

O FASCÍNIO DE SCHERAZADE OS USOS SOCIAIS DA TELENVELA

“Uma experiência transmitida de boca a boca – é nessa fonte que se abeberaram todos os narradores. De todos os escritores que recolheram histórias, os maiores são aqueles cuja narrativa é a menos infiel à tradição oral dos contadores anônimos. De resto, é mister distinguir, dentre esses mesmos contadores, dois grupos entre os quais interferências não faltam. (...) Se remontarmos aos seus protótipos arcaicos, a fim de definir essas duas categorias de narradores, poder-se-á dizer que o lavrador sedentário representa a primeira; o navegador mercante, a segunda. (...) O senso prático é traço característico em muitos contadores natos. (...) Aí reside um fato revelador quanto à natureza mesma de toda verdadeira narrativa. Explícito ou implícito, ela apresenta sempre um aspecto utilitário. Este se traduz às vezes por uma moralidade, às vezes por uma recomendação prática, alhures por um provérbio ou uma regra de vida – em todo caso o narrador é um homem de bom conselho. (...) Mnemósina, “aquela que lembra”, era para os Gregos a musa da epopéia. Seu próprio nome remete a um cruzamento de vias de decisiva importância para a história do mundo. ...aquela dessas formas mais antigas, a epopéia propriamente dita, contém, por uma espécie de indistinção, ao mesmo tempo a narrativa oral e o romance. (...) A “lembrança” [Mnemósina] funda essa corrente de tradições que transmite os acontecimentos passados de geração a geração... É ela que tece a malha formada em conjunto por todas as histórias. Cada uma se liga a todas as outras, como sempre gostaram de mostrar os grandes contadores de histórias, sobretudo os Orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade para quem cada episódio de uma história evoca logo uma outra história.” [Grifado por mim].

Walter BENJAMIN, *Le Narrateur*¹

Éis uma obra inspirada por essa Divindade – mencionada na epígrafe que abre esta resenha – da memória e da narrativa, condições específicas da construção histórica do ser humano como singular animal simbólico e autoconsciente. Seu influxo atravessa, incólume, os séculos, perpetuando-se em manifestações do gênero, porém a metamorfosear-se numa infinita *mitopoiesis*. Com efeito, eis uma bela obra que funde admiravelmente relato e análise. Posto tenha nascido de uma tese de doutorado, ela já trazia em si, em germe, a textura de um bom livro, por seu estilo fluente, por sua boa escritura, por sua escolha temática e a consistência do argumento, apoiado em ampla literatura especializada de primeira ordem. Coisa rara nesses arraiais, onde soem predominar a má escrita e o estilo de jargão pretensamente chamado de acadêmico.

Logo, não foi por acaso que a autora o pôs sob o signo de *Scherazade*. Posto não haja explicitado

DE ROBERTA MANUELA BARROS DE ANDRADE
O Fascínio de Scherazade - Os usos sociais da Telenovela
São Paulo: Annablume, 2003

POR EDUARDO DIATYH B. DE MENEZES

* Professor Titular de Sociologia da Universidade Federal e da Universidade Estadual do Ceará. Membro da Academia Cearense de Letras e do Instituto Histórico do Ceará.

isso, deixando ao leitor a intuição semântica. Assim, ao fazer a ponte entre o passado histórico da narrativa em sua permanente sedução sobre os humanos e seu continuado prestígio do presente,

isso orientou suas escolhas temáticas, a adoção da perspectiva e do nível analíticos, bem como a delimitação do objeto de estudo e do suporte empírico amostral do universo sociocultural aí envolvido, tomando a **telenovela** como matriz mediadora da percepção da realidade e até como modo de autocompreensão, e entendendo sua recepção como negociação. Por outro lado, ciente de que toda mensagem e mais especialmente todo bem cultural complexo permitem sempre uma pluralidade de leituras, a orientação-chave desta pesquisa centra-se em duas questões básicas:

- a. como as pessoas atuam na produção social do sentido dos **textos**? (aqui tomados não na acepção corrente de páginas escritas, mas em seu significado hermenêutico genérico); e

b. de que modo estes guiam e restringem suas interpretações?

