

**José Gaston Hilgert**  
**Aurora Gedra Ruiz Alvarez**  
**João Leonel**  
**Ronaldo Batista**  
[organização]

# **LINGUAGEM EM PERSPECTIVA:** **LÍNGUA, LITERATURA, ENSINO**

**José Gaston Hilgert**  
**Aurora Gedra Ruiz Alvarez**  
**João Leonel**  
**Ronaldo Batista**  
[organização]

# LINGUAGEM EM PERSPECTIVA: LÍNGUA, LITERATURA, ENSINO

**CONSELHO EDITORIAL:**

Alexandre Cadilhe [UFJF]  
Ana Cristina Ostermann [Unisinos/CNPq]  
Ana Elisa Ribeiro [CEFET-MG]  
Carlos Alberto Faraco [UFPR]  
Cleber Ataíde [UFRPE]  
Clécio Bunzen [UFPE]  
Francisco Eduardo Vieira [UFPB]  
Irandé Antunes [UFPE]  
José Ribamar Lopes Batista Júnior [LPT-CTF/UFPI]  
Luiz Gonzaga Godoi Trigo [EACH-USP]  
Márcia Mendonça [IEL-UNICAMP]  
Marcos Marcionilo [editor]  
Vera Menezes [UFMG]

DIREÇÃO: Andréia Custódio

EBOOK: Telma Custódio

---

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

---

L727

Linguagem em perspectiva [recurso eletrônico] : língua, literatura, ensino / organização José Gaston Hilgert ... [et al.]. - 1. ed. - São Paulo : Pá de Palavra, 2021.

recurso digital (História entrelaçada ; 9)

recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-85-7934-235-6 (recurso eletrônico)

1. Linguagem e línguas. 2. Literatura - Estudo e ensino (Superior). 3. Professores de literatura - Formação. 4. Livros eletrônicos. I. Hilgert, José Gaston. II. Título.

21-72200

CDD: 807

CDU: 82 37 02

---

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

Direitos reservados à

**PÁ DE PALAVRA [PARÁBOLA EDITORIAL]**

Rua Dr. Mário Vicente, 394 - Ipiranga

04270-000 São Paulo, SP

pabx: [11] 5061-9262

home page: [www.padepalavra.com.br](http://www.padepalavra.com.br)

e-mail: [producao@padepalavra.com.br](mailto:producao@padepalavra.com.br)

---

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão por escrito da editora.

---

**ISBN: 978-85-7934-235-6**

© do texto: José Gaston Hilgert, Aurora Gedra Ruiz Alvarez,  
João Leonel, Ronaldo Batista, 2021

© da edição: Pá de Palavra, São Paulo, 2021

# Língua e Literatura: desbravando horizontes de liberdade e esperança

**José Gaston Hilgert**  
(UPM)

**Aurora Gedra Ruiz Alvarez**  
(UPM)

**João Leonel**  
(UPM)

**Ronaldo Batista**  
(UPM; CNPq)

*Esse é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.*

.....

*Esse é tempo de divisas,  
tempo de gente cortada.  
De mãos viajando sem braços,  
obscenos gestos avulsos.*

.....

*É tempo de muletas.  
Tempo de mortos faladores  
e velhas paráliticas, nostálgicas de bailado,  
mas ainda é tempo de viver e contar*

.....

("Nosso tempo", Carlos Drummond de Andrade, 2012, p. 23).

**E**m 4 e 6 de novembro de 2020, o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie realizou a XXIV Mostra Pós-Graduação em Letras, à luz do mote *Língua e Literatura: desbravando horizontes de liberdade e esperança*<sup>1</sup>. Já na 24<sup>a</sup>.

---

<sup>1</sup> Informações sobre a mostra neste link: <https://bit.ly/3toYA4>.

edição, o evento se mostra plenamente consolidado no Programa que o promove, além de ser reconhecido por outros Programas de Pós-Graduação em Letras — especialmente do estado de São Paulo — cujos mestrandos e doutorandos dele participam ativamente há muito tempo. A esses se somaram, nessa última Mostra, pós-graduandos de Universidades de outros estados, uma vez que a Mostra ocorreu por plataforma de videoconferência.

A relevância e o significado das Mostras de Pós-Graduação decorrem de duas razões. A primeira é concernente à sua função formativa no interior dos Programas e das Instituições em que elas se realizam. A ingressarem no Programa, os estudantes têm diferentes graus de clareza sobre seus projetos. Com o início das disciplinas, no andamento das aulas, das leituras, dos seminários, refinam e ajustam seus propósitos. Depois de muito estudo, de reflexão, de interações com os orientadores, delimitam o seu tema e objeto de pesquisa, especificam os objetivos, consolidam a base teórica, à luz da qual, com metodologia consequente, procedem à investigação e à análise. Aos poucos, em ritmos variados, ensaiam suas primeiras elaborações textuais.

Nesse processo inicial, o sucesso de seu trabalho decorre, predominantemente, da capacidade pessoal de se dedicarem, com disciplina e rigor, a seu estudo. Na sequência, vem a Mostra de Pós-Graduação, que os convida a expor seu projeto à discussão dos colegas, sejam eles do próprio Programa, sejam de outros.

Submetem, assim, seu trabalho ao debate, à crítica pública, contexto que lhes proporcionará aprendizados relevantes como expressar-se com clareza e desenvoltura, em linguagem própria das exposições científicas; estruturar de forma coerente e precisa seus argumentos; defender seus pontos de vista com fundamentação e objetividade; ouvir com atenção e respeito os pontos de vista de seus interlocutores; acolher críticas pertinentes e construtivas às suas próprias posições; divergir, quando necessário, das posições dos outros com propriedade e fundamentação, e sempre com elegância e cortesia; e, em especial, reconhecer os limites de seu saber. Nessa efervescência democrática, os futuros professores e lideranças vão burilando seu caráter de pesquisadores e educadores, e definindo seus princípios de intervenção na sociedade em que irão atuar, com base na ética, no conhecimento e no diálogo.

A segunda razão da importância das Mostras de Pós-Graduação diz respeito ao que elas revelam ao mundo externo à Universidade sobre o modo de ser e fazer do Programa de Pós-Graduação que as promove e da Instituição que abriga esse Programa. Pela Mostra a sociedade pode tomar conhecimento, além dos saberes especializados construídos no Programa, dos valores humanos que orientam a formação científica dos pós-graduandos; dos compromissos que eles assumirão na formação de seus futuros alunos e na transformação da realidade social em que irão atuar; e das expectativas que em relação a eles pode ter, no que concerne a essa transformação.

Nesse sentido, a Mostra serve à missão da Universidade de preparar não só profissionais competentes para atender a demanda do mercado, que consigam bons empregos e conquistem condições de vida tranquila para si e para os seus, mas, acima de tudo, profissionais que, para além de seu profissionalismo, assumam compromissos com os outros que não tiveram a sorte de fazer uma faculdade, de frequentar uma escola ou nem mesmo

de serem alfabetizados e que, por isso, vivem em condições humanas indignas, social e economicamente injustas, expostas a toda sorte de discriminação, exploração, violência e injustiça.

Ortega y Gasset (2007, p. 4), em texto clássico sobre a missão da Universidade, escrito há quase um século<sup>1</sup>, diz que “é necessário viver à altura dos tempos e especialmente à altura das ideias da época”<sup>2</sup> e, acrescentaríamos, referindo-nos aos egressos das Universidades, à altura dos problemas, das angústias, dos desafios de seu tempo.

A humanidade, neste início de século, além de ser vítima de uma pandemia atroz, que deixa um rastro de morte e de destruição de sonhos e projetos, é, ao mesmo tempo, assolada por ondas de extremismos que intensificam ainda mais a devastação causada pelo vírus.

Vivemos num mundo paradoxal em que, por um lado, ficamos impressionados com os feitos da civilização e, por outro, nos assustamos com anacronismos e movimentos que apontam nitidamente para a barbárie. Antonio Candido teria muito mais razão em afirmar hoje o que já disse em 1970<sup>3</sup>, em seu antológico texto, *O direito à literatura*: “Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 2011, p. 172). Mas talvez não repetisse, considerando o que acontece no Brasil de hoje, o que afirma, poucas linhas adiante, no mesmo texto: “É verdade que a barbárie continua até crescendo, mas não se vê mais o seu elogio, como se todos soubessem que é algo a ser ocultado e proclamado”.

Que a barbárie continua em crescimento vertiginoso é fato. No entanto, são assustadores, e deixam todo cidadão minimamente sintonizado com as conquistas civilizatórias da humanidade em constante sobressalto, os elogios diários à barbárie e sua proclamação despudorada, em discursos e ações claramente afinados com os pesadelos mais terríveis da recente História brasileira e da humanidade.

Com efeito, estamos cada vez mais estupefatos diante de manifestações e iniciativas que ameaçam e sufocam as instituições democráticas; que negam a ciência e desmontam as estruturas responsáveis pelo desenvolvimento do pensamento, da pesquisa, da educação; que reescrevem e reinterpretam acontecimentos passados e presentes à luz de teorias conspiratórias absurdas; que simplificam a complexidade das causas e efeitos dos fatos e, assim, difundem mentiras e falsidades para o convencimento de destinatários ingênuos, ignorantes ou com interesses excusos; que arregimentam exércitos nas redes sociais para promover violência, ódio, discórdia, discriminação, preconceito, intolerância; que, enfim, nem mesmo se importam com que tantos brasileiros sofram e morram por deliberada descúria na administração de uma pandemia devastadora. Todas essas manifestações e ações são um enaltecimento inequívoco à barbárie, que nos prostra por um lado, mas, por outro, nos impele à reação em favor do retorno ao curso da civilização.

Se há uma instituição social erigida pela civilização para sustar o curso da barbárie, esta é a Universidade. Historicamente ela é concebida como sinônimo de civilização, mas ela só fará jus a esta identidade se promover civilização, entendida aqui em seu sentido

<sup>1</sup> A obra citada é originalmente de 1930.

<sup>2</sup> Tradução livre de “... *es forzoso vivir a la altura de los tiempos e muy especialmente a la altura de las ideas del tiempo*”.

<sup>3</sup> Ano da primeira edição de *Vários escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1970).

coletivo de desenvolvimento humano de uma sociedade. Se a formação universitária se limitar a assegurar oportunidades de sucesso e bem-estar de indivíduos, destituídos de qualquer compromisso com a realidade de seu meio, surdos aos anseios de liberdade e justiça particularmente dos mais vulneráveis, a Universidade estará juntando bárbaros às hordas já existentes.

No texto já referido (2007, p. 4), Ortega y Gasset diz que a Universidade do seu tempo desenvolveu muito o ensino profissional e a pesquisa, mas desconsiderou por completo a transmissão da cultura. As consequências desse descaso, segundo suas próprias palavras, foram “funestas”:

Isto foi claramente uma atrocidade. A Europa está agora pagando pelas consequências desastrosas disso. O caráter catastrófico da atual situação europeia se deve ao fato de que o inglês médio, o francês médio, o alemão médio não têm instrução, não possuem o sistema vital de ideias sobre o mundo e sobre o homem correspondentes a sua época. Esse personagem médio é o novo bárbaro, atrasado em relação a sua época, arcaico e primitivo na comparação com a terrível atualidade e temporalidade de seus problemas. Este novo bárbaro é principalmente o profissional, mais sábio do que nunca, mas também mais inculto - o engenheiro, o médico, o advogado, o cientista.<sup>4</sup>

A passagem sugere estender o raciocínio do autor - não mais relacionando-o à cultura, ao grau de cultura dos cidadãos médios - mas à formação dos egressos das Universidades. Se estes jovens formados não estiverem à altura de seu tempo, isto é, não assumirem compromisso com os valores que resgatam a dignidade humana, eles serão - parafraseando o autor - os novos bárbaros, atrasados em relação à sua época, primitivos e arcaicos em relação à atualidade evidentemente marcada pela violação dos mais elementares direitos de existência. Este novo bárbaro, ainda que competente e altamente especializado, poderá ser o engenheiro, o médico, o advogado, o economista, mas também o professor e o educador.

Como professores e educadores, nós de Letras, atuamos no âmbito das ciências humanas, sendo, por isso o nosso objeto de estudo, obviamente, o ser humano. A identidade das ciências humanas está no fato de elas estudarem o homem *nos textos*, enquanto as ciências exatas o estudam *fora dos textos* (BAKHTIN, 2003; BAKHTIN [VOLÓCHINOV], 2014; BAKHTIN, M. 1997; BARROS, 2001). No dizer de Bakhtin,

As ciências exatas são uma forma monológica de conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a coisa muda. Qualquer objeto do

---

<sup>4</sup> Tradução livre de: “*Esto ha sido, evidentemente, una atrocidad. Funestas consecuencias de ello que ahora paga Europa. El carácter catastrófico de la situación presente europea se debe a que el inglés medio, el francés medio, el alemán medio son incultos, no poseen el sistema vital de ideas sobre el mundo y el hombre correspondientes al tiempo. Ese personaje medio es el nuevo bárbaro, retrasado con respecto a su época, arcaico y primitivo en comparación con la terrible actualidad y fecha de sus problemas. Este nuevo bárbaro es principalmente el profesional, más sabio que nunca, pero más inculto también - el ingeniero, el médico, el abogado, el científico.*”



conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico (1997, p. 404).

Nas ciências humanas, ao contrário, o objeto de conhecimento é o texto, que não é mudo. Concebido como produto da enunciação, como enunciado, o texto é instância viva em que o homem responde, se manifesta, se pronuncia, estabelecendo um diálogo entre o sujeito da cognição e o sujeito a ser conhecido. O leitor ou o ouvinte

que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor (BAKHTIN, 2003, p. 291).

A questão central nas ciências humanas é, portanto, o homem enquanto sujeito que se constitui nos textos, em interação com outros sujeitos, em outros textos, em diferentes espaços e tempos. É nessa perspectiva dialógica que os textos, independentemente de sua forma de expressão, se apresentam para nós, profissionais de Letras, como objeto de leitura e de estudo, de análise e interpretação. Seja qual for nosso interesse de pesquisa – se em estudos linguísticos ou literários, se em projetos sobre ensino e aprendizagem de línguas ou sobre a formação do leitor – é no trabalho com o texto assim concebido que daremos nossa contribuição para promover a civilização e estancar o curso da barbárie.

São muitas as formas no âmbito de Letras para dar essa contribuição. Julgamos estar tratando de todas elas se falarmos brevemente dos textos no âmbito da literatura. Para tanto, recorreremos mais uma vez ao antológico texto de Antonio Candido, que considera a literatura um *direito humano*, simples e essencialmente porque a literatura *humaniza*. Humanizar é o que mais importa quando se vive em um contexto em que a brutalidade parece imperar.

É relevante, inicialmente, definir o que Candido entende por literatura e humanização.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (2011, p. 176).

Pode-se admitir que o conceito de literatura em *Candido* é extremamente democrático não só porque incorpora todas as formas de textos, desde anedotas e quadrinhas até as obras mais elaboradas da poesia e do romance, mas também porque valoriza as variadas criações culturais dos membros de uma sociedade, venham elas de doutores e intelectuais, venham de humildes contadores de “causos” ou até de analfabetos. Todas constituem manifestações que respondem à necessidade de “fabulação” do ser humano e que, por isso, se habilitam a ser objeto de estudo e de análise do professor da área de letras.

A humanização por meio da literatura se realiza por meio de duas propriedades essenciais do texto literário: primeiro, por ele ser uma entidade ordenadamente construída e estruturada em que conteúdo e formulação convergem na construção dos sentidos; e, em segundo lugar, por ser o texto literário expressão de emoções e sentimentos e fonte de conhecimento.

No que concerne à primeira propriedade, ler livros e textos, literários no sentido estrito ou não, leva o leitor a internalizar mundos ordenados e organizados que de alguma forma vão ajudá-lo a organizar o seu pensamento e o modo como vê o mundo: “A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiramente, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 2011, p. 179). Esse papel organizador da literatura podemos estender ao estudo dos textos e discursos em geral. Analisando-os em sua coerência, gramatical ou argumentativa, desenvolvemos competências de nossos alunos para, primeiramente, eles próprios aprenderem a pensar e organizar seus argumentos em defesa de seus pontos de vista e, depois, para avaliarem criticamente, as consequências e inconsequências dos discursos e acontecimentos a que estão expostos em sua vida cotidiana. Com isso se habilitam a se posicionar em favor de alguns textos em razão da coerência de sua estruturação e a rejeitar outros por inconsequência de seu ordenamento estrutural. O estudo dos textos promove a “superação do caos”: “Em todos esses casos ocorre humanização e enriquecimento da personalidade e do grupo, por meio do conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora da confusão” (CANDIDO, 2011, p. 182).

No que respeita à segunda propriedade, os textos literários são fonte de conhecimento na medida em que veiculam as grandes causas humanitárias da história da humanidade. Por meio da literatura, a miséria e a pobreza, a violência e o ódio, a desigualdade social, a exploração humana e a discriminação de toda ordem, ganham força de denúncia e até de subversão inigualáveis. Não porque informam como o fazem os textos não literários, mas porque “elaboram em termos esteticamente válidos os pontos de vista humanitários e políticos” (CANDIDO, 2011, p. 184). Ao dizer que humanização é

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2011, p. 182),

Candido oferece aos profissionais de Letras um verdadeiro projeto de trabalho e de vida, que seguramente nos manterá unidos às forças de resistência à barbárie.

É também esse projeto de resistência que orienta a formação intelectual e científica de novos pesquisadores e que coloca o futuro no ponto principal de um mapa de ação que, por ser educacional, é necessariamente política e libertadora. Acreditamos estar neste ponto uma das motivações para preparar mestres e doutores. Uma preparação que inclui a necessária exposição de ideias para os pares. Este livro é um passo nessa direção.

