eclesiásticos, concentrando-nos em suas abreviaturas e (orto)grafias. Para tanto, nos baseamos nos seguintes teóricos: Spina (1977), Cambraia (2005), Acioli (1994), Costa (2007) e Coutinho, (1976), entre outros.

2. Breves noções paleográficas

A paleografia (*palaios*, antigo e *graphien*, escrita) é uma ciência que se dedica ao estudo das escritas antigas, de modo específico, aquelas que se assentam sobre materiais perecíveis, tais como: papiro, pergaminho e papel.

De acordo com Acioli (1994), a função do labor paleográfico consiste em ler e interpretar as grafias antigas, estabelecer o período e o local em que o manuscrito foi escrito e identificar os possíveis erros ou adulterações nele contidos, tendo por finalidade fornecer subsídios para outras áreas do conhecimento.

Com relação às suas finalidades, Cambraia (2005) as divide em teórica e pragmática. A finalidade teórica responde pela compreensão dos sistemas de escrita empregados ao longo dos anos. De outro modo, a finalidade pragmática pode ser observada na capacitação de leitores modernos para identificarem a autenticidade de um documento (baseando-se na escrita empregada) e para interpretarem adequadamente seu sistema de escrita.

Cambraia (2005, p. 23-24) afirma ainda que

> A relevância da paleografia para o crítico textual é bastante evidente: para se fixar a forma genuína de um texto, é necessário ser capaz de decodificar a escrita em que seus testemunhos estão lavrados. É muito comum, aliás, existirem edições de texto que apresentam falhas decorrentes de equívoco na leitura do modelo por parte do editor.

Frente ao exposto, acreditamos que a relevância de aplicar os conhecimentos paleográficos em nosso estudo deu-se na possibilidade de conhecermos, em linhas gerais, o sistema de escrita empregado nesses documentos eclesiásticos e, além disso, na possibilidade de decodificarmos corretamente a escrita dos textos em análise, permitindo, assim, que realizássemos uma edição fiel ao que está assentado nestes livros.

E dentre todas as possibilidades que integram o âmbito dos estudos paleográficos, para este trabalho optamos em abordar a ortografia e a abreviatura, conforme pode ser observado nas seções que se seguem.

3. Características ortográficas

Coutinho (1976) estabelece que a ortografia portuguesa foi marcada por três períodos: o fonético, o pseudoetimológico e o simplificado.

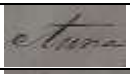
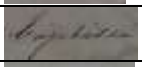
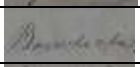
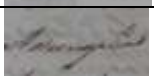
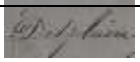
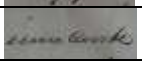
O período fonético, fase arcaica do português, que predominou desde o surgimento da escrita até o século XVI, teve como principal característica a aproximação da escrita à língua falada com vistas a facilitar a leitura.

O período pseudoetimológico foi empregado a partir do século XVI e estendeu-se até 1904, quando foi publicada a *Ortografia Nacional* de Gonçalves Viana. Essa fase da ortografia teve como principal característica o emprego de uma escrita influenciada pela etimologia das palavras.

No entanto, conforme nos diz Coutinho (1976), nesse período era observada a utilização de várias (orto)grafias, uma vez que a etimologia era uma ciência que dependia, na maioria dos casos, "da fantasia de cada escritor". Assim, inferimos que, de fato, muitas palavras eram grafadas seguindo a etimologia correta; entretanto, em outras situações verificou-se uma grafia que não estava de acordo com suas origens.

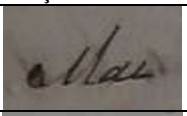
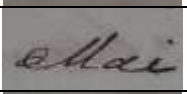
Por fim, o período simplificado, que se iniciou em 1904 com a publicação da *Ortografia Nacional*, por Gonçalves Viana, estabeleceu dois tipos de sistema ortográfico simplificado: o português e o luso-brasileiro, com o intuito de uniformizar a escrita e também de simplificar sua ortografia, o que até o presente momento ainda não se concretizou.

No caso dos dois livros de batismo, podemos dizer que apresentam uma ortografia pseudoetimológica, como se verifica nestes exemplos:

	Edição fac-similar	**Edição semi-diplomática**		**Edição fac-similar**	**Edição semidi-plomática**
I LIVRO		hum (1r)	II LIVRO		Anna (1r)
		Villa (1r)			baptisei (1r)
		Callaça (2r)			Benedicta (1r)
		Assumpçaõ (3r)			Delphina (1v)
					Felippe (1r)
					innocente (1v)

Quadro 1 – exemplo de ortografia pseudoetimológica.

Ademais, verifica-se a ocorrência de poligrafia, evidenciando, deste modo, a dúvida por parte dos escribas com relação a que grafia deveriam usar, como se observa no caso a seguir.