Após a delimitação conceptual e de método, os dois capítulos da primeira parte fundamentam seu ângulo teórico, enquanto os dois outros que compõem a segunda examinam seus achados de investigação. O livro conclui significativamente num tom narrativo, intitulado “*Últimas Palavras*”, cujo tópico final realiza “*a viagem interior*” da autora por esse território.

Todas as civilizações que conheceu a História se fundam e se configuram em grandes narrativas, que buscam transcender e compensar a irrevogável finitude da humana condição: tais como o *I-King* e o *San-kuoh-chi-ien-i* (a *Iliada* chinesa), os *Vedas* e o *Mahabbhârata*, o *Gilgamesh*, o *Livro dos Mortos*, a *Iliada*, a *Thorah*, o *Livro de Job*, o *Cântico dos Cânticos* e os *Evangelhos*, *As Mil e Uma Noites*, *A Demanda do Santo Graal*, *Lancelot* ou ainda *Tristão e Isolda*, etc.. Algumas dessas grandes narrativas – tais, por exemplo, *A Divina Comédia*, *D. Quixote*, *Os Lusíadas*, etc. – passaram a identificar um povo ou uma nação. E, sobretudo, mitos, contos e lendas populares, romanceiros, folhetins, novelas e romances, e mesmo os filmes como os de 007 ou as aventuras de heróis das histórias em quadrinhos, todos são fontes a alimentar a caudal de nosso imaginário sociocultural². Trata-se, conforme assevera Campbell, de um como **monomito**, fonte e matriz da criação simbólica do homem em todas as áreas: literatura, artes, filosofia, ciência, religião³. Aristóteles acrescentaria o riso como o próprio do homem, isto é, de sua singularidade ou diferença específica, além da razão. É, porém, indubitavelmente, essa inexaurível capacidade de fabulação que nos caracteriza como humanos.

Bons estudiosos desse fenômeno da narratividade são unânimes em registrar nossa recorrente capacidade de espantarmo-nos e comovermo-nos diante de tais produções simbólicas. Aliás, aí reside o próprio dos grandes textos: sua inesgotável carga de surpresa, mesmo em face de releituras sucessivas. Numa nota prévia de apresentação do notável estudo de Marlyse

Meyer sobre o [*romance*]-folhetim, Antonio Candido assinala esse fato pela relação entre a qualidade da obra e o seu efeito sobre o leitor mediante a atração exercida por seu enredo, que são maneiras de satisfazer fundamental necessidade do homem de mergulhar no mundo da fantasia através de histórias ficcionais, narrativas que propiciam ao receptor o sentimento da vida e de seus labirintos, impulso fabulador que atende nossa exigência de absorver mundos imaginários⁴. Mas que são também estratégias simbólicas com que tentamos dar conta das aporias fundamentais que o real nos impõe.

Façamos um pouco o exercício de rastrear fragmentos que compõem a tessitura desse fio histórico que vem de tempos imemoriais e perdura até nossos dias, sem sinal de que possua um ponto final. Na perspectiva do objeto de estudo específico deste livro – a *telenovela* – penso não forçar o sentido dos fatos ao afirmar que seu ancestral mais primordial é talvez o desempenho de Scherazade como contadora de histórias, de que *As Mil e Uma Noites* constitui seu tesouro⁵. Essa coletânea de contos da literatura árabe, elaborada entre o século IX e o XVI, inclui, na verdade, uma espécie de *Suma* da sabedoria ancestral, expressa mediante contos hindus, persas, babilônios, iraquianos, sírios, judeus, egípcios e helenísticos. Conforme se sabe, o enquadramento dessas narrativas nasce da história de Schariar, Sultão das Índias, da Pérsia e do Turquestão, que é informado por seu irmão – Imperador da Grande Tartária – que ambos foram traídos por suas respectivas mulheres. Schariar, em sua profunda desilusão amorosa, propõe ao irmão que abandonem seus estados e saiam pelo mundo para esconder tal infortúnio. O irmão o aceita, com a condição de retornarem se acharem alguém mais infeliz do que eles. Nessa errância, deparam-se um dia com a bela mulher de um gigante, que a mantinha presa num cofre no fundo do mar e mesmo assim, quando liberada o enganava às escondidas, como de fato ocorre também com eles, cujos anéis vão para coleção de tais objetos que ela guardava, de uma