## O diálogo língua e literatura

O tema desta seção encerra, em boa medida, a essência do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que se explicita na área de concentração “Estudos discursivos e textuais”. Essa proposta, constituída por várias linhas de pesquisa<sup>5</sup>, organiza os cursos de mestrado e de doutorado que, por sua vez, se abrem às numerosas possibilidades de análises, materializadas na XXIV Mostra de Pós-Graduação.

O binômio “Língua e Literatura” merece aqui uma reflexão. Em primeiro, acerca de cada uma dessas esferas do saber e depois sobre o diálogo que elas podem estabelecer entre si.

Falar da língua é munir-se dos conhecimentos da Linguística para descrever os modos de sua organização, seus usos e funcionamentos, compreender suas variantes, ou para reconhecer os numerosos discursos que dela se apropriam, entender como os sentidos se constituem nos enunciados, ou para retomar a sua história, desde os diferentes registros aos variados sentidos ao longo do tempo, ou para conhecer a sua lexicografia etc. Na prática, falar da língua é escolher um desses olhares da Linguística, ou outros a ela associados, atravessados pela interdisciplinaridade como a da sociolinguística, da linguística cognitiva, da historiografia linguística, entre outras propostas.

De seu lado, discutir a literatura é também abrir um grande espectro de caminhos para a pesquisa, desde a escolha da literatura de determinada cultura, de certa estética, de um(a) escritor(a) específico(a), de um estudo comparativo, até a discussão do gênero em que a expressão e a visão de mundo construída pela ficção se manifesta. Mesmo dentro desse universo, há outras questões que a ele se filiam e revelam aspectos instigantes a serem analisados. A par dessa primeira entrada no estudo da literatura, cumpre pôr em exame a linguagem que enforma a narrativa, ou o poema, os discursos neles instalados, os traços estilísticos que os compõem, os efeitos de sentido que produzem em dada organização textual.

Qual seria, então, o diálogo possível entre esses dois constelados de estudo? Estudar literatura implica também tratar do código em que ela se forja, da sintaxe inscrita na sua linguagem, dos recursos estilísticos eleitos pelo criador, da semântica construída pelo arranjo textual e discursivo, das ideologias que habitam no discurso de determinada poéti-

---

<sup>5</sup> Procedimentos de constituição dos sentidos do discurso e do texto; Literatura e suas linguagens; Língua, literatura e sociedade: discurso na comunicação, discurso religioso, discurso pedagógico, discurso político; Línguas e literaturas: formação de professores e práticas docentes; Estudos lusófonos, relações culturais, linguísticas e identitárias.

ca. É com a língua que se criam grandes poemas, grandes narrativas e todas as formas de comunicação verbal, oral ou escrita. Sem todas essas manifestações da cultura, a palavra, embrião da comunicação, estaria em “estado de dicionário”. Em “À procura da poesia”, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 186), conta-nos de seu fazer poético:

*Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.*

[...]

*Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra.*

É necessário ter a “chave”, de que fala Drummond em verso adiante dos transcritos, para conhecer a acepção mais apropriada àquilo que se vai dizer, conjugá-la em um conjunto que seja profícuo em produção de sentidos, moldá-la no fazer poético para descobrir na “face neutra” da palavra, em sua virtualidade —, ou seja, no vocábulo ainda não integrado ao discurso —, as “mil faces secretas” de que o texto poético é portador. Por extensão, pode-se usar essa imagem da construção do texto poético, aos modos de configurar os diferentes discursos ou frases. Esse processo também implica uma seleção lexical, uma elaboração desses elementos, mesmo inconsciente, que se destina à comunicação pretendida.

Dos trabalhos selecionados da Mostra para esta publicação, é possível apreender os vários diálogos entre língua e literatura, quer quando o pesquisador caminha pela primeira seara — estudos linguísticos — e estuda fenômenos em textos literários, ou opta por outros textos e examina discursos de gêneros distintos, muitos deles bem contemporâneos, como a narrativa digital, o *lyric video*, o livro-jogo, o rap, histórias em quadrinhos, etc. Ainda no campo dos estudos linguísticos, muitos pesquisadores dirigiram seu interesse para o exame de livros didáticos, dos diferentes processos de ensino-aprendizagem e dos múltiplos discursos sociais.

No âmbito dos estudos literários, o empenho analítico-interpretativo concentrou-se na investigação dos dramas humanos vividos por personagens, nas questões sociais de diferentes culturas ficcionalizadas, assim como se voltou à atenção para as várias configurações do insólito no texto literário e para as práticas pedagógicas no ensino da literatura na Educação Básica.

Entre língua e literatura não há o decantado abismo intransponível que antes se considerava. A dicotomia de que muito se falou entre esses dois campos do conhecimento não é mais uma realidade com a qual os pesquisadores agora convivem. É coisa do passado. A representativa mostra de trabalhos assinados por pesquisadores(as) neste livro ratifica

que o diálogo entre língua e literatura fecunda estudos promissores, que já produzem resultados plenamente satisfatórios.

Alguns desses resultados estão presentes neste livro, que se apresenta em três divisões que operam como eixos que não apenas organizam o vasto material nele incluído, mas também expressam a própria estrutura da Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A primeira parte testemunha a ampliação dos estudos linguísticos a partir de variados temas e *corpora*. Dessa forma, temos exemplares da literatura brasileira e mundial; manifestações contemporâneas do universo da internet, da música e da política; assim como questões de extrema importância para a sociedade, como a violência doméstica. Estão presentes também análises do texto bíblico e de documentos dos séculos XVI e XVII. O discurso oral não está ausente e mesmo aspectos arquitetônicos foram abordados, corroborando a imagem de pluralismo teórico que caracteriza a ciência da linguagem desde o século XX.

Os estudos literários, que compõem o segundo bloco, apresentam-se igualmente amplos, uma vez que tratam de gêneros literários clássicos, como o romance e o conto, e de escolas literárias, como o modernismo, e avançam, chegando à literatura pós-moderna. O fantástico, o horror, a mitologia e a autobiografia estão entre as opções escolhidas pelos autores. Há leituras junguianas, bakhtinianas e culturais. A expansão da fronteira da literatura é apreciada, sendo exemplificada nos estudos sobre digital *storytelling*, *lyric vídeo* e a análise do *card game Magic*. A diversidade de abordagens dá mostra da vitalidade dos estudos literários, de sua dinâmica metodológica e da extensão de *corpora* pesquisados.

O último segmento do livro traz a relação de textos literários com processos educacionais. Se não é a expressão totalizante da literatura, é uma de suas manifestações mais relevantes, uma vez que conecta a produção literária ao contexto concreto de construção de vidas e saberes. Nesse sentido, a literatura é analisada em seu aspecto humanizador, e a crônica, universo micro da literatura, vista em seu papel constitutivo de cidadania. Os desafios do ensino de língua inglesa estão presentes, assim como temas ligados ao ensino a distância ou remoto, seja em português, seja em outros idiomas.

## Para concluir

Tornar acessível o conhecimento produzido nas universidades e nos programas de pós-graduação é uma atividade necessária e cada vez mais urgente. Divulgar os saberes acadêmicos e até mesmo, quando possível, popularizá-los é uma forma de a Universidade se aproximar das pessoas, de influenciá-las, de lhes mostrar o quanto a educação e a pesquisa são relevantes para um rearranjo social com mais justiça e dignidade humana. Esse empenho no enaltecimento da educação é particularmente necessário num momento em que, como se não bastasse o descaso geral com ela, há ataques diretos às instituições, notadamente à Universidade, que promovem a formação humana, a ciência, o pensamento racional e crítico.

O envolvimento concreto com esse trabalho, no dia a dia do fazer educacional e científico, tem limites e entraves, que, no entanto, não são razões para perder a esperança, para deixar de acreditar. Acreditar numa educação de acesso universal; acreditar em ensino de melhores condições de aprendizagem; acreditar na eliminação de diferenças injustas e predatórias; acreditar na humanização. Não acreditar é abandonar o ensino, a pesquisa, a orientação de alunos, as trocas de ideias em eventos. Não acreditar é deixar que o *tempo de homens partidos*, que inspira Drummond, nos sufoque.

Esta coletânea de artigos, de jovens pesquisadores em início de carreira, é uma declaração de que vale a pena seguir adiante.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, C. D. de. Nosso Tempo. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 23-29.
- ANDRADE, C. D. de. Procura da poesia. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 9-11.
- BAKHTIN, M. [VOLÓCHINOV]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (tradução a partir do francês).
- BARROS, D. L. P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A; TEZZA, C; CASTRO, G. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2001, pp. 21- 42.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 171- 193 (1ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970).
- ORTEGA Y GASSET, J. *Misión de la universidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007 (A obra original é de 1930).

# **PARTE I**

# **ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

# Os efeitos de sentido produzidos pelo uso não literal do pretérito do subjuntivo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos

Adele Grostein

Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Procura-se, neste texto, compreender a razão do emprego de determinados tempos e modos verbais não literais na obra *Vidas secas*. Em inúmeros casos de embreagem temporal observados no romance, verifica-se que a forma verbal poderia ter sido empregada no tempo pretérito perfeito, imperfeito ou mais-que-perfeito do modo indicativo em lugar do pretérito do modo subjuntivo, como de fato se nota na obra.

Assumindo que o modo subjuntivo normalmente veicula a noção de incerteza, insegurança ou dúvida, em oposição ao modo indicativo, geralmente presente em afirmações mais assertivas, pode-se propor, numa primeira análise, que esses casos de embreagem temporal contribuem para amenizar o caráter categórico das sentenças, atribuindo, assim, um efeito de sentido de imprecisão a elas, e conferindo certo grau de hesitação às ações descritas pelos verbos embreados ou à forma como as ações são recebidas pelos personagens. É importante notar ainda que o mecanismo da embreagem temporal diz respeito a qualquer uso não literal dos tempos verbais. Esse fenômeno em si não pressupõe necessariamente o efeito de sentido de dúvida ou insegurança especificamente. O responsável por tal efeito é o emprego do modo subjuntivo nos verbos embreados. Assim, partindo-se do pressuposto de que há uma razão que motiva a ocorrência das formas verbais empregadas, este estudo busca analisar o uso de tais expressões na obra em questão de modo a compreender quais são essas motivações.

Todos os casos de embreagem temporal observados no romance são proferidos pelo narrador e nunca pelos personagens, o que soa bastante natural se se considerar que, inevitavelmente à margem da sociedade e vítimas do completo abandono do Estado, os membros da família de retirantes que protagoniza o romance, além de analfabetos, sofrem com uma severa inabilidade com a linguagem verbal, que, em alguns momentos da narrativa, chega a prejudicá-los seriamente ao impedir que eles se defendam das injustiças de que são vítimas e ao impossibilitar que eles exerçam seus direitos. Em momentos emblemáticos da narrativa, nota-se que Fabiano busca “palavras que deveriam nomear e aclarar suas questões, articular causas e efeitos, hipóteses e probabilidades, defendê-lo minimamente



dos abusos – mas que não lhe ocorrem, ou, quando surgem, de nada lhe valem” (VILLAÇA, 2007, p. 240).

O precário domínio que os personagens têm da linguagem verbal contribui para intensificar a condição de oprimidos, sobretudo no caso de Fabiano, de modo que

em *Vidas secas* Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência. (CANDIDO, 1989)

Assim, embora o uso da embreagem temporal não seja necessariamente sinônimo de sofisticação da linguagem, não surpreende que os personagens não tenham um nível de familiaridade com a língua suficiente para empregar verbos embreados em suas poucas falas.

Tal pobreza vocabular dos sertanejos ajuda a compreender por que *Vidas secas* é narrado em terceira pessoa, único romance de Graciliano Ramos em que o narrador não é personagem do enredo. Diferentemente de outros protagonistas do autor, os personagens de *Vidas secas* jamais seriam capazes de narrar sua própria história devido ao seu domínio insuficiente da língua, isto é, por tratar-se de “personagens carentes da articulação plena da linguagem verbal, do discurso pelo qual pudessem se dar a conhecer de modo mais exteriorizado e objetivo” (VILLAÇA, 2007, p. 235).

Dado o já conhecido e tão comentado lirismo aliado à concisão da escrita de Graciliano Ramos, não surpreende que o autor condense uma significativa carga de sentidos em poucas palavras. É sobre essa concentração de significados que este estudo pretende se debruçar ao examinar justamente as múltiplas significações veiculadas por determinados recursos linguísticos empregados em *Vidas secas*, mais especificamente nas desinências modo-temporais dos verbos embreados na obra, bem como os efeitos de sentido que eles causam no romance. Não se deve presumir, porém, que tamanha concisão na linguagem enfraquece a manifestação do caráter poético da narrativa. Torna-se um equívoco, portanto, confundir escrita sucinta com ausência de lirismo. Pelo contrário, Graciliano Ramos consegue associar seu estilo seco e direto à manifestação poética.

O interesse pelas sentenças embreadas parte do estranhamento causado pela recorrência de usos não literais de determinados tempos e modos verbais em *Vidas secas*. Este estudo tem como objetivo geral verificar como esses usos repercutem na narrativa e como eles contribuem para a compreensão da obra como um todo.

Quanto ao procedimento adotado, esta pesquisa será analítica e bibliográfica. Ela seguirá uma abordagem qualitativa e descritiva com base no método abdução, na medida em que procurará testar as hipóteses elaboradas que permitam compreender melhor o emprego incomum dos tempos e modos verbais em *Vidas secas*.

Pode-se citar como exemplo do tipo de análise a que se vai proceder a sentença “Como o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos” (RAMOS, 2009, p.87). Nesse caso, o uso dos verbos “estar” e “apresentar”

conjugados no tempo pretérito do modo subjuntivo no lugar de estar no tempo pretérito imperfeito do modo indicativo (“estava” e “apresentava”), a forma mais frequentemente utilizada, pode ser interpretado como uma maneira de atribuir um caráter de imprecisão aos movimentos do animal ao qual o narrador se refere. A sentença “Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo” (ibidem, p.48) também exemplifica o estranhamento mencionado, na medida em que a razão do emprego do pretérito do subjuntivo na flexão do verbo “insistir” não é evidente e não se pode compreender, por meio de uma análise precipitada, o motivo pelo qual esse verbo ocorre no pretérito do subjuntivo em vez de no pretérito perfeito (“insistiu”) ou mais-que-perfeito (“insistira”) do indicativo, formas verbais mais comumente empregadas. Assim, é sobre essa questão que esta pesquisa pretende se debruçar. Além disso, o contexto da obra permite formular a hipótese segundo a qual as condições de pobreza extrema em que os protagonistas vivem e sua constante busca pela sobrevivência teriam relação com os casos de embreagem temporal aqui analisados.

É necessário ressaltar ainda o fato de que, em *Vidas secas*, há verbos não embreados conjugados no tempo pretérito imperfeito e pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo. Assim, a coexistência de formas verbais embreadas e não embreadas no romance permite descartar as hipóteses da variação diacrônica e da variação geográfica, revelando que não se trata de formas verbais normalmente empregadas na região de origem do autor nem no espaço ou momento histórico em que a obra foi produzida. Pelo contrário, tal constatação permite supor a existência de motivações específicas para o emprego do mecanismo da embreagem temporal apenas em determinados casos.

Partindo da investigação a respeito das razões do uso não literal dos tempos e modos verbais em *Vidas secas*, este trabalho visa a contribuir com o conhecimento sobre a escrita de Graciliano Ramos de forma bastante abrangente, no que ela tem de mais poético, a partir de mecanismos de linguagem empregados pelo autor, para se chegar a uma compreensão mais completa do seu estilo, no que diz respeito tanto à sua concisão quanto ao seu lirismo.

Esta pesquisa pretende ainda contribuir para o saber sobre o uso do mecanismo da *embreagem temporal* como recurso linguístico de produção de sentido em *Vidas secas*, um recurso estilístico bastante empregado pelo autor em suas obras. Além do interesse gerado pela recorrência do mecanismo da embreagem temporal em *Vidas secas*, este estudo também se justifica pela escassez de trabalhos que tratem especificamente de tais usos não literais dos tempos verbais nessa obra. Nota-se na bibliografia sobre *Vidas secas* que alguns autores já estudaram o uso dos tempos verbais no romance, mas poucos se debruçaram especificamente sobre os casos de embreagem temporal.

Em vista disso, esta pesquisa pretende produzir conhecimentos sobre a forma como os tempos e modos verbais são articulados em *Vidas secas* de modo a esclarecer quais são os efeitos de sentido gerados por eles e por que eles são fundamentais para a construção do sentido da obra como um todo.

## Graciliano Ramos e Vidas secas

Os romances de Graciliano Ramos inserem-se na 2ª geração do Modernismo brasileiro, também conhecida como *Geração de 1930* ou *Neorrealismo Regionalista*. Nesse momento, os autores continuaram usufruindo das inovações estéticas conquistadas na década de 1920 pela 1ª geração modernista, mas, nos anos 1930, menos preocupados em subverter os padrões estéticos da arte que vigoravam até então, voltaram-se para o engajamento social mais maduro e mais ácido que aquele que haviam feito os seus antecessores da 2ª década do século XX.

De modo geral, a prosa publicada nos anos 1930 não mais representava o que há de comum no Brasil inteiro, procurando valorizar traços que definem a identidade do brasileiro como uma nacionalidade um tanto homogênea. Pelo contrário, a geração de 1930 retratava a realidade de regiões específicas do Brasil, como o sertão nordestino, por exemplo, no caso de *Vidas secas*. Esses romances, em sua maioria, denunciavam as condições de miséria e opressão a que era submetida grande parte da população das regiões do Brasil retratadas nessas obras e evidenciavam uma grande desigualdade econômica entre o interior e o litoral do país.

A exemplo de outros autores brasileiros importantes do mesmo período, podem-se citar José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Erico Verissimo na prosa, e Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima e Murilo Mendes na poesia.