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
2º livro		Mae (13v)
		Mai (9r)
		May (1r)

Quadro 2 – exemplo de poligrafia.

4. O sistema braquigráfico

Nesta seção, abordaremos acerca do sistema braquigráfico (*braqui*, curto e *graphien*, escrever), conhecido popularmente como o sistema das abreviaturas.

A origem deste sistema remonta a um tipo de escrita muito utilizado na Roma antiga, a taquigrafia (do grego *tachvs*, rápido e *graphein*, escrever), elaborada para possibilitar uma escrita que fosse tão rápida quanto a fala, tendo em vista que, nesta época, era comum transcrever os discursos no momento em que estes eram proferidos.

O primeiro sistema taquigráfico de que se tem notícia foram as notas tironianas (*notae tironianae*), criadas por Marco Túlio Tiro, um grande orador romano. A partir desse sistema desenvolveram-se no século II d. C. as notas jurídicas (*notae iuris*), um sistema muito complexo de abreviaturas, que recebeu esse nome por ser utilizado principalmente em códices notariais.

De acordo com Spina (1977), este sistema passou a ser muito utilizado na Idade Média em razão dos preços elevados que os materiais de escrita detinham na época, o que se justifica por sua raridade. Desta feita, com vistas a economizar tinta e papel, o uso das abreviaturas se tornou cada vez mais frequente, o que, de certo modo, trouxe dificuldade para a leitura dos textos manuscritos, uma vez que nem todos sabiam identificar a que palavras tais abreviaturas se referiam, razão pela qual Spina (1977,

p. 44) afirma que o conhecimento das abreviaturas é "a chave para a interpretação paleográfica".

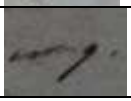
Para a classificação das tipologias, tomamos por base a tipologia utilizada por Costa (2007)[60], que parte da natureza do sinal abreviativo, a saber: sinal geral, sinal especial, notas tironianas ou taquigráficas e abreviaturas numéricas.

Segue a descrição dos tipos de abreviaturas com a apresentação, respectivamente, de alguns exemplos retirados das atas batismais.

4.1. Abreviaturas por sinal geral

Esse tipo de abreviatura caracteriza-se pela utilização de um signo abreviativo, que serve para indicar que um ou mais grafemas da palavra foram suprimidos, mas sem dispor a informação sobre quais são eles. Os signos abreviativos podem ser: ponto (.), apóstrofo (’), traço envolvente (@) ou ainda linha sobreposta ao grafema (¯). Esse tipo subdivide-se em:

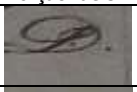
i) *Abreviatura por suspensão ou apócope*: caracteriza-se pela supressão dos elementos finais do vocábulo, em que se utiliza o ponto (.) como signo abreviativo. Identificamos o uso deste tipo de alforria apenas no primeiro códice. Observe-se:

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
1º livro		q*ue* (1r)
		em q*ue* (1r)

Quadro 3- exemplo de abreviatura por suspensão ou apócope.

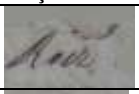
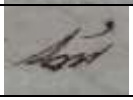
ii) *Abreviatura por sigla:* este tipo de abreviatura caracteriza-se na representação da palavra por sua letra inicial maiúscula. Esse tipo ocorre de duas formas, quando indicada apelas por uma letra (sigla simples) ou ainda com a apresentação de duas letras iguais, indicando o plural desta palavra (sigla reduplicada). Identificamos casos apenas da sigla simples, veja alguns exemplos retirados dos códices.

[60] Segundo Costa (2007) sua classificação baseou-se nos seguintes autores: Millares Carlo (1929), Flexor (1990), Spina (1994) e Megale e Toledo Neto (2006).

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
2º livro		D*ona* (1r)
		N*ossa* (1r)

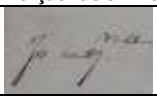
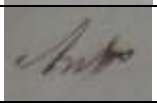
Quadro 4 – exemplo de abreviatura por sigla simples.

iii) *Abreviatura por contração ou síncope:* tipo de abreviatura em que ocorre a supressão de elementos do meio do vocábulo. Para uma identificação mais fácil da palavra abreviada, conservam-se algumas letras intermediárias, chamadas de *características.* Observe:

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
1º livro		R*odriguez* (4r)
		S*enho*r (22r)

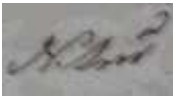
Quadro 5 – exemplo de abreviatura por síncope.

iv*) Abreviatura por letras sobrescritas:* ocorre quando as últimas letras das palavras aparecem sobrepostas. Veja a alguns exemplos:

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
2º livro		Joaq*ui*na (6v)
		Ant*oni*o (4v)

Quadro 6 – exemplo de abreviatura por letras sobrescritas.

v) *Abreviatura mista*: quando em uma mesma palavra observa-se a utilização da abreviatura por apócope (suspensão) e por síncope (contração), ou ainda, quando observa-se tal situação em uma mesma sequência de palavras.