centena de amantes. A conclusão estava formada: todas as mulheres são pérfidas e inclinadas à infâmia. Retornaram aos seus reinos com tal convicção. Schariar formula então o plano para preservar sua honra: passaria a dormir a cada noite com uma virgem que, na manhã seguinte, mandaria matar por seu grão-vizir. Diante da desolação que aí se instala, das duas filhas do grão-vizir, Scherazade e Dinerzade, a primeira, além de sua grande beleza, era culta, tinha muita leitura e boa memória; possuindo imensa coragem e desejando pôr termo a essa barbárie, comunica ao pai seu intento de tornar-se mulher do Sultão. Sob o pretexto de desejar passar sua última noite com a irmã, solicita que pudesse esta dormir também no quarto nupcial, pois conforme combinara, uma hora antes do amanhecer, a irmã deveria acordar Scherazade e pedir-lhe que contasse uma de suas histórias. Assim se deu. Só que rompido o dia e para respeitar os hábitos do Sultão, ela suspende o final da história, e quando a irmã a considera maravilhosa, Scherazade afirma ser a continuação mais encantadora ainda e, se o Sultão lhe permitisse mais um dia de vida, ela a terminaria na noite seguinte. Deslumbrado com a narrativa, ele o concede. E desse modo os episódios vão se sucedendo por mil e uma noites. Ao final desse tempo, o Sultão se transformara, desistindo de seu plano funesto e preservando a companhia de sua encantadora esposa. Portanto, há algo de épico no gesto dessa contadora de histórias que arrisca sua própria vida por crer no poder da Palavra. Scherazade é assim a precursora do *suspense*, esse estratagema, político no seu caso – visto que, apoiando-se na Memória (*Mnemósina*, mãe das 9 Musas) e lidando com o tempo, vai estimulando a curiosidade e o desejo mediante a astúcia e a magia de sua imaginação, a fim de reeducar o tirano⁶ e abrandar os costumes de seu reino –, mas que é também recurso das narrativas em série, como até hoje o fazem nossas telenovelas⁷.

Mas tomemos outros exemplos dessa função fundamental de fabulação. Na Idade Moderna, quando o romance começa a se constituir e vai

ocupando os espaços literários das epopéias e narrativas orais, Cervantes, um de seus fundadores, no pórtico de sua genial criação, apólogo do espírito ocidental, nos informa com saborosa ironia que o Engenhoso Fidalgo de la Mancha, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano) se dava a ler novelas de cavalaria, com tanta afeição e gosto, que esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração de seus bens; e a tanto chegou sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitas de suas terras cultivadas para comprar livros do gênero. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nesses livros; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser **verdade** toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, **que para ele não havia história mais certa no mundo**⁸. Tomo esse delicioso trecho romanesco como metáfora do mesmo fascínio de Scherazade.