*Vidas secas* narra o cotidiano da família de retirantes composta pelo casal Fabiano e sinha Vitória, pelos seus filhos Menino Mais Velho e Menino Mais Novo e pela cachorra Baleia, bem como as condições de pobreza extrema em que eles vivem e os desafios que enfrentam para sobreviver. O romance é marcado por uma linguagem extremamente econômica e direta, caracterizada por períodos curtos, por pouca adjetivação e por um uso muito particular do tempo pretérito do modo subjuntivo. Devido à concisão de sua linguagem, é esperado que o narrador concentre em poucas palavras e até mesmo em morfemas desinenciais uma grande densidade semântica, o que leva a indagar as razões do emprego desse tempo e desse modo verbal na obra. Além disso, o romance é narrado em 3ª pessoa e apresenta um expressivo uso do discurso indireto livre como importante estratégia narrativa. Os capítulos mantêm certa autonomia entre si, reflexo do fato de terem sido publicados separadamente em jornais anos antes de serem reunidos para formar o livro *Vidas secas*.

## Embreagem temporal

Para se estudar os tempos e modos verbais, é preciso ter consciência de que a abordagem do tempo na língua é diferente do tempo físico e do tempo cronológico (BENVENISTE, 1974, p. 73 apud FIORIN, 2003, p. 166). O tempo físico diz respeito aos movimentos astronômicos que criam formas de se categorizar o tempo, por exemplo, em manhã, tarde e noite, e períodos de um dia ou um ano, determinados, nesses casos, pelos movimentos

de rotação e translação da Terra e sua relação com o Sol. O tempo cronológico é uma construção humana passível de ser medida objetivamente por meio de relógios e calendários.

Já o tempo linguístico é determinado pelo momento da enunciação, que instaura o tempo presente (BENVENISTE, 1974, p. 73 apud FIORIN, 2003, p. 166). O presente indica que o fato narrado é simultâneo ao instante da narração. A falta de coincidência entre o momento da enunciação e o momento em que ocorre o evento narrado indica que o fato sobre o qual se fala é anterior ou posterior ao presente da enunciação, ou seja, ele se situa no tempo passado ou no tempo futuro (FIORIN, 2003, p. 166).

É necessário fazer uma distinção entre o presente da enunciação, de um lado, e os tempos não simultâneos a ele, isto é, o passado e o futuro, de outro. O presente da enunciação instaura um sistema temporal conhecido como *sistema enunciativo*, e o passado e o futuro instauram os chamados *sistemas enuncivos*. O que define cada um dos sistemas temporais citados é a simultaneidade ou não simultaneidade em relação ao momento da enunciação.

Os sistemas enunciativo e enuncivos não são definidos apenas pelo tempo, mas também pelo espaço e pela pessoa do discurso. Assim, além do presente da enunciação, o sistema enunciativo também é marcado pelo espaço do enunciador, o *aqui*, e pela marca do próprio enunciador, o *eu*, pronome de 1ª pessoa. Analogamente, o sistema enuncivo é definido pelos tempos, espaços e pessoas do discurso que se opõem às categorias da enunciação: além dos tempos passado e futuro, ele é formado pelo *ele/ela/eles/elas*, pronomes de 3ª pessoa, pelo *aí*, espaço do interlocutor, e pelo *lá/ali*, espaço da 3ª pessoa. Embora os sistemas enunciativo e enuncivo sejam definidos por 3 categorias – pessoa, tempo e espaço – este estudo se concentrará apenas na categoria tempo.

Quando um autor cria uma narrativa, ele sai, por um momento, das categorias de sua própria enunciação para criar enredos descritos por um narrador (ou mais de um), encenados por personagens, que agem em determinado(s) tempo(s) e espaço(s). A esse fenômeno de saída da própria enunciação para se contar uma história dá-se o nome de *debreagem*.

A *debreagem* é chamada de *enunciativa* quando o foco narrativo é em 1ª pessoa, uma vez que os fatos que compõem o enredo se dão nas categorias enunciativas do narrador-personagem: ele enuncia em 1ª pessoa e narra eventos que acontecem no mesmo espaço e no mesmo tempo em que ele se encontra.

Já as narrativas em 3ª pessoa tradicionais constituem casos de *debreagem enunciva*, pois o narrador-observador descreve acontecimentos que ocorrem no sistema enuncivo, ou seja, fatos protagonizados por personagens distintos do narrador (representado pelo pronome *eu*) e do(s) seu(s) interlocutor(es) (representado(s) pelo *tu*) e que se dão em espaços e tempos em que o narrador não está. Diferentemente da *debreagem enunciativa*, na *enunciva* não estão em jogo as categorias da enunciação e sim, as categorias do enunciado do narrador.

Quando um autor cria um narrador para contar uma história, tem-se uma *debreagem* de 1º grau e quando o narrador dá voz a um personagem, em discurso direto, ocorre uma *debreagem* de 2º grau. No primeiro caso, a *debreagem* parte da enunciação do autor em

direção ao texto, onde é instaurado o narrador. Já no segundo caso, a debreagem se dá dentro do texto, entre dois elementos narrativos: o narrador e o(s) personagem(ns).

Ao se estudar narrativas literárias, é preciso distinguir o que é narrado – os fatos descritos – da forma como os eventos são narrados. Fazer essa distinção é fundamental porque é o modo de narrar – e não o conteúdo da narração – que determina o valor estético do texto. A língua oferece infinitas possibilidades de enunciar todo e qualquer conteúdo que se queira expressar. Quando se elegem formas de enunciar de acordo com os efeitos de sentido que cada enunciado pretende causar, passa-se do plano da língua para o plano do discurso. É, portanto, a enunciação a responsável pela instauração do discurso.

Este texto pretende investigar as intenções do narrador de *Vidas secas* ao empregar o tempo pretérito do modo subjuntivo em algumas sentenças da obra. Essa indagação surge a partir da forma como se narra a história. Ocorre que, com o intuito de criar determinados efeitos de sentido, os tempos verbais podem ser empregados em sentido não literal, ou seja, em um sentido que não corresponde ao seu significado mais usual.

Muitas vezes, o uso não literal é definido pelo emprego enunciativo do tempo verbal (presente) em lugar do uso enuncivo (passado ou futuro) e vice-versa. A esse mecanismo linguístico dá-se o nome de *embreagem*. Assim como acontece com a debreagem, a embreagem também se aplica às categorias de espaço e de pessoa. Mais uma vez, porém, neste trabalho interessa somente a categoria tempo, isto é, a embreagem temporal.

A embreagem temporal não aparece apenas na literatura. Há casos de embreagem que são bastante recorrentes em outros gêneros textuais e até mesmo no registro oral e/ou popular. No discurso historiográfico, por exemplo, é comum que fatos históricos passados sejam descritos por meio de verbos empregados no presente (FIORIN, 2016, p. 168; 177). É o caso de sentenças como “Em 1500, Pedro Álvares Cabral *chega* à América do Sul” ou “D. Pedro I *proclama* a Independência do Brasil em 1822”. Os exemplos citados constituem casos de embreagem temporal porque, se os eventos narrados aconteceram no passado (em 1500 e em 1822), é esperado que os verbos “proclamar” e “chegar” sejam empregados no passado e, por se tratar de fatos pontuais, no pretérito perfeito do modo indicativo (“chegou” e “proclamou”). O uso do presente do indicativo nessas ocorrências, além de ser usual no gênero textual a que pertencem os enunciados, gera o efeito e presentificação do evento narrado no sentido de aproximá-lo subjetivamente do tempo presente do leitor e de evidenciar sua repercussão no momento da enunciação (FIORIN, 2016, p. 177). Esse caso de embreagem temporal também é frequente em biografias, como quando se diz, por exemplo, “Graciliano Ramos *publica* seu primeiro livro em 1933”.

A embreagem também pode causar efeito de sentido de polidez (FIORIN, 2016, p. 197-198). É o que acontece em solicitações e pedidos educados, como “eu queria um café, por favor”. Nesse caso, o verbo “querer” poderia ser empregado no presente (“quero”), em vez do pretérito imperfeito do indicativo (“queria”), afinal o momento em que se sente o desejo de tomar café é simultâneo - e não anterior - ao momento em que se enuncia o desejo.

Outro tipo de embreagem que envolve o pretérito imperfeito do indicativo ocorre na frase: “quando eu era criança eu tinha uma amiga que se *chamava* Ana”. Nesse contexto,

embora o uso do pretérito imperfeito do indicativo no verbo “chamar” seja muito recorrente, a sua flexão no presente do indicativo (“chama”) também é adequada ao contexto, pois, se Ana ainda estiver viva no momento da enunciação da sentença, muito provavelmente ela ainda tem o mesmo nome da infância. No entanto, o emprego do passado em “chamava” se justifica nesse caso, visto que ele provoca um efeito de sentido de distância afetiva e temporal, razão pela qual esse uso do tempo verbal é chamado de *imperfeito de distância* (FIORIN, 2016, p. 189). Isso significa que, ao pronunciar essa afirmação, é muito provável que o enunciador não tenha mais contato com Ana. Essa interpretação é reforçada pelo uso literal do pretérito imperfeito do indicativo nas orações “quando eu era criança” e “eu *tinha* uma amiga”, que indicam que, no presente da enunciação, o falante não é mais criança nem é mais amigo de Ana.

Em despedidas no registro informal, é comum usar a expressão “fui”, que representa mais um caso de embreagem temporal, na medida em que o verbo “ir” é empregado no passado, mas no momento da enunciação o falante ainda não partiu de fato, ainda está na presença daquele(s) de quem se está despedindo. Nesse contexto, o fato de enunciar no pretérito perfeito uma ação que está em curso ou que ainda vai acontecer contribui para presentificar essa ação, para torná-la mais pontual e tão imediata a ponto de dar a impressão de que, no momento em que ela é anunciada, já é passado. “Dessa forma, marca-se melhor a ideia de que o intervalo de tempo entre o momento da enunciação e o da realização do acontecimento é mínimo [...] O ato que vai ocorrer é visto, pois, como iminente, inevitável” (FIORIN, 2016, p. 179).

## Sentenças embreadas

1. “O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. **Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.**” (RAMOS, 2009, p. 10, grifos da autora)

2. “foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, **como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo.** Retirou-se zangado, encostou-se num esteio do alpendre, achando o mundo todo ruim e insensato.” (ibidem, p. 48, grifos da autora)

3. “Aborrecido com esta manobra, Fabiano saltou a janela, esgueirou-se ao longo da cerca do curral, deteve-se no mourão do canto e levou de novo a arma ao rosto. **Como o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos.** Ao chegar as catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pos a latir desesperadamente.” (ibidem, p. 87, grifos da autora)

Nas sentenças 1 e 2, era esperado que os verbos em itálico estivessem conjugados no pretérito perfeito ou mais-que-perfeito do indicativo pois eles expressam ações anteriores (causas) às ações expressas pelo segundo verbo da frase.

Na sentença 3, era esperado que os verbos em itálico estivessem conjugados no pretérito imperfeito do indicativo pois, diferentemente dos tempos pretérito perfeito e pretérito mais-que-perfeito, que veiculam ações concluídas, o pretérito imperfeito expressa ações durativas. (GROSTEIN, A., 2014, p. 3-5)

\*\*\*\*\*

– **“Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.” (RAMOS, 2009, p. 10)**

Esse acontecimento ocorre no início do primeiro capítulo, “Mudança”, quando, durante a travessia da família de retirantes pela caatinga em busca de um lugar para se instalarem, o menino mais velho cai no chão devido à sua exaustão. A caminhada dos sertanejos era longa, penosa e arriscada. A sede e a fome representavam ameaças constantes e quase tudo naquela paisagem sugeria a proximidade da morte:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2009, p. 9)

Nesse contexto, a repentina interrupção que o menino mais velho impôs à viagem do grupo constituía um risco para eles na medida em que os atrasava, e aborreceu Fabiano. A impaciência do vaqueiro o levou a tomar atitudes duras para com o menino. Primeiro, ele gritou com o filho ordenando que se levantasse. Uma vez que o menino não lhe obedeceu, o pai procurou estimulá-lo fisicamente tocando seu corpo, tentativa que também não gerou resultados.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas.

O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

– Anda, excomungado.

Frente à impaciência de Fabiano, o mais esperado era que o menino atendesse à sua ordem. Porém ele permaneceu prostrado no solo. É justamente essa quebra de expectativa quanto à conduta da criança que justifica o emprego do pretérito do subjuntivo no verbo “acontecer”. Esse tempo verbal indica que, neste caso, o que de fato ocorreu não era a alternativa mais previsível dentre as ações possíveis para o menino mais velho.

\*\*\*\*\*

– **“Sinha Vitoria soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo.” (RAMOS, 2009, p. 48)**

Para compreender os comportamentos das crianças da família de sertanejos que protagoniza o romance e para argumentar em favor da tese que se vai defender na próxima sentença a ser analisada, é preciso retomar uma importante informação que o narrador dá sobre o menino mais novo e o menino mais velho no capítulo “Festa”:

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tanta gente? Com certeza os homens iriam brigar. Seria que o povo ali era brabo e não consentia que eles andassem entre as barracas? Estavam acostumados a aguentar cascudos e puxões de orelhas. Talvez as criaturas desconhecidas não se comportassem como sinha Vitória, mas os pequenos retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encandeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos. (RAMOS, 2009, p. 74)

Nessa passagem, fica claro certo receio que as crianças têm da mãe, motivadas pela recorrência e pelo vigor com que são repreendidas por ela.

A experiência que os meninos têm com as reações impacientes de sinha Vitória influencia suas atitudes. Isso pode ser notado na ocasião em que, mesmo cogitando que nem todas as pessoas tivessem os mesmos comportamentos explosivos de sua mãe, ainda assim as crianças se sentem inseguras, acuadas e amedrontadas na festa de Natal na cidade, postura essa que, naturalmente, também se manifesta na sua relação cotidiana com sinha Vitória, como se revelará nesta análise.

Esse acontecimento compõe o capítulo “O Menino Mais Novo”. Ao admirar-se com a habilidade de Fabiano como vaqueiro após assistir ao pai ser bem-sucedido em uma movimentação arriscada montado numa égua alazã, o menino mais novo se dirige a Baleia para compartilhar com ela seu entusiasmo e seu fascínio pelo pai, mas a cachorra não lhe dá a atenção exigida. Ofendida, a criança procura a mãe para ver a sua reação diante da aparente façanha de Fabiano. Depois da segunda vez que o menino pede sua atenção, sinha Vitória demonstra seu desagrado repreendendo-o fisicamente, o que o deixa indignado:



Sinha Vitória cachimbava tranquila no banco do copiar, catando lêndeas no filho mais velho. Não se conformando com semelhante indiferença depois da façanha do pai, o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a barriguinha vermelha descoberta, sem-vergonha. A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo. Julgou-a estúpida e egoísta, deixou-a, indignado; foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo. Retirou-se zangado, encostou-se num esteio do alpendre, achando o mundo todo ruim e insensato. (RAMOS, 2009, p. 48)

Quando o narrador descreve a segunda tentativa de o menino mais novo chamar a atenção da mãe, ele usa o verbo “insistir” no pretérito do subjuntivo. Assim como ocorre na sentença analisada anteriormente, neste caso, o tempo e o modo verbal empregados também expressam o traço inesperado da ação de insistir. Essa interpretação é justificada pelo medo que os meninos têm das costumeiras broncas e cascudos da mãe, sentimento explicitado no capítulo “Festa”. Uma vez que o filho costuma temer as repreensões de sinha Vitória, não é de se esperar que ele seja insistente ao pedir a atenção de sua mãe.

Nesta cena, deve-se observar ainda que, antes de o menino procurar sinha Vitória, ela já dava mostras de que, ocupada com as lêndeas do outro filho, não havia notado a ação de Fabiano montado na égua. Além disso, no momento em que o menino o mais novo insiste pela atenção da mãe, ela já havia demonstrado impaciência de forma mais explícita quando “soltou uma exclamação de aborrecimento” (RAMOS, 2009, p. 48), mas, mesmo assim, o filho tenta mais uma vez. Diante desses sinais de que suas tentativas não surtiriam efeito, é um tanto surpreendente que o menino mais novo insistisse para se comunicar com sinha Vitória.

O receio que tinha da mãe e as condições desfavoráveis em que o menino mais novo estava quando insistiu pela sua atenção permitem afirmar que essa insistência da criança não se deu de forma ostensiva. Provavelmente, ela foi, antes, uma tentativa discreta e hesitante devido aos indícios que sinha Vitória já dava de que a atitude do filho seria malsucedida.

Assim, além do caráter imprevisível conferido à ação de insistir pelo pretérito do subjuntivo, acrescenta-se a ele o traço de imprecisão, que marca a insegurança do personagem nessa cena.

\*\*\*\*\*

– “Como o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos.” (RAMOS, 2009, p. 87)

Essa cena se dá no momento em que Fabiano se prepara para sacrificar Baleia com um tiro de espingarda, temeroso de que ela transmitisse hidrofobia a seus filhos depois de notar na cachorra sintomas da doença. Ocorre que, nesse momento, a posição de Baleia diante da mira de Fabiano é imprecisa. Baleia oscila, não se encontra imóvel e, por isso,

não representa um alvo ideal para a espingarda do dono. A posição desfavorável de Baleia causa insegurança em Fabiano quanto ao melhor ângulo para atirar nela, de modo que ele não consegue dar um tiro certo capaz de sacrificar a cachorra rapidamente sem causar-lhe mais dor, e acaba por ferir a parte traseira do corpo de Baleia, o que inutiliza uma de suas patas, mas não provoca sua morte instantaneamente, prolongando sua agonia.

A incerteza e a hesitação de Fabiano ao verificar a posição pouco favorável de Baleia e a imprecisão da posição e dos movimentos da cachorra são expressos e intensificados pelo emprego do subjuntivo nos verbos “estar” e “apresentar” - que indicam ações durativas, não pontuais -, modo esse que expressa imprecisão, dúvida e incerteza. Além disso, a hesitação e a insegurança que marcam Fabiano nesta cena são compartilhadas por Baleia, uma vez que a cachorra desconfia da intenção do dono.