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
1º livro		N*ossa* Sen*hor*a (2r)

Quadro 8 - exemplo de abreviatura mista.

4.2. Abreviaturas numéricas

Ocorre quando se utilizam números para abreviar nomes, os quais designam ordem, divisão e meses do ano. Nos dois códices eclesiásticos aqui analisados, identificamos a utilização desse tipo de abreviatura apenas quando se referia aos meses do ano. Vale ressaltar que esse tipo de abreviatura não podia ser utilizado para todos os meses do ano, restringindo-se apenas a esses: setembro, outubro, novembro e dezembro.

Códice	Edição fac-similar	Edição semidiplomática
2º livro		Sete*m*bro (7v)
		Nove*m*bro (2r)

Quadro 9- exemplo de abreviatura numérica.

4.3. Abreviatura por sinal especial e notas tironianas ou taquigráficas

A abreviatura por sinal especial ocorre quando coloca-se um sinal no início, meio ou fim da palavra abreviada. O que difere este tipo de abreviatura daquele estabelecido por sinal simples é apenas o tipo de sinal utilizado, por exemplo: parágrafo (§).

As notas tironianas, como mencionamos anteriormente, são a forma mais antiga de taquigrafia, em que utilizava-se sinais, baseados no alfabeto maiúsculo romano, em posições diferentes, sendo que para cada uma dessas posições eles adquiriam significados distintos.

Vale ressaltar que tanto no códice de 1837-1838 quanto naquele exarado entre os anos de 1871-1885 não identificamos nenhuma ocorrência desta tipologia.

5. Considerações finais

Por meio da escrita tornou-se possível à humanidade o registro de sua história, possibilitando juntamente a isso que ela fosse/seja transmitida a outras gerações. É por este motivo que a filologia centra-se no texto, seu objeto de estudo, com vistas a prepará-lo para ser publicado, restituir sua genuinidade e conhecer a história que se encontra externa ao documento, respondendo, respectivamente, por suas funções substantiva, adjetiva e transcendente. Para tanto, o filólogo deve recorrer a outras áreas do conhecimento para que suas funções sejam de fato serem realizadas, estando a paleografia entre as ciências passíveis/necessárias para que se alcancem esses objetivos, uma vez que esta encarrega-se do estudo da escrita assentada em materiais perecíveis, como o papel, material sobre o qual os textos aqui abordados se assentam. Ademais, o estudo da escrita possibilita ao filólogo capacitar-se para interpretar corretamente o sistema de escrita antigo, proporcionando-lhe, assim, ter mais condições de realizar uma leitura/edição fiel ao que de fato encontra-se registrado nos textos.

Como o estudo paleográfico engloba muitas questões que não poderiam ser abordadas neste breve estudo, optamos por trabalhar neste artigo com ortografia e abreviatura. Com relação à primeira, constatamos que a ortografia apresentada nos dois códices eclesiásticos caracteriza-se como sendo pseudoetimológica porquanto os copistas buscavam desenvolver uma escrita semelhante às suas origens o que, por não existir na época uma normatização da ortografia amplamente conhecida, permitiu que se observasse uma mesma palavra sendo grafada de formas distintas. No que tange às abreviaturas, cuja compreensão torna-se indispensável para a leitura do texto, observamos que os copistas que escreveram os livros de registro fizeram um uso excessivo deste recurso, principalmente no primeiro códice, o que pode ser explicado pelos preços dispendiosos do material de escrita, pela oferta de uma escrita mais ligeira ou, ainda, por ser um estilo do copista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIOLI, Vera Lúcia. *A escrita no Brasil Colônia*: um guia para leitura de manuscritos. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massanga, 2003.

CAMBRAIA, César Nardelli**.** *Introdução à crítica textual.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Cônego Luis Antonio da. *Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus.* Parochia Nossa Senhora Mãe de Deus**.** 100 fólios (52 fólios ms). 1871-1885.

COSTA, Renata Ferreira. *Edição semidiplomática de memória histórica da Capitania de São Paulo, Códice E11571 do arquivo do Estado de São Paulo.* 2007. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de gramática histórica*. 5. ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

MATOZO, Franc*is*co *Xavier* Matozo (OVig*ar*io Encomend*ad*o). *Livro de Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus.* Parochia Nossa Senhora Mãe de Deus**.** 52 fólios manuscritos, 1837-1838.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica.* São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.