Cheguemos mais perto de nós. Publicado postumamente por seu filho Mário de Alencar [Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893], raro ensaio de José de Alencar, intitulado *Como e Porque sou Romancista*, nele, este extraordinário escritor, cuja obra ficcional constituía notável projeto de construção da nação ainda por fazer-se, apenas saída do exclusivo colonial português, relata curioso episódio de sua infância, de que reproduzo pequeno trecho para ilustrar e enriquecer esse fio narrativo de que venho tratando:

“Era eu quem lia para minha boa mãe, não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo. Morávamos então na Rua do Conde nº 55. Aí nesta casa preparou-se a grande revolução parlamentar que entregou ao Sr. D. Pedro II o exercício antecipado de suas prerrogativas constitucionais. (...) Uma noite por semana, entravam misteriosamente em nossa casa os altos personagens filiados ao *Club Maiorista*, de que era presidente o Conselheiro Antônio Carlos e secretário o Senador Alencar [*seu pai*]. (...)

Afora os dias de sessão, a sala do fundo era a estação habitual da família. Não havendo visitas de cerimônia, sentava-se minha boa mãe e sua irmã Dona Florinda com os amigos que apareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candeeiro. Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. (...) Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatia o herói perseguido. Uma noite, daquelas em que eu estava possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio. Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas. Nesse instante assomava à porta um parente nosso, o Reverendo P. Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar. Vendo-nos a todos naquele estado de aflição, ainda mais perturbou-se: — Que aconteceu? Alguma desgraça? perguntou arrebatadamente. As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do P. Carlos o pranto, e evitar os seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder: — Foi o pai de Amanda que morreu! disse mostrando-lhe o livro aberto. (...) Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro im-

primiu em meu espírito a tendência para essa forma literária... Nosso repertório romântico era pequeno: acompanha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros...”⁹.

Não será difícil ao leitor atento identificar, nesse testemunho do passado, opiniões e atitudes que a autora recolheu na pesquisa que deu suporte à elaboração deste livro que comento.

Era, então, a época da grande expansão do romance-folhetim — de que Joaquim Manuel de Macedo, o próprio Alencar, Machado de Assis, etc., foram mestres entre nós —; inicialmente publicados em episódios em rodapés de jornais, antes de se tornarem livros, daí a razão do nome¹⁰. O jornal foi o propulsor dessa nova relação entre escritor e leitor, com forte influência sobre o padrão narrativo. A nossa atual novela de televisão, tele-novela (ou «feuilleton télévisé», como dizem os franceses) é herdeira, passando antes pela radionovela, dessa avassaladora presença do romance-folhetim em nossa produção e consumo de narrativa ficcional. Folhetim significa aqui história recortada em segmentos mais ou menos espaçados: escritos, filmados, televisados, desenhados ou fotografados, todos eles se assemelham no projeto de intensificação do suspense, expandindo assim a duração da história.

Num importante colóquio internacional sobre o folhetim na televisão, realizado em Veneza, em 1977, Violette Morin sublinhava que a diferença fundamental entre o folhetim impresso e o televisado reside no recorte episódico deste último e na sua duração estendida, que acarretam importantes mutações em seu estilo narrativo, inclusive permitindo que a reação do público intervenha no seu desdobramento. Da minha parte, eu acrescentaria como dimensão diferencial a dramaturgia e os recursos cinematográficos que a televisão implica: o prestígio e o desempenho dos atores, os cenários, a ação e o movimento, a sonoplastia, a cinestética (fotografia, imagens, co-

res, iluminação e sombra), para não falar da reconstrução de época, da perspectiva histórica e da complexidade de equipamentos necessários ao funcionamento dessa fábrica de sonhos. Mas Violette Morin assinala ainda a fragilidade do sentido de cada episódio: se a telenovela possui um sentido no seu conjunto, é mister supor que cada signo narrativo é deixado no seu estado de não-senso de um episódio, por estar carregado de sentido que vem dos episódios precedentes, a saber, aquilo que não quer dizer nada para quem não viu o que precedeu é o que mais significa para quem o viu¹¹.