A cachorra espiou o dono desconfiada, enroscou-se no tronco e foi-se desviando, até ficar no outro lado da árvore, agachada e arisca, mostrando apenas as pupilas negras. Aborrecido com esta manobra, Fabiano saltou a janela, esgueirou-se ao longo da cerca do curral, deteve-se no mourão do canto e levou de novo a arma ao rosto. (RAMOS, 2009, p. 87)

## Conclusão

Este trabalho se propôs a investigar o uso embreado do tempo pretérito imperfeito do modo subjuntivo em três sentenças do romance *Vidas secas*. A análise desenvolvida leva a concluir que, nas sentenças embreadas da narrativa, o pretérito do subjuntivo produz os efeitos de imprecisão e de imprevisibilidade. Esse tempo e modo verbal confere tais traços de sentido às ações e estados descritos pelos verbos embreados nas cenas em que, diferentemente da expectativa criada pelo leitor, o menino mais velho não se levanta apesar da impaciência e dureza do pai; o menino mais novo, mesmo hesitante, solicita repetidamente atenção da mãe; e a instabilidade dos movimentos de Baleia inviabiliza a mira certa de Fabiano.

Este estudo revelou ainda que o domínio da estrutura e das propriedades da língua é fundamental para se compreender o texto literário, mas não basta. Essa insuficiência decorre do fato de que a literatura manifesta usos dos tempos e modos verbais que não estão previstos nos manuais e gramáticas da língua portuguesa por serem próprios do trabalho estético coma linguagem.

Este trabalho, portanto, procurou esclarecer os efeitos de sentido criados por um uso muito particular de um caso de embreagem temporal em *Vidas secas* de modo a favorecer a compreensão das minúcias de significação de que se reveste um recurso linguístico quando empregado no texto literário, e de modo a evidenciar sua contribuição para a língua portuguesa e para a literatura brasileira.

## Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

- \_\_\_\_\_. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.
- FIORIN, José Luiz. *A pessoa desdobrada*. Alfa, p.23-44, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo; PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas*. Magma Revista, São Paulo, n. 9, p.123-124, 2006.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos, uma poética da insignificância*. Estudos Avançados, p.231-250, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Vidas secas: imaginar, copiar, observar*. Pré-Univesp, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3hcLtQ1>> Acesso em: 3 de julho de 2018.
- \_\_\_\_\_. *Graciliano Ramos – O mundo coberto de penas*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- GROSTEIN, Adele. *Os efeitos de sentido causados pelo mecanismo de embreagem temporal em Vidas secas, de Graciliano Ramos*. 2014. Relatório parcial de Iniciação Científica - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 27.ed. São Paulo: Martins, 1970.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PATTO, Maria Helena Souza. *O mundo coberto de penas: família e utopia em Vidas secas*. Estudos Avançados, p.225-236, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 109.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- TONETO, Diana Junkes Martha. *O relógio do Rosário anuncia A máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 13-21, abr./jun. 2011.
- VILLAÇA, Alcides. *Imagem de Fabiano*. Estudos Avançados, p.235-246, 2007.

# O blog e as identidades de ifemelu em *Americanah*

Ana Maria Cassiano Morato

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Adichie introduziu um *blog* em seu romance *Americanah*, como uma estratégia para poder falar de raça sem se preocupar com as formalidades que a escrita requer. Em um *blog*, é permitida uma linguagem mais informal, criativa, que permite imprimir no romance um traço de modernidade, coerente com fato de ela ser uma figura popular e ter vários seguidores.

Vale ressaltar que Adichie foi mencionada pelos críticos literários como uma escritora da terceira geração de escritores nigerianos, que estão mais preocupados com o nomadismo, o exílio, o *displacement* e o desarraigamento, do que com a luta política e anti-colonialista, em razão do próprio momento em que estão vivendo: o período pós-colonial.

O *blog*, por ser, muitas vezes, anônimo, permite que as pessoas que o escrevem exponham os seus sentimentos e experiências de uma maneira que não fariam, se não fosse por meio de um *post*. O que chama a atenção nesse *blog* dentro do romance é o fato de conseguirmos contrapor duas Ifemelus: a Ifemelu mais jovem que chegou aos Estados Unidos e que está tentando se adaptar àquela nova realidade, e a outra mais madura (a que escreve), que já está há bastante tempo morando nesse outro país e consegue ter uma visão crítica dessa cultura e das experiências que tem vivido.

Ifemelu começa a escrever por incentivo de sua amiga Wambui. Depois de ter escrito um e-mail a ela descrevendo vários casos que ouvia e presenciava, dentro e fora do meio em que vivia, envolvendo raça e comportamentos racistas, e mostrando o quanto isso a incomodava. Ao ler o e-mail de Ifemelu, Wambui ficou admirada com o fato de como aquele texto era questionador e achou que mais pessoas precisavam lê-lo: “Tudo isso é tão cru e verdadeiro. Mais pessoas deveriam ler. Você devia fazer um *blog*.” (ADICHIE, 2013, p. 366)<sup>1</sup>. Vale lembrar que, nessa época, Ifemelu já se mostrava mais familiarizada com os Estados Unidos e, apesar de ter gostado da ideia da amiga, não tinha a mínima noção de como começaria um *blog*. O que ela sabia é que precisava expressar o que sentia, pois percebeu que apenas escrever para Wambui não tinha sido suficiente. Sentia uma imensa vontade de que outras pessoas pudessem ler o que observava e pensava e, talvez, até pudessem se identificar com o que escreveria:

---

<sup>1</sup> “This is so raw and true. More people should read this. You should start a *blog*”.

Quantas outras pessoas escolhiam o silêncio? Quantas tinham se tornado negras nos Estados Unidos? Quantas sentiam que seu mundo era envolto em gaze? Ifemelu terminou com Curt algumas semanas depois, fez um cadastro no *WordPress* e criou seu blog (ADICHIE, 2013, p. 366)<sup>2</sup>.

O seu primeiro *post* foi uma versão do e-mail enviado para Wambui, e nele se referiu a Curt como “*The Hot White Ex*” (O ex-namorado branco gostoso). Ficou espantada que, em apenas algumas horas, nove pessoas já o haviam lido. Primeiramente, sem saber o que fazer com aquilo, Ifemelu apagou o *post*, mas no dia seguinte, publicou-o novamente.

Logo no primeiro capítulo, na página 4, tomamos conhecimento que a protagonista de *Americanah* tem um *blog*, pois o narrador diz que Ifemelu gostava de fazer perguntas pessoais para as pessoas, sem comentá-las muito, esperando justamente que elas oferecessem mais detalhes, o que efetivamente acontecia. O fato de não dizer nada era, normalmente, o momento em que esses indivíduos se sentiam mais à vontade para falar mais sobre suas vidas. Quando lhe perguntavam o que fazia, Ifemelu respondia que escrevia um *blog* chamado: “*Raceteenth ou observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma negra não americana*” e, com isso, as pessoas se sentiam desconfortáveis com os comentários anteriormente feitos.

Alguns dos temas centrais, que encontramos na obra como um todo, são: o sonho, o estereótipo, a solidão, a perda do nome e o uso do cabelo. É deles que trataremos a seguir.

O *sonho* se faz presente na constante luta de Ifemelu para conseguir aquilo que queria, e, também, na de Obinze, seu namorado, que sonhava em estudar nos Estados Unidos. Essa vontade de Obinze surgiu da leitura de livros norte-americanos, que o levou a se apaixonar pela cultura do país, mesmo sem nunca o ter visitado. Porém, foi Ifemelu que teve a oportunidade de ir aos Estados Unidos graças a uma bolsa de estudos conseguida por sua tia Uju. Infelizmente, Obinze não teve a mesma chance, mas acabou indo à Inglaterra, realizando o sonho de ir para fora de seu país, ainda que não o de estudar na tão sonhada América.

Passados quase quinze anos da estada de Ifemelu nos Estados Unidos, o sonho se faz presente mais uma vez, mas agora consistindo na vontade que sentia de voltar à Nigéria, ao lugar a que se sentia, de fato, pertencente e no qual não precisava fingir ser alguém que não era. O que Ifemelu desconhecia é que, após esse tempo todo, nem ela, nem a Nigéria eram mais as mesmas. Tampouco sabia que, ao voltar seu país, tendo passado tantos anos fora, talvez ela não se sentisse mais pertencente à Nigéria. Afinal, agora, ela era um ser em trânsito que poderia não ser nem daqui, nem dali ou, talvez, de todos os lugares ao mesmo tempo, pois, tendo tido experiências vividas nesses dois lugares, ela poderia se sentir aprisionada na sua deslocalidade.

Quando chegou aos Estados Unidos, Ifemelu tinha muitas crenças a respeito daquele país, com base naquilo que ouvira e conversara tantas vezes com Obinze, que achava

---

<sup>2</sup> “*How many other people chose silence? How many other people had become black in America? How many had felt as though their world was wrapped in gauze? She broke up with Curt a few weeks after that, and she signed on to WordPress, and her blog was born.*”

conhecer esse país por causa de suas leituras. Entretanto, ao chegar lá, Ifemelu percebeu como várias dessas suas crenças eram equivocadas, dando-se conta de quantos estereótipos havia criado.

Em relação aos estereótipos, nos preparativos da ida aos Estados Unidos, Ifemelu não tinha ideia do quanto essa jornada mudaria a sua vida. E é nesse momento que percebemos o que a protagonista pensava dos Estados Unidos, pelo simples fato, por exemplo, de ela ir a uma loja para comprar um casaco para viajar, pois imaginava uma América gelada:

Cada onda de calor fazia Ifemelu se lembrar de sua primeira, no verão em que chegara. Era verão na América, ela sabia, mas durante toda a sua vida pensara no “exterior” como um lugar frio de casacos de lã e neve, e como a América era no “exterior”, e as suas ilusões tão fortes, que elas não podiam, de maneira nenhuma, serem evitadas, ela comprou o casaco mais grosso que encontrou no mercado Tejuosho para levar para a sua viagem (ADICHIE, 2013, p. 127)<sup>1</sup>.

Nesse trecho, notamos que Ifemelu, por meio daquilo que leu, ouviu e assistiu, achava que os Estados Unidos, como um todo, eram gelados e que havia neve o ano inteiro. Mal conseguia entender o porquê daquele calor que estava sentindo e o porquê de, somente ela, estar vestindo um casaco de frio no avião. Nesse sentido, vale ressaltar que não podemos acreditar em uma só história sobre um lugar, pois dessa maneira fazemos generalizações sobre todo um povo, um país e, até mesmo, sobre toda uma cultura. Quando falamos dos Estados Unidos, temos de considerar a região a que nos estamos referindo, uma vez que o país tem dimensões continentais.

Quando Ifemelu já estava estabelecida nos Estados Unidos, ela encontrou sua amiga nigeriana Ginika, que estava na América há mais tempo do que ela. Ifemelu percebeu como sua amiga estava magra. Esse traço de sua amiga lhe mostrou que o fato de se dizer que, nos Estados Unidos, a maioria das pessoas brancas eram magras, enquanto as negras eram gordas era um estereótipo:

Ginika estava muito mais magra, metade do seu tamanho de outrora, e a sua cabeça parecia maior, equilibrada em um pescoço longo que trazia uma vaga memória de um animal exótico. [...]

“Quando você parou de comer e começou a parecer um bacalhau seco?” Ifemelu perguntou (2013, p. 149)<sup>2</sup>.

Além disso, Ginika mostrou para Ifemelu que ser *half-caste*, ou seja, birracial, é algo negativo nos Estados Unidos, o contrário do que ocorria na Nigéria. Lá Ginika era considerada birracial, e os colegas haviam votado nela como a menina mais bonita da escola. A

---

<sup>1</sup> “Each heat wave reminded Ifemelu of her first, the summer she arrived. It was summer in America, she knew this, but all her life she had thought of “overseas” as a cold place of wool coats and snow, and because America was “overseas”, and her illusions so strong they could not be fended off by reason, she bought the thickest sweater she could find in Tejuosho market for her trip.”

<sup>2</sup> “Ginika was much thinner, half her old size, and her head looked bigger, balanced on a long neck that brought to mind a vague, exotic animal. [...] “When did you stop eating and start looking like a dried stockfish?” Ifemelu asked.”

amiga de Ifemelu acrescenta que, se fosse nos Estados Unidos, provavelmente, não teria ganhado esse título, pois ser chamado de *half-caste*, birracial, é ofensivo:

Eu encontrei muitas pessoas aqui com mães brancas e elas são cheias de questões, é [sic]. Eu nem sabia que eu tinha problemas até chegar na América. Honestamente, se alguém quer criar crianças birraciais que o faça na Nigéria (ADICHIE, 2013, p. 151)<sup>3</sup>.

O que Ginika quis dizer é que, nos Estados Unidos, ela era negra, e que a hibridização entre raças não era bem vista. Era como se houvesse uma busca sem fim por um povo único, o que Kujawski (2005) chama de “mesmidade”. Essa ideia está atrelada à identidade nacional que prega uma identidade unificadora fazendo com que as pessoas acreditem que fazem parte de um mesmo grupo, independentemente de sua classe, gênero e raça. Essa busca incessante pela pureza de um povo leva aos diferentes tipos de preconceito: racial, nacional, religioso e outros.

Vale ressaltar que esse conceito de raça não é definido biologicamente, mas sim discursivamente, ou seja, vai além de diferenças físicas. Não é só o fato de a pessoa ter cor de pele e/ou cabelos diferentes que a faz ser de determinada raça, mas é a maneira como passamos a classificar o outro, seja pelo gênero, raça, classe social, seja por outros traços. É essa classificação que faz com que indivíduos sejam considerados superiores a outros. E isso ocorre no âmbito discursivo. Por exemplo, o negro é taxado como inferior aos brancos desde o período da escravidão, e esse discurso tem sido constantemente repetido desde então, tornando-se, assim, um senso comum entre muitas pessoas, que reproduzem esse discurso até hoje.

Sabemos também que a base do racismo não é apenas formada nessa crença das diferenças biológicas, mas também em dois outros pilares, que são bastante fortes na cultura norte-americana até hoje: patriotismo e nacionalismo. O patriotismo e o nacionalismo caminham juntos e têm o seu lado positivo, que faz com que um povo se una em prol do bem-estar de uma nação; faz com que ele queira lutar pelo seu país e acreditar que não há lugar melhor para se morar do que o seu país de origem. Porém, o lado negativo vem justamente do fato de que, se acreditarmos que de onde viemos é o melhor lugar possível, logo poderemos considerar o outro, que vem de outro lugar, como inferior a nós.

Seguindo nessa direção, pode-se dizer que é como se os norte-americanos ainda enfatizassem a tradição, que tem como característica principal essa busca por uma identidade nacional, creditada a um passado que, em tese, fora melhor. Nesse caso, podemos pensar que, para os norte-americanos (não todos, pois não podemos generalizar), um passado com negros escravos trabalhando para eles, sem se misturar com a sociedade branca, era mais vantajoso.

Todos esses pontos levantados dificultam o relacionamento entre as pessoas, ou seja, a relação do eu com o outro, pois, muitas vezes, não se respeitarão as diferenças, parti-

---

<sup>3</sup> *“I’ve met a lot of people here with white mothers and they are so full of issues, eh. I didn’t know I was even supposed to have issues until I came to America. Honestly, if anybody wants to raise biracial kids, do it in Nigeria.”*

cularmente no contexto de um mundo globalizado em que pessoas de diferentes países transitam entre culturas diversas.

Essa convivência entre as pessoas de lugares e culturas distintas nem sempre é respeitosa. Nela muitas vezes surgem conflitos, especialmente em situações em que as pessoas se empenham em defender e dar evidência a sua própria cultura. Sem contar o chamado *culture clash*, que ocorre quando não conhecemos uma cultura e nos comportamos de maneira inadequada em relação a ela, podendo esse comportamento até se caracterizar pela intolerância. Essa dificuldade na relação entre as pessoas pode fazer com que o imigrante se sinta solitário nos seus primeiros anos de vivência na nova cultura.

Outro sentimento com que Ifemelu teve de aprender a lidar, enquanto morava nos Estados Unidos, é o da solidão. Nos anos em que esteve lá, muitas foram as mudanças pelas quais ela passou, incluindo aí experiências que a fizeram não somente amadurecer rapidamente, mas também que deixaram nela marcas provavelmente para o resto de sua vida.

Esse sentimento de solidão se deu, muitas vezes, pelo próprio sentimento de *displacement*, ou seja, a própria condição de *deslocalizada* fazia com que ela se sentisse uma estranha no ninho. Ifemelu estava em um lugar que não era o dela, em que os costumes eram diferentes, e ela ainda não tinha amigos. A sua família estava longe, só tinha a tia Uju como um membro familiar a quem podia recorrer. A tia já havia se adaptado à nova cultura, passado por muitas experiências em sua vida, que a mudaram e fizeram com que ela não mais fosse aquela tia amorosa de quem Ifemelu se lembrava. Ifemelu tinha a sensação de que a estava conhecendo novamente.

Levando em consideração o conceito de tradução de Hall (1998), podemos dizer que tia Uju, pelo tempo que estava morando nos Estados Unidos e por todas as experiências pelas quais já tinha passado, havia se tornado um ser traduzido. Um ser que teve de transitar entre pelo menos duas identidades, que aprendeu a negociar diferentes culturas e que não se ilude com uma volta ao passado e com o seu lugar de origem, a Nigéria.

A impressão que temos é que o ocorrido com a tia Uju era muito mais do que uma adaptação àquele lugar, era uma conformidade. Por uma questão de sobrevivência, ela havia aprendido a não questionar, a fazer o que fosse necessário para se adequar, uma vez que havia escolhido morar ali. Por serem esses sentimentos particulares, cada indivíduo arranja a sua própria forma de viver ou até mesmo de sobreviver a eles. É isso que torna as pessoas seres individuais, que podem até passar por experiências semelhantes às de outros, mas a forma como passarão elas será única.