Numa das melhores intervenções no referido colóquio, no intuito de acentuar a raiz histórica da teledramaturgia atual, Paul Weyer a inicia por esta hipótese provocadora: a telenovela nasceu por volta de 1830 ou, mais exatamente, ela é o derradeiro avatar de uma forma narrativa do século XIX, tendo assim o folhetim saído não da literatura, porém da imprensa. O modismo se impõe quando, em 1836, a nova imprensa moderna publica, recortados em fatias quotidianas, romances dentre os quais *La Vieille Fille* de Balzac. Até o ano de 1848, tem-se a idade de ouro da primeira geração de folhetinistas: Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, Eugène Sue, George Sand... – essa fórmula jornalística instituía um novo gênero, de que se podem assinalar alguns traços definidores. *Sociologicamente*, estabelecia-se novo tipo de relação entre produtor e consumidor, e, sobretudo, da parte dos leitores, uma admiração passional de uma amplitude jamais vista. O caso de E. Sue foi exemplar: durante dezesseis meses, desde junho de 1842, o evento mais importante da vida francesa foi a publicação diária dos *Mistérios de Paris* no *Journal des Débats*. Théophile Gautier comentava então: «No dia em que o folhetim faltava, havia uma como depressão intelectual em Paris. (...) Doentes esperaram para morrer no fim dos *Mistérios de Paris*; o mágico “a seqüência amanhã” os mantinham a cada dia e a morte compreendia que não estariam em paz no outro mundo se não conhecessem o desfecho dessa bi-

zarra epopéia.» Mas a acrimônia dos críticos não se fez esperar; ao passo que os leitores exigiam o seu prazer numa copiosa correspondência que chegava ao jornal. *Tecnicamente*, os processos narrativos se impuseram desde logo: profusão da intriga com a regra das três multiplicidades (de tempo, lugar e ação); ritmo que segura o fôlego pelo movimento, a extensão, o suspense, a surpresa e a decepção; enfim, a célebre arte do corte, com o anúncio da seqüência no próximo número; o folhetim é em si mesmo sua própria paródia. *Tematicamente*, o folhetim se abebera em fontes diversas: folhetos populares, histórias de malfeitores e aventureiros famosos, romances picarescos, processos judiciais, romance gótico inglês, melodramas, etc.; seus elementos, vindos de horizontes variados do imaginário romântico, definem-se pela lei do excesso comum, do paroxismo permanente. O folhetim se apresenta então superando a imaginação e rigorosamente codificado, porém furiosamente vivaz. As transformações políticas são acompanhadas por suas metamorfoses e, de Flaubert a Sartre, os maiores escritores publicam suas obras em jornais e revistas. E a ascensão inexorável da cultura de massa vai propiciar-lhe novas mutações e o surgimento de coleções populares por toda parte: romances de amor, de aventuras, de capa e espada, de ficção científica, romance negro, policial, etc. Mutações que acompanham também os novos meios de difusão até o advento da televisão. Antes de encerrar sua exposição, Paul Weyer põe em destaque o fato de que, de 1840 aos nossos dias, só se escreveu sobre o folhetim para dizer mal dele do ponto de vista estético, moral e político, como ficção de qualidade inferior, de mau gosto, sem estilo, degradante, alienadora, etc.. Opiniões tão unânimes na hostilidade e no desprezo, diz ele, provocam o seu devaneio: jamais buscaram perscrutar de perto os motivos desse poderoso fascínio permanente, que remete a ele imenso público de todas as classes sociais. E conclui:

“Poder-se-ia supor, simplesmente, que o folhetim aciona estruturas narrativas mais efi-

cazes, que enriquece os arquétipos do imaginário ao mesmo tempo em que deles se nutre e que, enfim, toca em pontos sensíveis da psique profunda. Deixo aos semiólogos, aos sociólogos e aos psicólogos esse rico terreno de escavações.

Enquanto aguardamos, não deixemos morrer Scherzade.¹²

Notas

- 1 Cf.: *Œuvres*, tome II. Paris: Denoël, 1971, pp. 139-169.
- 2 Ver bom repositório de reflexões sobre alguns aspectos dessa temática, em especial no que tange aos níveis culturais das sociedades complexas, sobretudo nisso que se convencionou chamar de *cultura de massa*, em ECO, Umberto: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 3 Cf. CAMPBELL, Joseph: *The Hero with a thousand Faces*. New York: Bolligen Foundation, 1949.
- 4 Cf. CANDIDO, Antonio: «Nota Prévia», in MEYER, Marlyse: *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 13-16.
- 5 Refiro-me à versão de Antoine GALLAND (primeira edição: Paris, Barbin, 1704), reproduzida na coleção «Classiques Garnier»: *Les Mille et Une Nuits*, 2 tomes. Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.
- 6 De certo modo, Scherzade fornece ao Sultão um discurso novo que lhe altera visão e sentimentos, como numa psicanálise. Eis por que, num ensaio erudito sobre «Los Traductores de *Las 1001 Noches*», Jorge Luis BORGES observa agudamente quão portentoso é o fato de que o rei Schariar, na noite 602, ouça da boca da rainha a sua própria história. [In *Historia de la Eternidad* (1936), *Obras Completas*, v. I. Buenos Aires: Emecé, 1997].
- 7 Veja-se o estudo pioneiro de Marie LAHY-HOLLEBECQUE: *Scéhérazade ou l'Éducation d'un Roi*, Puisseaux: Pardès, 1987 [1ª edição: 1927]; ou o belo ensaio de Adélia Bezerra de MENESES: «Scherzade ou do poder da palavra», em seu livro *Do Poder da Palavra – ensaios de Literatura e Psicanálise*, S. Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 39-56.
- 8 Cf. CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel: *El*

Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: Aguilar, 1951, pp. 228-230. [Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales].

- 9 Cf.: ALENCAR, José: «Como e Porque sou Romancista», *Ficção Completa e Outros Escritos*, vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, pp. 105-107.
- 10 O termo **folhetim**, antes de ser associado a um subgênero de narrativa (i. é: o **romance-folhetim**) e muito antes da acepção contemporânea adquirida, primeiro, na comunicação radiofônica e, depois, na televisiva, serviu a designar certos textos de imprensa afinados com temas culturais (criação literária e artística, crítica, ensaio, polêmica, etc.) e sobretudo identificáveis por marcas formais e gráficas. Tem origem em França, em fins do século XVIII e desenvolve-se amplamente na imprensa do século XIX, como prática cultural complementar da função primordial de informar. Esse caráter se reflete em sua localização gráfica, situando-se no rodapé do jornal, distinguindo-se de outras matérias e permitindo ser destacado e colecionado. Era com essa acepção mais geral que Littré o definiu em seu monumental *Dictionnaire de Langue Française* (1863-1873). Mas já no século XIX ele foi sendo especificado com a significação dominante que interessa à teoria da narratividade e tal como o conhecemos hoje, multiplicando-se em formas variadas segundo o veículo (folhetim impresso, radiofônico, fotonovela, filmes, história em quadrinhos, telenovelas, etc.). Para maiores esclarecimentos dessa evolução, cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.: *Dicionário da Narratologia*, 7ª edição. Coimbra: Almedina, 2000; desses mesmos autores há um *Dicionário de Teoria da Narrativa* [São Paulo: Ática, 1988], de feição mais teórica e de formato temático.
- 11 MORIN, Violette: «Le feuilleton télévisé: um ralenti de la vie», in *Actes du Congrès sur le Feuilleton en Télévision*, 2 vols. Torino: ERI – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1978, tome I, pp. 25-36.
- 12 Cf.: «Feuilleton: du télévisuel avant la lettre», in *Actes du Congrès...*, op. cit., pp. 97-102. Devo assinalar que no último parágrafo acima não fiz mais do que resumir a segura exposição de Paul Weyer, acrescentando-lhe apenas uma outra idéia ou pormenor.