Ifemelu se sentia sozinha mesmo numa casa cheia de meninas da sua idade, pois elas se comportavam de um jeito diferente e bebiam muito. Ela olhava aquilo tudo e não sabia se, algum dia, ela se poderia acostumar a isso:

Havia códigos que Ginika sabia, maneiras de ser que ela tinha aprendido muito bem. [...] Garrafas e latas de cerveja eram empilhadas. As meninas relaxavam, numa lassidão glamorosa, no sofá e no tapete, enquanto um CD de rock pesado, que Ifemelu considerava um barulho desarmonioso, tocava. Teresa era quem bebia mais rápido, jogando latas de cerveja vazias



no chão de madeira, enquanto as outras riam [...] Como elas sabiam quando rir, e do que rir? (ADICHIE, 2013, p. 152-153)<sup>4</sup>.

Ifemelu dividia um quarto com garotas desconhecidas. Eram amigas de Ginika, não suas. Quando chegou o dia de pagar o aluguel, avistando os cheques das garotas na mesa da cozinha, percebeu que o pagamento estava atrasado, e ela ainda não havia arrumado o dinheiro. Ifemelu havia feito uma entrevista na casa de Kimberly, por intermédio de Ginika. Kimberly precisava de uma babá para seus dois filhos, mas, infelizmente, mesmo tendo gostado de Ifemelu, não a contratou imediatamente. Então, folheando o jornal, viu um anúncio, *escorts* (acompanhantes), sobre o qual Ginika já a havia alertado que era “prostituição”, por mais que dissessem que não.

Como não conseguira o trabalho na casa de Kimberley e não tivera resposta da entrevista para garçonete, Ifemelu ficou desesperada e ligou para o anúncio de *escorts*. Ao chegar para a entrevista, o treinador de tênis lhe disse que a vaga para trabalhar em seu escritório já havia sido preenchida, mas havia uma outra para “ajudá-lo a relaxar” e o pagamento era de cem dólares por dia. Quando ela lhe perguntou de que trabalho exatamente se tratava, o treinador respondeu:

Olhe, você não é mais criança. Eu trabalho tanto que não consigo dormir. Não consigo relaxar. Não uso drogas, por isso achei que precisava de ajuda para relaxar. Você pode fazer uma massagem, me ajudar a relaxar, entendeu? (ADICHIE, 2013, p. 177)<sup>5</sup>.

Estarrecida com a sinceridade do treinador e do que teria de fazer para conseguir o dinheiro, Ifemelu saiu e disse que pensaria na proposta, mas, em verdade, estava considerando voltar e fazer o que fosse necessário para conseguir honrar suas dívidas. E foi. Ao chegar à casa do treinador, ele a tocou e pediu que ela o tocasse.

Ficou sentada na cama, nua, observando sua vida, aquele quarto minúsculo com o carpete mofado, a nota de cem dólares sobre a mesa, o corpo contorcido numa ânsia. Não devia ter ido lá. Devia ter ido embora. (2013, p. 190)<sup>6</sup>.

Ifemelu saiu de lá se sentindo péssima, numa profunda tristeza e completamente sozinha. Esse foi um dos períodos mais cruéis e tristes de sua vida, em que ela sentiu uma profunda sensação de abandono, pois achava que, se contasse isso a alguém, ninguém a entenderia. Então, ligou para a tia Uju:

---

<sup>4</sup> “There were codes Ginika knew, ways of being that she had mastered. [...] Bottles and cans of beer were piling up. They all lounged in glamorous lassitude on the sofa, and on the rug, while heavy rock, which Ifemelu thought was unharmonious noise, played on the CD player. Teresa drank the fastest, rolling each empty can of beer on the wood floor, while the others laughed [...] How did they know when to laugh, what to laugh about?”

<sup>5</sup> “Look, you’re not a kid,” he said. “I work so hard I can’t sleep. I can’t relax. I don’t do drugs so I figured I need help to relax. You can give me a massage, help me relax, you know.”

<sup>6</sup> “She sat naked on her bed and looked at her life, in this tiny room with the moldy carpet, the hundred-dollar bill on the table, her body rising with loathing. She should never have gone there. She should have walked away.”

“Eu fui trabalhar para um homem no subúrbio hoje. Ele me pagou cem dólares.”  
“Hum? Isso é muito bom, mas você tem de continuar procurando por alguma coisa permanente.” [...] “Você não vai me perguntar o que eu fiz, tia? Você não vai me perguntar o que eu fiz antes que ele me pagasse cem dólares?” [...] “O que você fez?” tia Uju perguntou sem interesse. Ifemelu desligou. (2013, p. 191)<sup>7</sup>.

Sozinha em seu quarto, pensou em como seria se ela matasse o treinador e, até mesmo, em como seria se ela deixasse de existir. Passou dias trancada no quarto, não tinha forças para continuar a sua vida naquele momento. Quando falava com os pais, fingia que estava tudo bem, e também parou de responder a Obinze. Sentia-se suja, como se o tivesse traído de todas as formas, ficou completamente perdida e preferiu o silêncio, silêncio este que a sufocou e quase a matou. Na verdade, era como se ela já tivesse morrido, mas não fisicamente:

Sabia que não havia razão para estar aqui, em estar viva, mas não tinha energia para pensar concretamente em como poderia se matar. Deitava-se na cama, lia livros e não pensava em nada. [...] Não ia mais à escola. Seus dias eram imobilizados pelo silêncio e pela neve. (ADICHIE, 2013, p. 192)<sup>8</sup>.

Nesse período, Obinze ligou repetidas vezes para entender o sumiço de Ifemelu, mas ela não encontrava coragem de falar com ele e muito menos de desabafar sobre o que havia acontecido: “Apagava todas as mensagens de voz não ouvidas e e-mails não lidos. Se encontrava afundando, afundando rapidamente e incapaz de se reerguer” (2013, p. 192)<sup>9</sup>.

Nesse momento, Ifemelu se sentiu ainda mais solitária, pois não tinha muitos amigos, não tinha emprego, não tinha coragem de falar com o namorado e nem de contar o ocorrido aos pais. A única pessoa a quem resolveu contar tinha sido tia Uju, que não dera a mínima importância ao eu contava, fazendo com que ela perdesse a vontade de desabafar. A indignação só aumentou quando soube que, para trabalhar em um emprego que tia Uju havia lhe arrumado, ela precisaria usar outro nome.

Esse foi outro período de tristeza na vida de Ifemelu, pois precisaria usar o nome de uma amiga de sua tia, Ngozi Okonkwo. Ngozi tinha conseguido a cidadania americana e

---

<sup>7</sup> “I went to work for a man in the suburbs today. He paid me a hundred dollars.” “Ehn? That’s very good. But you have to keep looking for something permanent.” [...] “Won’t you ask me what I did, Auntie? Won’t you ask me what I did before the man paid me a hundred dollars?” [...] “What did you do?” Auntie Uju asked flatly. Ifemelu hung up.”

<sup>8</sup> “She knew there was no point in being here, in being alive, but she had no energy to think concretely of how she could kill herself. She lay in bed and read books and thought of nothing. [...] She no longer went to class. Her days were stilled by silence and snow.”

<sup>9</sup> “She deleted his voice messages unheard and his e-mails unread, and she felt herself sinking, sinking quickly, and unable to pull herself up.”

havia voltado à Nigéria por um tempo, para começar um negócio próprio, e concordou em deixar Ifemelu trabalhar com o seu *Social Security Card*<sup>10</sup>.

Ifemelu ficou inconformada com essa ideia de ter de se fazer passar por uma outra pessoa. Era como se ela, ao chegar aos Estados Unidos, fosse perdendo pouco a pouco a sua dignidade, a sua identidade:

“Como? Eu vou usar o nome dela?” Ifemelu perguntou.

“Claro que você vai usar o nome dela”, tia Uju disse, sobrancelhas erguidas, como se ela mal tivesse conseguido parar de perguntar a si mesma se Ifemelu era burra. [...] Era como se, entre elas, aquela intimidade de outrora tivesse desaparecido repentinamente, como se a impaciência de tia Uju, aquele novo jeito irritadiço, fizesse com que Ifemelu sentisse que havia coisas que ela já deveria saber [...] (ADICHIE, 2013, p.131)<sup>11</sup>.

Vale lembrar que o nosso nome não é a nossa identidade, já que esta nós construímos a partir de nossas vivências com as pessoas com que convivemos, mas o nome nos representa. Não é incomum que, quando alguém em determinada situação diz nosso nome, mesmo que não se dirija a nós, olhamos para ele como se fôssemos de alguma forma únicos.

Outro ponto bastante relevante de nossa identidade, sobretudo para as mulheres, são os cabelos, desde um penteado até a sua estrutura. Em relação ao cabelo, sabemos que o “padrão de beleza da moda” prezou, predominantemente, o cabelo liso ou apenas ondulado. Esse padrão se tornou objeto de desejo entre as mulheres de diversas culturas em diferentes partes do mundo, levando muitas mulheres a acreditarem que só se é, de fato, bonita e até mesmo profissional, quando se tem o cabelo perfeitamente liso.

Entretanto, sabemos que isso é um estereótipo, reiterado muitas vezes em filmes, principalmente nos norte-americanos. Mulheres que se tornam bem-sucedidas aparecem com os cabelos lisos e loiros. Quanto a esse fato, vale destacar uma conversa de Ifemelu com tia Uju, quando esta se prepara para uma entrevista de emprego e sente a necessidade de tirar as tranças e relaxar os cabelos, incentivada por sua amiga, Kemi, que dizia que, normalmente, as pessoas não veem esse visual como algo profissional. Ifemelu, na época, ficou indignada tanto com o comentário de Kemi quanto com a atitude da tia de tirar as tranças. Porém, mais tarde, ela mesma se viu nessa situação, quando foi a uma entrevista

<sup>10</sup> Social Security Card é um número de identificação pessoal nos Estados Unidos, semelhante ao CPF no Brasil. Por meio dele, o governo tem acesso aos seus dados pessoais e as empresas podem encontrar informações acerca de sua vida financeira. As pessoas que o possuem são cidadãs norte-americanas; residentes permanentes que possuem o green card; trabalhadores temporários, ou seja, aquelas que possuem visto de trabalho para os EUA; estudantes de intercâmbio que tenham sido autorizados a trabalhar no campus da instituição de ensino. Já o green card funciona como se fosse um visto de residência permanente no país que concede ao cidadão o direito de viver e trabalhar de forma totalmente legal em território norte-americano.

<sup>11</sup> “How? I’ll use her name?” Ifemelu asked. “Of course you’ll use her name, Aunt Uju said, eyebrows raised, as though she had barely stopped herself from asking if Ifemelu was stupid. [...] It was if, between them, an old intimacy had quite suddenly lapsed. Aunt Uju’s impatience, that new prickliness in her, made Ifemelu feel that there were things she should already know [...].”

de emprego. Ela lembrou do que sua tia havia feito e acabou se rendendo a esse padrão que dita o que seria ter uma "aparência profissional" (como se isso existisse). Seguiu o conselho de sua orientadora (*career counselor*, aquele que ajuda o graduando na escolha da carreira) Ruth e alisou os cabelos passando por um procedimento que a feriu não somente externa, mas também internamente.

Primeiramente, tentou o procedimento em casa, pois não foi difícil achar vários produtos de inúmeras marcas que prometem alisar os cabelos em poucos minutos:

Ela removeu as tranças cuidadosamente para não machucar o couro cabeludo, para não mexer na camada que o protegeria. [...] Cronometrou o processo cuidadosamente, tirou o relaxante após exatamente vinte minutos, mas seu cabelo continuou crespo, com a mesma densidade (ADICHIE, 2013, p. 251)<sup>12</sup>.

Ao perceber que seus cabelos continuavam crespos, resolveu, então, procurar um profissional:

Ifemelu sentiu apenas uma leve ardência, no começo, mas quando a cabeleireira estava tirando o relaxante enquanto ela mantinha a cabeça apoiada em uma pia de plástico, agulhadas de dor profunda surgiram em diversas partes de seu couro cabeludo e se refletiram em parte diferentes do corpo, ricocheteando de volta para a cabeça.

"Arde um pouco", disse a cabeleireira. "Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!" (2013, p. 251)<sup>13</sup>.

Depois de perceber que tinha se deixado levar por mais esse estereótipo, ela acabou cortando todo o cabelo para que pudesse crescer novamente saudável e crespo, do jeito que era e ela gostava.

Há um filme chamado de *Felicidade por um fio* (2018) (*Nappily ever after*), que ilustra essa relação das mulheres com o cabelo, envolvendo autoestima e autoconfiança. Nessa trama, a protagonista é negra e, assim como Ifemelu, também teve os cabelos alisados. Depois que um procedimento de clareamento dos fios deu errado, ela mesma raspa a cabeça. Primeiramente, ficou horrorizada, mas, depois, a confiança em si mesma foi crescendo gradativamente juntamente com os seus cabelos, exatamente como aconteceu com Ifemelu.

Por meio desse exemplo, podemos perceber que a questão do cabelo, principalmente para as mulheres, é algo muito forte, não somente em relação ao visual, mas também em

<sup>12</sup> "She removed her braids, careful to leave her scalp unscratched, to leave undisturbed the dirt that would protect it.[...] She timed the process carefully, washing off the relaxer in exactly twenty minutes, but her hair reminded kinky, its denseness unchanged."

<sup>13</sup> "Ifemelu felt only a slight burning, at first, but as the hairdresser rinsed out the relaxer, Ifemelu's backwards against a plastic sink, needles of stinging pain shot up from different parts of her body, back up to her head. "Just a little burn," the hairdresser said. "But look how pretty it is. Wow, girl, you've got the white-girl swing!"

relação à identidade. Como se o cabelo as representasse e fosse capaz de mostrar exatamente aquilo que elas estão sentindo em cada época de suas vidas.

Como Ifemelu estava em um lugar que não era o dela, percebemos que estava tentando se adaptar e, por isso, seguia os conselhos de quem estava à sua volta. Porém, a protagonista começa a perceber que, para isso, era necessário não apenas mudar o visual, mas também mudar quem ela era no seu íntimo. Cada mudança que sofria era um questionamento novo que surgia em sua mente. Ifemelu queria que, de alguma forma, sua identidade permanecesse, mas essas constantes transformações faziam com que ela, talvez, não mais soubesse quem realmente era naquele momento.

O que Ifemelu não sabia é que não era do contato com as outras pessoas que ela precisava, mas apenas do contato com ela mesma. Para Gay e Hall (2003), para nos redescobrirmos e nos colocarmos em conexão conosco mesmos, precisamos do anonimato, como se fôssemos a um deserto e nos perdêssemos inicialmente, para então, posteriormente, nos acharmos. Tampouco ela sabia que a nossa identidade não é unificada, o que significa que somos compostos de várias identidades e que elas mesmas são contraditórias. Somos caracterizados, juntamente com a nossa identidade, pela pluralidade e pela diferença. Ifemelu precisava, na verdade, reconstruir-se e se ressignificar naquele novo lugar, o que efetivamente aconteceu por meio de seu *blog*.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. New York: Anchor Books, 2013.
- GAY, Paul Du; HALL, Stuart. *Questions of Cultural Identity*. London. Thousand Oaks. New Delhi: SAGE Publication Ltd, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A identidade nacional e outros ensaios. Somos muitos, somos um?* Ribeirão Preto: SP: FUNPEC Editora, 2005.

# A gente combinamos de não morrer: a intertextualidade como recurso de denúncia

Ana Karoline de Almeida Ferreira  
Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Intertextualidade, dialogismo, interdiscursividade, são diferentes terminologias, adotadas por diferentes áreas de estudos linguísticos e literários, que possuem algumas especificidades que as diferem entre si, mas que essencialmente se relacionam por tratarem da definição do fenômeno que aponta a manifestação da relação dialógica entre textos. Nosso objetivo é evidenciar os efeitos de sentidos criados pela utilização deste recurso no conto “*A gente combinamos de não morrer*”.

Para atingir esse fim, destacamos quatro referências intertextuais usadas na obra, relacionamo-las com outros trechos da narrativa e demonstramos como Conceição Evaristo as utiliza para desenvolver estratégias de escrita que auxiliam na construção das personagens, do espaço e do sentido de denúncia social. Além disso, refletimos a respeito da relevância dessas referências para a leitura, relacionando assim os elementos que Antonio Candido configurou como uma tríade indissolúvel, autor-obra-leitor. (CANDIDO, 2006, p.47).

Bakhtin afirma que “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a **todo** o discurso”, ele explica também que esse dialogismo pode ocorrer em maior ou menor grau. (BAKHTIN, 2002, p. 88, grifo nosso) Podemos afirmar que essa teoria se aplica ao texto de Evaristo, pois algumas das referências são feitas de forma explícita, com destaque de grafia em itálico e com aspas, mas algumas outras estão implícitas, estabelecem diálogo mais sutil, conforme a teoria bakhtiniana de que “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.” (BAKHTIN, 2002, p. 88).

As referências intertextuais selecionadas para a discussão são todas explícitas e bem destacadas no conto. Reconhecemos que o texto de Evaristo é extenso, complexo e que outras tantas intertextualidades poderiam ser analisadas, porém, não é o propósito deste estudo esgotar as possibilidades de análise, portanto, selecionamos os trechos em que se pode notar um diálogo evidente com outros textos e que sejam pertinentes para esta discussão.

O conto escolhido narra parte das histórias de Dorvi, de sua companheira chamada Bica, de dona Esterlinda e de Idago (mãe e irmão de Bica). Eles são moradores de um morro e são narradores-personagens que contam suas histórias. Dorvi é traficante e relata os

conflitos decorrentes dessa realidade. A história de Bica mostra a relação entre conhecimento e poder na periferia. Dona Esterlinda aborda a realidade violenta da vida periférica e reflete sobre questões concernentes à maternidade. A história de Idago é contada para abordar a violência e intimidação sofridas pelos moradores que se opõem à ilegalidade comum na periferia.

Para Syd Field, a construção de personagem e de espaço está intimamente ligada durante o processo criativo, ele afirma que é preciso que o autor “Primeiro, crie o *contexto* do personagem. Preencha-o então de *conteúdo*.” (2001, p. 34, grifo do autor). Field acrescenta que “Escrever é a habilidade de perguntar-se e obter respostas. [...] É importante examinar os relacionamentos nas vidas de seus personagens. Quem são eles e o que fazem? São felizes ou infelizes com suas vidas ou estilos de vida?” (2001, p. 28- 29).

Este breve resumo sobre a construção das personagens e temas discutidos por elas pode ser compreendido já nas primeiras duas páginas do conto uma vez que, Evaristo utiliza as referências intertextuais como recurso para introduzir as ideias que são aprofundadas ao longo da narrativa. A partir de então, além de discorrer sobre quem são as personagens, é explicado também por que são assim e onde estão situadas, como uma forma de representar a marginalização e precarização a que estão submetidas as pessoas de classe baixa que moram em morros. Essa relação entre escrita e discussões sociais já foi apontada por Bakhtin, em: “Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade.” (2006, p. 23). No conto em análise, esse reflexo da realidade tem como objetivo a exposição das situações provocadas pela desigualdade social com a finalidade de denunciar as mazelas sofridas por pessoas pertencentes a classes sociais desassistidas por políticas públicas.

As reflexões, em obras literárias, podem ser provocadas pelo autor, narrador ou personagens da trama e “Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações” (BAKHTIN, 2002, p.74-75). Nossa análise busca, então, verificar o que dizem as personagens e como se estabelece a relação entre sua posição social e seu diálogo.

## Análise

“Quem não tem colírio usa óculos escuros” (EVARISTO, 2016, p. 62) é a música que Dorvi canta por sentir irritação nos olhos em razão da fumaça (causada por um corpo que está sendo queimado numa lixeira próxima a ele) e o faz como uma forma de se justificar a si mesmo, por estar lacrimejando, demonstrando fraqueza. Não é dita explicitamente a autoria do assassinato ou a sua motivação, mas podemos inferir que Dorvi está envolvido, seja ele o assassino, o responsável pela incineração do corpo ou cúmplice. Entretanto, o texto diz que as lágrimas que eram justificadas pela da fumaça, na verdade “apontavam diversos sentimentos” (EVARISTO, 2016, p. 62). Além disso, logo após o crime, o traficante usa cocaína.

A música cantada pela personagem foi lançada durante a Ditadura Militar Brasileira, sofreu censura e foi modificada, mas continuou tratando de uma vida de privações, sem

acesso, sem oportunidades. Cantada por Raul Seixas, a canção diz: “quem não tem filé come pão e osso duro/ quem não tem visão bate a cara contra o muro”.

Relacionando a canção referida por Dorvi a suas emoções reprimidas e ao possível desejo de fugir da realidade com o uso de drogas, podemos afirmar que a personagem é assujeitada pelas condições em que vive, mas é infeliz e faz o que pode para viver. De acordo com Field, isso faz parte da construção da personagem, pois “Personagem também é ATITUDE — um *contexto*—uma maneira de agir ou sentir que revela a opinião de uma pessoa” (FIELD, 2001, p. 37, grifo do autor).

O segundo intertexto escolhido é uma cantiga infantil, apresentada logo em seguida: “Um elefante amola a gente, amola! Dois elefantes amola a gente, amola, amola! Três elefantes amola a gente, amola, amola, amola, quatro elefantes” (2016, p. 63). A cantiga é escrita sem concordância para demonstrar a oralidade e pouca instrução de Esterlinda, mas, ao mesmo tempo, evoca a sabedoria e conhecimento popular aplicados para possibilitar o aprendizado de crianças por meio de uma atividade lúdica e interativa, que Bica comenta que a fazia feliz. Entretanto, a música infantil é cantada com a letra incompleta, com algumas lacunas e isso pode ser significativo para nossa compreensão sobre as personagens, uma vez que “A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística” (BAKHTIN, 2006, p. 124).

Ao contrário de Bica, Idago não gostava da brincadeira musical e brigava com a mãe, que seguia cantando para provocá-lo e impor sua autoridade materna. Podemos supor que Esterlinda faz uso da cantiga para ensinar aos filhos que ao longo da vida eles seriam frustrados, contrariados e encontrariam adversidades, pois Bica diz: “A vida é tanta amolação. A minha mãe ia e ia. Seguia amolando a gente com aquela cantiga besta” (EVARISTO, 2016, p. 62). Compreendemos que a visão de mundo de Esterlinda é revelada em sua fala e em sua atitude, assim como a formação ideológica de Bica e Idago, pois a “PERSONAGEM É UM PONTO DE VISTA—é a maneira de olharmos o mundo” (FIELD, 2001, p. 36, ênfase do autor).

As intertextualidades musicais não acabam por aí, Esterlinda ainda cita: “Lata d’água na cabeça, lá vai Maria” (EVARISTO, 2016 p. 63). Esta é parte de uma marchinha de carnaval que retrata as dificuldades da maternidade na periferia, lançada por Marlene, em 1952. O restante da letra da música é composto pelos seguintes versos: “Sobe o morro, não se cansa /Pela mão leva a criança lá vai Maria/ Maria lava a roupa lá no alto/ Lutando pelo pão de cada dia/ Sonhando com a vida do asfalto/ Que acaba onde o morro principia”. No conto, a citação é feita para que uma das ideias da música seja confrontada logo em seguida, em: “Sobe o morro, desce o morro e se cansa dessa dança” (EVARISTO, 2016 p. 63). Este confronto corrobora para a construção de sentido geral presente no conto, qual seja, a denúncia social, não só com relação à cansativa situação trabalhista a que Esterlinda é submetida, mas também com relação à desigualdade social que se concretiza com a separação entre morro e ‘asfalto’. Ainda que haja um pequeno conflito de ideias, o diálogo é estabelecido para retratar a realidade, assim como postula Bakhtin:



Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.) (BAKHTIN, 2006, p. 22).

Assim como as outras referências, a última intertextualidade que aqui será destacada também compõe o conhecimento popular e está ligada à moralidade e religiosidade, mas não utiliza nenhuma citação integral dos textos originais. Em “Eu confessor, me confesso a Deus, meu zeloso guardador, bendito sois vós, que olhe por mim” (2016 p. 63), podemos relacionar com as rezas à Ave Maria (“Ave Maria, cheia de graça, [...] bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.”), e com a oração penitencial, originalmente feita em Latim (*Confiteor Deo Omnipotenti, [...] quia peccavi nimis cogitatione, [...] orare pro me ad Dominum Deum nostrum*).<sup>1</sup> Tais referências são utilizadas por Esterlinda para justificar seus abortos, que foram feitos em razão de sua situação socioeconômica, pois não teria condições de sustentar mais filhos, e delas depreendemos que a personagem demonstra arrependimento e se confessa, mas não encontra possibilidades de agir de outra maneira no contexto no qual está inserida.

Compreendermos a razão pela qual Evaristo se vale dos recursos textuais e intertextuais para expressar suas inquietações e reivindicações quando consideramos as contribuições bakhtinianas que definem o signo não só como um reflexo, mas também como uma refração do ser, cuja motivação é o protesto em favor da comunidade. Nas palavras de Bakhtin (2006, p. 37): “O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: a luta de classes”.

Essas intertextualidades dão indícios de quatro temas sobre os quais se discorre – dentre outros que não serão aqui mencionados, mas que não são ignorados – ao longo da narrativa, e que foram escolhidos por conta de relação com as personagens aqui analisadas. São eles: a) a realidade do morro; b) o tráfico; c) o conhecimento e relações de poder que ele estabelece e d) a consciência que as personagens têm sobre sua realidade. Tais temas contribuem para nosso entendimento sobre construção do espaço e do sentido do texto literário, “Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 2006, p.24). A seguir, demonstraremos, respectivamente, trechos da obra que exemplificam a separação desses temas.

(A) A realidade do morro no conto consiste em: **fome**, como no trecho “Premiar a nossa fome anterior, a do momento e a posterior” (2016, p. 64); **abuso policial e violência**, como no trecho “uma mãe amola a gente, uma irmã amola a gente, um inimigo amola a gente, um policial amola a gente” (2016 p. 64) e **privação da infância**, como no trecho “Naquele dia mandaram que eu fosse enfrentar também. Eu tinha treze anos” (2016, p. 67).

Assim como o que as personagens fazem ou dizem, o contexto no qual estão inseridas pode ser um fator significativo para compreendê-las. Nesse caso, sabemos que as

---

<sup>1</sup> Confesso a Deus Todo-Poderoso, [...] que pequei muitas vezes, [...] que oreis por mim a Deus, Nosso Senhor.

personagens estão inseridas em um contexto de privação de seus direitos, ou impossibilitando-as de ter acesso a qualquer perspectiva de ascensão social, provocando assim a manutenção do *status quo*.

(B) O tráfico é um dos temas do conto e é construído da seguinte forma: o distanciamento espacial do chefe do tráfico, como se pode ver em “O apartamento da chefia é bonito. Olhando para baixo vê o mar” (2016, p. 65); e pela fragilidade das vidas dos subordinados, retratada em “O que temos em comum é o pó do qual somos feitos. É o pó que nos faz, mais nada. Mas o meu pó corre mais perigo. Meu pó vira cinza rápido” (2016, p. 65) e em “De Neo já temos notícia. Dançou ao som da música da escopeta de Dorvi” (2016, p. 67).

A partir desse tema discute-se a não só divisão espacial que evidencia a desigualdade econômica, mas a diminuição do valor da vida de acordo com o poder aquisitivo. Ainda que o dinheiro seja proveniente de atividades ilegais, ele proporciona ascensão e acesso ao mundo não marginalizado, o além-morro, assim como o oposto, a falta de dinheiro, contribui para a desvalorização da vida, para a marginalização e para a exclusão.

(C) O conhecimento é retratado na obra como: uma forma de **poder/perigo**, como é narrado em “De Neo já temos notícia. Dançou ao som da música da escopeta de Dorvi.” (2016 p. 67); um **privilégio**, assim como em “Bica é tão inteligente. Na escola sempre se saiu bem, conseguiu estudar até a oitava série” (2016, p. 65) e um potencial não desenvolvido por falta de oportunidade, descrito em “Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde...” (2016, p. 67).

A concepção de conhecimento discutida na obra se refere tanto ao acesso à informação, o conhecimento escolar, quanto ao conhecimento de informações que podem prejudicar outras pessoas. Em ambos os casos, o conhecimento representa uma forma de poder. No caso do conhecimento escolar, é demonstrado que as pessoas em situação de vulnerabilidade social não têm condições para permanecer na escola, e, portanto, não têm condições para ascender socialmente. No caso do conhecimento de informações comprometedoras, representa, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma relação de poder e de perigo, uma vez que, ao denunciar irregularidades a personagem torna-se alvo.

(D) A consciência que as personagens têm sobre sua realidade é demonstrada pelas personagens, pois estas afirmam buscar distração nas mídias, mas assumem viver o oposto do que assistem, como se vê em “Quando choro diante de novela, choro também por outras coisas e pela vida ser tão diferente” (2016, p. 65) e “Gosta de televisão, mas tem a mania de implicar com as minhas novelas. Diz que eu vivo no mundo da lua. Engano dela” (2016, p. 65).

A construção das personagens é feita também por meio da consciência atribuída a elas a respeito de sua própria condição, explicitando ainda mais o sentido reafirmado diversas vezes ao longo do texto de que não é possível que as personagens mudem sozinhas o *status quo* social a que são submetidas, mesmo que tenham consciência, mesmo que não estejam satisfeitas.

O estabelecimento de temas discutidos, bem como as relações entre textos são esperados nos escritos literários, considerando que “a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes

a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 83). Em outras palavras, na literatura são estabelecidas muitas relações em favor da leitura e do leitor, porquanto, este é parte integrante e indissociável não só do processo criativo, mas também das instâncias de legitimação da obra. Consoante Candido:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. (2006, p. 84)

Criar um ambiente para o diálogo não é criar um ambiente de concordâncias e harmonia. É antes, uma “arena para o confronto dos valores sociais vivos” (BAKHTIN, 2006, p. 48), sendo assim, é possível utilizar a literatura para expor a situação de precariedade provocada pelo desequilíbrio social a fim de provocar reflexões que estimulem uma mobilização social.

## Considerações finais

Em síntese, a análise feita demonstra que as referências intertextuais são usadas desde o início do conto para introduzir os temas que a autora irá explanar ao longo da narrativa. Apesar disso, ainda que o leitor não conheça os textos referidos, compreenderá o sentido da obra, de forma geral, sendo assim, esse é um recurso que enriquece a leitura daqueles que conhecem as referências feitas, mas não prejudica as leituras daqueles que não as conhecem.

Além disso, notamos que as referências usadas são textos de conhecimento popular, o que nos leva a crer que o objetivo é que os sentidos das referências estejam acessíveis às pessoas de classes menos favorecidas, isto é, não é intenção da autora restringir sua obra ao público erudito. Além disso, a escolha dos textos referidos - cujas datas de lançamentos são de, pelo menos, algumas décadas atrás - demonstram que o público-alvo da autora pode não ser o público jovem.

Por fim, compreendemos que Evaristo adota recursos de escrita que favorecem a leitura para que seu protesto a respeito da desigualdade social brasileira seja explanado e discutido com profundidade, para provocar reflexões, visando à conscientização de seus leitores e à transformação social.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*. 5. ed. São Paulo, Hucitec, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

# Parodiar ou informar? Uma análise dialógica de páginas de erro 404 que preferem intertextualidade à usabilidade

Andressa Karina da Luz Pinho

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

Basta escrever o endereço de um site no *browser* com algum erro de digitação, ou tentar acessar uma URL que foi retirada do ar, e surge a página de erro 404, um código de resposta que indica que o servidor HTTP não pôde chegar até o destino pretendido. Uma interrupção na experiência de uso capaz de gerar uma frustração em quem está navegando. A origem desse tipo de página está relacionada à própria criação da *Web* e, por muito tempo, ela passou despercebida, ao apresentar uma mensagem sistêmica, especificada como: “Erro 404: Página não encontrada”, que às vezes não é sequer traduzida. Mas, com a evolução tecnológica, foi possível personalizar esses ambientes com imagens e textos, o que se apresentou como uma oportunidade para que as empresas pudessem se comunicar com o público nessa etapa da experiência.

A proposta deste trabalho é analisar o dialogismo em páginas de erro 404 que usam paródia, com base nas contribuições do Círculo de Bakhtin acerca do discurso. Para isso, foram escolhidos esses cenários de erro em dois sites brasileiros, como objeto de análise: *Catraca Livre*, que parodia o famoso meme do John Travolta Confuso e o *Omelete*, que faz uma paródia de uma cena do filme *Vingadores*. A partir do exame desses textos, será possível identificar os elementos que criam o diálogo intertextual e investigar como essas relações dialógicas ocorrem.

Usando teorias do *design* de interação e da usabilidade, o trabalho também tem como objetivo investigar esse *corpus* no que diz respeito às boas práticas de *user experience writing*. Além de essas páginas expressarem algo sobre a marca, será que, ao fazerem uso da paródia, ou seja, da relação entre textos da cultura, elas não podem ser úteis para a pessoa que, ao acessar o site, se depara com essa interrupção na experiência?

## Transformando o erro em boa experiência

A impossibilidade de acessar a uma página desejada, conforme mencionado, acontece porque a informação requisitada é buscada no servidor em forma de código, que devolve a informação em formato amigável (HTML, CSS e JavaScript). Com grande popularidade no início dos anos 2000, apareceu um boato de que o “404” estaria relacionado ao número da sala onde ficava um dos primeiros servidores da história, na Suíça. Mas, em entrevista à revista americana *Wired*<sup>1</sup>, Robert Cailiau, pesquisador que desenvolveu o conceito de *World Wide Web*, ao lado de Tim Berners-Lee, desmentiu esse mito, dizendo que na época, a memória dos servidores era muito baixa, então escrever uma mensagem de erro longa na tela era impraticável. A solução, então, foi designar intervalos numéricos para as categorias de erro, que caíram em uma variável de 400.

Essa página se tornou a mais famosa das respostas de erro, mas existem outras situações em que isso acontece. Uma das principais publicações que norteiam o *design* de interação, as 10 heurísticas de Nielsen<sup>2</sup> (considerado um dos pais da usabilidade), traz como penúltima regra uma diretriz específica sobre essas páginas. A partir de tentativa e erro, foram definidas regras genéricas que norteiam o desenvolvimento de produtos digitais em todo o mundo. A penúltima dessas normas registra que é preciso ajudar as pessoas a reconhecerem, diagnosticarem e recuperarem-se de erros e que boas mensagens devem ser expressas em linguagem clara, indicar o problema com precisão e sugerir uma solução.

Ao lado de Don Norman, responsável por cunhar o nome *user experience*, Jakob Nielsen fundou a consultoria Nielsen Norman Group, um importante centro de referência em pesquisas e estudos em *design*. Em um de seus artigos<sup>3</sup>, ainda em 1998, ele comenta que o texto padrão: “Erro 404: página não encontrada” viola as três diretrizes básicas para mensagens de erro: escrever em linguagem simples, sem termos técnicos e sem culpar a pessoa que está acessando a página; especificar exatamente o que aconteceu, sem textos genéricos e vagos, e sugerir ações que corrijam o problema ou ofereçam alternativas para continuar a navegação.

Segundo Nielsen (1998), se o servidor *Web* permitir páginas de erro 404 personalizadas, recomenda-se usar esse recurso e criar uma mensagem simples informando que a URL não foi encontrada, adicionar uma lista de erros mais comuns e, se possível, fazer uma verificação ortográfica, sugerindo páginas de endereços semelhantes. É indicada ainda a inserção de um campo de busca interna do site, para a pessoa achar uma saída e não abandonar o acesso.

Mas nem sempre é o que se encontra. É comum se deparar com essa famosa tela padrão, contendo uma mensagem sistêmica que, às vezes, não é sequer traduzida. Esse inconveniente pode resultar na desistência em continuar navegando no site, gerada até mesmo por uma sensação de desconfiança ao encontrar termos técnicos, ou em inglês, que exigem maior esforço cognitivo e compreensão, reações que mudam de pessoa para

<sup>1</sup> Disponível em <https://bit.ly/3jSVyDI>. Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/> Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.nngroup.com/articles/improving-dreaded-404-error-message/> Acesso em 25 de outubro de 2020

peessoa. Também pode surgir uma sensação de culpa em relação ao que se pode ter feito de errado, quando não há uma resposta evidente nem uma mínima cordialidade em instruir os próximos passos.

Para sensações desagradáveis como essas, muitas marcas personalizam as páginas de erro com recursos como o humor e a paródia. Até a tão comum interjeição “ops” é uma tentativa de atenuar a frustração pela ruptura na experiência. Essa personalização, que antes não era possível por limitações técnicas, se mostrou, além de contribuir com o objetivo de retenção, como uma oportunidade de comunicação para empresas com o seu público.

Só é possível afirmar que uma mensagem é efetiva no *design* de interação quando se pode testá-la, até porque se deve levar em conta as peculiaridades do público e do tom de voz de cada marca, além de suas estratégias de negócio. Mas, a proposta aqui é analisar algumas páginas de erro 404 no que diz respeito às boas práticas de usabilidade, fazendo uma relação com a presença da paródia nesses discursos. Ao colocar a paródia como discurso central, a hipótese de leitura é que essas páginas têm a tendência de não priorizarem a usabilidade.

## O diálogo com a experiência

Tendo em vista as teorias do *design* de interação, cumpre que se examine, neste trabalho, não só como a introdução da paródia nas páginas de erro 404 atua para reduzir a frustração surgida pela interrupção na experiência, mas também se, ao dar prevalência a esse recurso, se renuncia à usabilidade. Portanto, faz-se necessário contextualizar as boas práticas nesses cenários a partir de um olhar de *user experience writing*, área do *design* responsável por garantir que cada palavra de uma interface seja escrita para ajudar as pessoas a terem a melhor experiência em pontos de contato digitais, como aplicativos e sites.

De acordo com Podmajersky (2019, p.110), esse tipo de texto visa a ajudar as pessoas a seguirem adiante, conduzindo-as a seus objetivos, além de estabelecer uma associação positiva com a marca. Para isso, ele deve ser: significativo, conciso e claro.

O texto UX deve ser dialógico [...] reconhecível pelas pessoas como uma interação com as palavras. Quando interagem com a experiência, os usuários estão dialogando com ela”. (PODMAJERSKY, 2019, p. 52)

Antes de iniciar a análise dos objetos, é importante lembrar que a própria interface, nesse caso das páginas de erro 404, deve ser vista como um diálogo entre a experiência proposta pela marca e as pessoas, que respondem às ações propostas na própria interação (preenchendo um formulário, clicando em botões etc.).

## A relação entre paródia e user experience writing nas páginas de erro 404 dos sites Catraca Livre e Omelete

Bakhtin (2008, p. 216) considera que o discurso parodístico tem duas orientações interpretativas, duas vozes e deve ser compreendido como uma voz que se opõe à de um outro. “Um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva”.

Hutcheon (1991, p. 95) conceitua paródia como “a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança”. Para analisar esse tipo de discurso, foram escolhidas duas páginas de erro 404. O primeiro exemplo é esse:



Fig. 1 Página de erro 404 Catraca Livre. 25/10/2020  
Disponível em <https://catracalivre.com.br/as>

Essa é uma referência a, possivelmente, um dos memes mais famosos da história da internet: o John Travolta confuso. Assim como muitas marcas em todo o mundo, o site brasileiro usou o personagem do filme *Pulp Fiction* (TARANTINO, 1994) para fazer um diálogo com a cena em que o personagem Vincent Vega vai buscar Mia Wallace, esposa de seu chefe, interpretada por Uma Thurman. Na cena, ele entra na casa e é recebido pela voz de Uma Thurman no interfone. Só ouve e não vê nenhuma pessoa no local, não identifica de onde vem o som e reage com a famosa sequência de gestos. Olha para um lado, olha para o outro e não acha ninguém. Só depois, Vincent se dá conta e responde pelo interfone.

É interessante notar que esse tipo de meme possibilita muitas atribuições de significado ao permitir que o personagem seja incorporado nos mais diversos tipos de contexto, com releituras de múltiplos sentidos. A sua própria origem mostra isso, já que ele foi disponibilizado em um formato propício para montagens, com uma imagem em movimento em um tipo de molde com o personagem em fundo verde *Chroma Key*, o que faz com ele

seja inserido nas mais diversas situações, olhando para um lado e para o outro, mostrando-se desorientado, seja em qual for o cenário.

De acordo com o acervo do museu de memes da UFF<sup>4</sup>, a primeira aparição do John Travolta Confuso foi em 2012, mas viralizou apenas em 2015, quando um pai publicou, em tom de brincadeira, sua indecisão no ato de realizar a compra de uma boneca que a filha lhe pedira, diante de tantas opções na loja<sup>5</sup>. A montagem com o personagem Vincent no meio de um corredor cheio de bonecas alcançou quase três milhões de visualizações em dez dias e o seu criador publicou um tutorial e o arquivo molde<sup>6</sup> para que as pessoas pudessem também criar suas próprias releituras da icônica cena do filme com base em reações associadas à situação: “como eu me sinto quando”, construindo humor a essa vivência social.

Ao colocar a reação de desorientação do personagem em outros contextos, novas interpretações são possíveis graças à mudança de cenário, uma vez que Vincent aparece sempre da mesma forma, com a mesma roupa e os mesmos gestos. Tanto ele pode ser inserido no fundo estático de uma imagem quanto em um vídeo em movimento. A multiplicidade de sentidos produzidos para causar o humor resulta da interação entre as inumeráveis situações enunciativas que as pessoas vivem e essa cena icônica.

No caso da página de erro 404 do site brasileiro de notícias *Catraca Livre*, o personagem é inserido em um fundo estático todo branco, mas mantendo seu movimento original. Ele aparece no lado direito da página, ao lado da mensagem: “Opa! Não estamos conseguindo encontrar a página que você está procurando. O cabeçalho do site é preservado, com seu menu superior que traz as opções de voltar para a página inicial, uma caixa de busca e os itens: Coronavírus, Agenda, Receitas e vídeos. Aqui o diálogo inicia com a interjeição “Opa” e o ponto de exclamação, em uma fonte de tamanho maior que o subtítulo. A pessoa que cai nessa página sem querer estava esperando ir a um destino, seja ao digitar a URL específica ou navegando pelo site, e tem a sua expectativa frustrada. Não recebe nenhum acolhimento e, ao se deparar com a interjeição que indica espanto, fica alerta para o que pode ter acontecido. Pode sentir culpa, por ter procedido equivocadamente e até desconfiar da segurança do site.

A paródia instaura a ambivalência, pois estabelece um diálogo entre a cena do filme *Pulp Fiction* e a conhecida brincadeira das redes sociais em um outro canal e cenário. Mesmo que a pessoa não tenha assistido ao filme, é muito provável que seja feita a associação imediata, dada a fama do meme em questão. O uso desse meme é interessante para manter a proposta de uma marca que tem forte atuação nas redes sociais e um modelo de negócios com base na internet. O alcance da página do *Catraca Livre* no Facebook era 35,7 milhões de pessoas em janeiro de 2019. Na mesma época, o alcance do site chegava em 19,2 milhões<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em <https://bit.ly/3BTDC1y> Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>5</sup> Disponível em <https://imgur.com/H3BR7EA> / Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>6</sup> Disponível em <https://imgur.com/gallery/JWFFe> / Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>7</sup> Disponível em <https://bit.ly/3yOiRm4> Acesso em 25 de outubro de 2020



Além do susto de cair em uma página inesperada, se a pessoa não conhece a referência, seja o meme, seja o filme, não vai entender a paródia, pois não atende ao atributo de reconhecibilidade, conforme aponta Bakhtin (2008, p. 205): “a subversão na paródia só ocorre dentro dos limites permitidos, isto é, no âmbito da reconhecibilidade do texto parodiado. O receptor lê o que está dito e, ao mesmo tempo, recupera o texto fundo”.

Quem assistiu ao filme pode sentir a mesma confusão do personagem de John Travolta, que escutava uma voz e não sabia de onde vinha e não esperava se comunicar pelo alto-falante. Nesse caso, a estranheza não é o alto-falante, mas uma voz que não é nada agradável como a de Uma Thurman e pode até assustar, ao parecer querer dar um grito de alerta. Depois, de forma seca e breve, apenas informa que não conseguiu encontrar a página que se estava procurando, sem se preocupar em dar instruções. Assim como Vincent, também podemos ficar sem saber o que fazer para cumprir a tarefa que estávamos tentando realizar. Devemos tentar uma comunicação pelo alto-falante, ou seja, aproveitar os recursos disponíveis na página para encontrar o que se estava procurando? O outro caso é a página de erro 404 do site de entretenimento geek e cultura pop, *Omelete*:

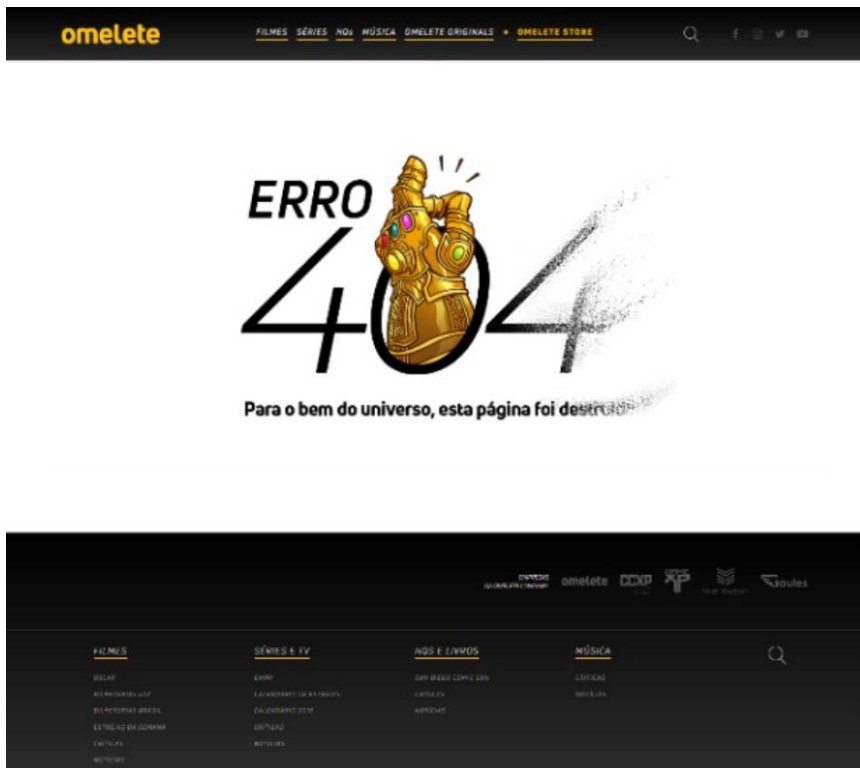


Fig. 2 Página de erro 404 *Omelete*. 25/10/2020.  
Disponível em <https://www.omelete.com.br/as>

Aqui parece ser necessária mesmo uma intervenção do universo heroico para sair da página e seguir com a navegação desejada. A robótica mensagem “Erro 404” vem acompanhada de uma ilustração da manopla do infinito, usada pelo vilão Thanos nas histórias em quadrinhos dos *Vingadores*, da Marvel Comics. Logo abaixo, a frase: “Para o bem do

universo, essa página foi destruída”, sendo que a última palavra e o número 4 recebem intervenções gráficas para criar o efeito de estarem sumindo. Essa paródia faz referência à icônica cena final do filme *Vingadores: Guerra Infinita* (RUSSO, 2018). Publicação no Twitter do *Omelete*<sup>8</sup> mostra que a página foi publicada dois meses depois do lançamento do filme (abril de 2018), como parte do redesenho do portal e anunciada junto ao pedido para que as pessoas avisassem caso encontrassem erros no novo site. É possível ainda ver comentários sobre a escolha do tema ser uma explicitação da preferência da marca pelo universo Marvel, em vez de DC Comics, uma conhecida rivalidade do universo HQ.

O *Omelete*, que nessa época tinha 10 milhões de acessos mensais<sup>9</sup>, é conhecido por ter bastante engajamento no universo da cultura pop, inclusive fazendo parte do mesmo grupo que criou a *Comic Con Experience*, maior evento da categoria no mundo (visitação média de 227 mil em quatro dias de evento). Seu canal no Youtube<sup>10</sup> tem 2,6 milhões de pessoas inscritas. Para entender a referida paródia e a ironia, que é um dos componentes estruturais desse gênero, é preciso no mínimo conhecer as referências desse universo *geek*. Ter assistido ao filme e lido alguma história em quadrinho permite criar interpretações, ou seja, é necessário conhecer o discurso original, como diz Bakhtin (2008, p. 203):

Se desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má.

Para contextualizar, o vilão Thanos procurava as seis joias do infinito para colocá-las na Manopla do Infinito, que ficava em sua mão. Quando conseguisse isso, poderia estalar os dedos e acabar com metade da humanidade, pois ele considerava que ela havia dado errado e queria reconstruir tudo, “pelo bem do universo”. No fim do filme, o Homem de Ferro inverteu uma das joias de posição e, quando Thanos estalou o dedo, não aconteceu nada. A partir desse contexto, é possível duas interpretações. A primeira é que a Manopla do Infinito, tendo todas as seis joias, cumpriu seu papel ao estalar dos dedos, que são evidenciados pelo posicionamento e presença de recurso gráfico que indica movimento e completa o diálogo. Assim, ela fez desaparecer, feito fumaça, a página que se estava buscando. A mensagem “para o bem do universo” quer dizer que a página foi retirada do ar por uma boa causa. Um *layout* antigo, um texto que não deveria ser publicado? O que será que aconteceu?

A navegação pode ter sido poupada do “mal”, mas, não é possível entender o que aconteceu e o que deve ser feito. Quantas pessoas sabem o que significa 404? Será que mostrar os menus, superior e inferior, com excesso de opções, é uma saída que oferece a continuidade da experiência ou as pessoas vão abandonar a página, entendendo ou não a piada?

<sup>8</sup> Disponível em <https://bit.ly/2YGeNrL> / Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>9</sup> Disponível em <https://bit.ly/3zQbU5g> / Acesso em 25 de outubro de 2020

<sup>10</sup> Disponível em <https://bit.ly/3zTIt1l> / Acesso em 25 de outubro de 2020

A produção de sentido das enunciações apenas são efetivas quando se conhece o seu contexto. É o que afirmam Bakhtin/Volochinov (2009, p. 125): “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo”. Também é possível interpretar como uma pegadinha, semelhante ao que acontece na cena final do filme. Thanos achou que, enfim, tendo juntado as seis joias, poderia destruir o mundo e ficou espantado quando nada aconteceu. Da mesma forma, quem achava que iria à página de destino esperada, teve essa surpresa negativa no meio do caminho.

Nesse caso, a ironia está presente como um recurso adicional, que também depende do contexto de quem está recebendo a mensagem. De acordo com Hutcheon (1989, p. 48), o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor em entender o vai e vem intertextual, ou seja, apreender as duas vozes inscritas no texto. Também segundo a autora, é possível identificar esses dois exemplos como uma forma de homenagem reverencial às obras clássicas que foram parodiadas, como uma prática discursiva de ressacralização. Essa é uma nova interpretação que dialoga com o Círculo de Bakhtin, que focaliza no caráter crítico-social da paródia.

## Considerações finais

Apesar de não ser possível medir os resultados que as marcas *Catraca Livre* e *Omelete* obtêm com as suas páginas de erro 404, este trabalho buscou fazer uma análise dialógica desses cenários e a relação da paródia, que é usada como alívio de tensão pela experiência negativa, em comparação com as boas práticas de usabilidade no tipo de escrita usado nesse contexto: o user experience writing. Da análise, pode-se concluir que a produção de sentido na paródia depende do contexto social e do conhecimento acerca dos elementos textuais utilizados. Esse conhecimento colabora para que seja efetiva a estratégia das marcas, mas o riso pretendido pode não vir quando a pessoa não conhece os textos fontes (*Pulp Fiction* e *Vingadores*).

O reconhecimento também pode não ser suficiente para que a recepção se realize. Usar a paródia nesse tipo de página é muito delicado, já que se trata de uma etapa negativa na experiência digital, uma interdição na expectativa, uma frustração. Se a pessoa compreender a referência, pode, sim, rir e sentir-se menos tensa, mas também pode interpretar que não foi levada a sério. Tudo depende de como ela está naquele momento e da forma como reage a essas situações. Cada público é único e apenas a marca pode avaliar se a estratégia de usar a paródia produz uma experiência positiva a quem navega nessa página.

Defende-se que é possível criar um diálogo gentil, que ajude e oriente a pessoa, além de informá-la, e acalmá-la, e estabelecer um vínculo de confiança. Uma saída é engajar uma ação específica, de acordo com a estratégia da marca, como cadastrar o e-mail, por exemplo. Outras alternativas são fazer um direcionamento para uma outra página relacionada (avisando primeiro) ou indicar links semelhantes, o que pode ajudar em casos de erro de digitação.

Para criação desse diálogo, mais humano e empático, também não se faz necessário especificar o código 404, isso torna a mensagem mais robótica e pode até confundir, porque não importa o nome técnico do erro, mas sim a solução para ele, com exceção, obviamente, de sites direcionados para pessoas que trabalham com tecnologia e estão inteiradas dos jargões e termos técnicos. O principal objetivo do *ux writing* é garantir que as informações desejadas sejam encontradas de forma acessível, intuitiva e fácil. Então, é preciso ter empatia com quem está interagindo nesse contexto pragmático e não apenas parodiar. É possível usar esse recurso ainda como discurso central, mas sem dispensar a informação. Vale ressaltar que esse procedimento se faz ainda mais necessário em sites como esses objetos sob exame, pois trata-se de portais de notícias e conteúdos informativos.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- DIMENSTEIN, Gilberto. Google e Facebook mostram forte crescimento da Catraca Livre. *Catraca Livre*, 01 fev. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3yOiRm4>>. Acesso em 25 out. 2020.
- HERMES, Robson. Entrega de felicidade é estratégia por trás do site Omelete, diz CEO. *Jornal do Comércio*, 12 abril 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3zQbU5g>. Acesso em 25 out. 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam.; GREEN, Joshua. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.
- NIELSEN, JAKOB. 10 Usability Heuristics for User Interface Design. Nielsen Norman Group, 24 abril 1994. Disponível em: <<https://bit.ly/3tnjGBI>>. Acesso em 25 out. 2020. Acesso em 25 out. 2020.
- PINEDA, Ricardo. Por que John Travolta parece confuso? *El País Brasil*, 05 dez. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3tnxo74>>, Acesso em 25 out. 2020.
- PODMAJERSKY, Torrey. *Redação estratégica para UX*. São Paulo: Novatec, 2019.
- PULP FICTION*. Direção de Quentin Tarantino, Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax Films, 1994.
- VINGADORES: GUERRA INFINITA*. Direção de Anthony Russo e Joe Russo, Produção de Kevin Feige. Estados Unidos: Marvel Studios, 2018.
- WIENER, Anna. Page Not Found: A Brief History of the 404 Error. *Wired*, 12 abril 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3E1y1lg>> Acesso em 25 out. 2020.

# Cartas coloniais do Brasil Holandês (1637-1654): estudos de Paleografia Social e Cultura Escrita

Antonio Ackel

Doutorado, Universidade de São Paulo, Capes-Print

## Introdução

Apresenta-se um estudo paleográfico preliminar de um manuscrito pertencente a uma coleção de documentos inéditos relacionados ao período da colonização holandesa no Brasil (1637-1654). Busca-se aqui discutir possibilidades de delineamento da pesquisa, considerando-se conceitos de prática da escrita e paleografia.

Dada a extensão do trabalho e para ilustrar o que é proposto, será utilizado como exemplo o fac-símile, apresentado no anexo I, de uma carta escrita em português, de autoria de Dona Jeronima d'Almeida, uma mulher que participou ativamente desse período da história e cujo nome era anônimo, até agora.

O motivo desse manuscrito ter sido selecionado encontra-se não só no fato de ter sido produzido por uma mulher, raridade na época, mas também por ela ter declarado em outro documento coevo, escrito por seu irmão e ditado por ela, que não sabia ler nem escrever. Tal fato leva este texto a abordar também questões sobre autoria material e intelectual.

Para dar conta das indagações que têm surgido ao longo do desenvolvimento da pesquisa que tem essa seleção de documentos como objeto de estudo, sobre os quais se detalhará mais adiante, compreende-se que paleografia é ciência primeira e indispensável para investigações científicas que trabalham com manuscritos. Como afirmou Petrucci (1979), um estudo de paleografia pode ser realizado sem a história da cultura escrita, no entanto esta não pode ser construída sem a primeira.

Castillo Gómez e Sáez (1994) corroboram a afirmação de Petrucci (1979), afirmando que a paleografia não é simplesmente a ciência que estuda as escrituras antigas, mas uma disciplina renovada que considera o estudo global da história dos usos e práticas da escrita. Portanto, é a história dos signos gráficos e também dos usos e das práticas da escrita.

Dessa forma, serão observadas características paleográficas na escrita do manuscrito de Dona Jeronima<sup>1</sup> com intuito de correlacioná-lo a outros documentos de uma mesma

---

<sup>1</sup> O documento está disponível para consulta no Arquivo da Casa Real de Haia e faz parte do inventário n. 44, sob ordenação: HaNA\_WIC 1.03.01.01, nr. 224.

tipologia (BELLOTO, 2008), pertencentes ao mesmo fundo arquivístico para que se possa futuramente investigar práticas de escrita de autores pouco familiarizados com a educação formal, em oposição a autores escolarizados.<sup>2</sup>

Busca-se, portanto, uma análise fundada na paleografia de cunho social (PETRUCCI, 2002), que permita compreender as escrituras por meio do traço, da firmeza do punho, da cursividade da escrita, da forma da letra, da disposição textual, elaborados pelos participantes de uma sociedade marcada pelas tradições de uma cultura oral (GINZBURG, 1989), em oposição à cultura escrita, como é o caso da autora do documento apresentado.

Ao serem definidos tais objetivos, percebe-se que apenas uma descrição paleográfica comparativa, baseada na história da cultura escrita, não é suficiente para um entendimento das relações estabelecidas pelos autores dos documentos e o período que circunstancia sua produção. Dessa forma, a pesquisa que está em desenvolvimento já mostra caminhos mais complexos a serem enveredados na busca de informações linguísticas e sócio-históricas que possam somar-se ao trabalho almejado.

Pretende-se com a pesquisa, além de recuperar um patrimônio histórico desse período, contribuir para fundamentar teoricamente pesquisadores que buscam novos olhares e estejam comprometidos com outras ciências, expandindo as possibilidades de análise e teorização acerca desse período da história do Brasil.

Entende-se que todo o material transcrito pode constituir-se futuramente em fonte para pesquisas não só pertinentes ao âmbito dos estudos da história da língua (considerando a constituição de um *cópus* para estudos futuros da história da língua portuguesa), como também para pesquisas em áreas afins, uma vez que se trata de correspondências até então não publicadas entre pessoas que viveram no Brasil na época de sua colonização holandesa.

Uma vez que a pesquisa se insere em um nível de doutorado, busca-se ir além das funções filológicas subjetiva e adjetiva (SPINA, 1977). Aspira-se desempenhar aquela função que Segismundo Spina chama de transcendente, “que faz com que o texto deixe de ser um fim em si mesmo para transformar-se num instrumento que permite ao filólogo reconstruir a história da cultura de uma sociedade de determinada época” (SPINA, 1977, p. 76-77).

## 1 O fundo arquivístico

Os documentos que formam o objeto de estudo da pesquisa revelam majoritariamente mensagens trocadas entre por pessoas que viviam no Brasil e Holanda, durante o período de invasão do país estrangeiro em Pernambuco. Há outros oriundos de Portugal e Cidade do Cabo.

---

<sup>2</sup> A educação formal no Brasil desenvolveu-se durante os três séculos de colonização e restringia-se, no início, a filhos de colonos e indígenas. O ensino era ministrado por jesuítas da Ordem fundada por Inácio de Loyola e tinha como objetivo a conversão religiosa. Baseada nos métodos educacionais da Idade Média – *Trivium* e *Quadrivium* – a educação consistia na maior parte das vezes no ensino de retórica e gramática (WEHLING & WEHLING, 1994).

Dos trinta anos de combate nordestino e dos mais de quinhentos anos de resistência brasileira, os documentos selecionados (total de 98 fólios) restringem-se a um arco temporal que abrange os anos de 1637 a 1649. A documentação refere-se a assuntos como disputas de terras, comércio exploratório de bens naturais brasileiros, comércio de escravos. Todo o patrimônio documental está sob custódia do Arquivo da Casa Real de Haia, na Holanda.

No Fundo *Vereenigde Oostindische Compagnie*, podem ser encontrados aproximadamente 9.700 outros manuscritos relativos a esses anos, no entanto a maioria está em língua holandesa. Os documentos estão em excelente estado de conservação, apenas dois fólios que fazem parte desse estudo apresentam rasgos nas extremidades e dificultam a leitura.

A ideia inicial de reunir tais documentos constitui-se pelo ineditismo da publicação e pela variada possibilidade de estudos decorrentes de suas transcrições.

A pesquisa a esse acervo iniciou-se durante o programa de intercâmbio realizado no primeiro semestre de 2019, na Universidade de Groningen, na Holanda, por meio da bolsa *Erasmus+ICM*. Consultando-se algumas obras relacionadas à colonização holandesa no Brasil (BOOGAART, 1979; BOXER, 2004 [1957]; MELLO, 1954; ZANDVLIET, 1987), chegou-se à obra *O Brasil em arquivos neerlandeses (1634-1654)*, de Marianne Wiesebron (2005).

No livro, utilizado como catálogo oficial do arquivo holandês, a autora contextualiza brevemente o período de colonização e relaciona toda a documentação disponível para consulta.

A partir de uma pesquisa nessa relação documental, foram selecionados todos os documentos produzidos em português e assim solicitada consulta ao Arquivo. O acesso pessoal à documentação foi autorizado, no entanto os fac-símiles poderiam ser produzidos somente pela própria instituição, com chancela da Universidade de Groningen. Após formalização e aprovação de acesso à documentação, a entidade encarregou-se de enviá-la digitalizada por correio eletrônico.

As informações inicialmente levantadas no contato com a documentação levam a uma primeira atividade filológica que se consubstancia na classificação do tipo documental, por meio de conhecimentos da ciência diplomática. Segundo Duranti, “...variações e presença ou ausência nas formas documentais existentes irão revelar a função administrativa dos documentos que manifestam aquelas formas” (DURANTI, 2015, p.197). Belloto (2008) chama de tipo documental, a configuração de uma espécie documental, de acordo com as informações que foram produzidas em razão de uma determinada atividade.

Uma vez classificados todos os documentos usados na pesquisa, foi possível separá-los para que se procedesse com estudos mais específicos, como o caso de uma comparação que, por hipótese, poderia se configurar em uma tradição gráfica, como já observado.

Antes, porém, faz-se necessário isolar os documentos com que se vai trabalhar e contextualizá-los. Na próxima seção, apresenta-se uma síntese que representa tal atividade com o intuito de ilustrar a busca das relações entre formas grafemáticas e disposições textuais encontradas no manuscrito a partir do uso social da escrita (PETRUCCI, 1999; CASTILLO GÓMEZ, 1994) e a narrativa escrita, pela perspectiva dos autores, no decurso da história geral (GINZBURG & PONI, 1991; LEVI, 1989).

## 2 Perspectivas teóricas para estudo da coleção documental

Para que possam ser estudados os elementos que contribuem para a interpretação de fatos históricos e para que se possa compreender os fenômenos linguísticos indicados nos documentos, são considerados fundamentos teóricos da filologia baseados principalmente em Spina (1977, p.19), quando este indica as funções dessa ciência que buscam explicar o texto apoiando-se “...em disciplinas em disciplinas auxiliares, por exemplo, filosofia, história...” e Castro (1997, p. 604), acerca do conceito de filologia quanto a suas “...funções e preocupações – aquelas mais de perto associadas à produção material e à existência histórica do texto escrito...”.

Com a intenção de estabelecer um texto fidedigno, que conserve características da escritura original, compreende-se a atividade filológica como ciência interdisciplinar que se apoia na aplicação metodológica de outras ciências, por exemplo, da paleografia e da história para uma melhor interpretação das informações preservadas nos documentos.

Neste trabalho, a definição de história é assumida como sendo uma série de acontecimentos e a narração dessa série de acontecimentos (VEYNE, 1971). Esse fenômeno é definido por Le Goff (1992) como dualidade da história, quer dizer, a história como história-realidade e história-estudo dessa realidade.

Sob esse ponto de vista, torna-se necessário recorrer aos seguintes recortes (BURKE, 1992) para circunscrever a história a que esse trabalho se refere: i. recorte temporal, definido pelas datações cronológicas identificadas nos documentos, 1637 a 1649; ii. recorte espacial, circunscrito região costeira do nordeste brasileiro; iii. recortes temáticos, que podem ser divididos entre história política, dos eventos, econômica e social.

Ainda, este trabalho, centrado nos estudos da cultura escrita, converge para a história do alfabetismo (LANGELI, 1996; LOBO & OLIVEIRA, 2012; PETRUCCI, 1979, 1999), que aborda invariavelmente a difusão social da escrita, também incluída no propósito de uma paleografia de caráter social.

O número de documentos que a pesquisa dispõe, no entanto, não é suficiente para uma análise que, por sua natureza, exige exaustividade quantitativa, uma vez que a difusão social da escrita é definida por Armando Petrucci, como calculável, quando diz que a capacidade de escrever representa uma “porcentagem numérica dos indivíduos que em cada comunidade estão em condições de empregar ativamente os signos do alfabeto” (PETRUCCI, 1999, p. 26).

Assim, a proposta de análise é a qualitativa e é iniciada com os registros de escrita feitos por Dona Jeronima. E como afirma Langeli (1996), tal viés atua favoravelmente na concepção que se tem sobre a história do alfabetismo e até mesmo nas investigações quantitativas.

A partir de uma análise qualitativa da morfologia das letras manuscritas pode-se, por hipótese, compreender que erros, inconsistências e outras características que não são meras cópias imperfeitas realizadas pelo autor material, mas tentativas válidas de grafar palavras a partir de suas próprias ideias sobre a escrita, refletindo o nível de sua elaboração acerca do conhecimento ortográfico.



De acordo com Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE), há um grande debate, ainda não terminado, em torno do entendimento que se tem sobre o termo “alfabetismo”. Em certas sociedades, saber reproduzir os sistemas ortográfico e numérico não é o bastante para conhecer profundamente a cultura escrita e atender a suas demandas. Para essas entidades, a aquisição de conhecimento e habilidade para o exercício pleno das práticas de leitura e escrita configuram um processo que se constrói ao longo da vida e que ocorre não somente em instituições de ensino (educação formal), mas também por meio da interação com outras pessoas e de atividades de natureza cultural realizadas no contexto social (educação não formal).

Houaiss e Villar (2001, p. 150) definem alfabetismo como “1 sistema de escrita que tem por base o alfabeto, em oposição aos sistemas ideográficos 2 estado ou qualidade dos que foram alfabetizados 3 nível de instrução primária”.

Neste texto, consociam-se as duas acepções do termo, na medida em que se compreende que as práticas de leitura e escrita são sociais e, portanto, derivam de considerações de ordem histórica e cultural (BARTON, 2004). Heath (2001, p. 319) reafirma o conceito, definindo as práticas como “ocasiões em que a língua escrita é essencial para a natureza das interações dos participantes e dos seus processos e estratégias de interpretação”.<sup>3</sup>

Outro ponto que interessa a este trabalho, com relação às culturas oral e escrita, é a questão da autoria. Compreende-se como autoria material quando o autor do documento é o que concebe o texto e o que o escreve. No que se refere a autoria intelectual, o autor é somente aquele que concebe o texto e outra pessoa o escreve.

Não especificamente sobre esse assunto de autorias, mas sobre a prática de se escrever para outras pessoas, Petrucci (1999) discorre sobre a existência de um tipo característico de escreventes, que, em lugar e sob demanda de analfabetos, escreviam documentos. Ademais, esse grupo de pessoas não era constituído apenas por profissionais da área, mas por pessoas que pertenciam ao mesmo estrato social e cultural, como vizinhos e parentes.

O manuscrito apresentado neste trabalho revela, como dito na introdução, que Dona Jeronima desempenhou o papel de autora material, quando escreveu o texto do fac-símile apresentado e de autora intelectual, quando possivelmente ditou a seu irmão o texto do outro documento.

A seguir, analisam-se dados que foram coletados sobre a escrita de Dona Jeronima e discorre-se sobre suas características paleográficas, sobre o método utilizado e sobre os resultados iniciais obtidos.

## 2 Dona Jeronima d’Almeida e a paleografia

É muito provável que as grandes personagens<sup>4</sup>, quer dizer, os representantes políticos e administrativos que produziram os documentos utilizados na pesquisa, por exemplo,

<sup>3</sup> Tradução nossa de “[...] occasions in which written language is integral to the nature of participants’ interactions and their interpretative processes and strategies”.

<sup>4</sup> O termo personagem está sendo empregado segundo Foucault (1977, p.125): “(...) mudar de escala, aumentar proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, abrir ao cotidiano o acesso da narração. Para operar esta mudança é preciso, por um lado, fazer entrar na narrativa elementos, personagens, nomes, gestos, diálogos, objetos que

Salvador Correa de Sá e Benevides (1594-1602), Andre Vidal de Negreiros (1606-1680), Antonio Telles da Silva (1590-1650) tenham tido sua formação ortográfica circunscrita no chamado “período etimológico”, influenciado essencialmente por propostas ortográficas como as de Duarte Nunes de Leão (1576), Pero de Magalhães Gândavo (1574), Álvaro Ferreira de Vera (1631).

No entanto, a coleção de documentos torna-se ainda mais relevante, quando mostra outras figuras autorais que também produziram registros escritos, mas que não tiveram seus nomes destacados na história. A exemplo disso, toma-se Dona Jeronima d’Almeida<sup>5</sup>, personagem central desse texto e autora material do documento apresentado em versão fac-similar.

Pouco se sabe sobre essa mulher. Até o momento, foram encontradas algumas informações sobre sua vida e identidade. Na obra, **O Bagaço da Cana: Os engenhos de açúcar do Brasil holandês**, Cabral de Mello relata:

Em 1637, após a queda de Porto Calvo, Rodrigo foi preso quando tentava passar a Salvador, regressando ao engenho. “Em 1638, ele e sua mulher, d. Jerônima de Almeida, foram detidos por algum tempo, sob a acusação de conjura contra o domínio holandês e de abrigar campañhistas luso-brasileiros. [...] Em 1641, d. Jerônima de Almeida teve novamente problemas com o governo holandês, devido ao encontro ocorrido na casa-grande do Morro entre o diretor de Alagoas, Balthazar van de Voorde, e o escolteto de Porto Calvo, Gerard Crayenstein, com o capitão de campañhistas Paulo da Cunha Souto Maior. A esta altura, Rodrigo de Barros Pimentel achava-se na Bahia. Em 1642, autoridade do governo do Recife visitou o engenho, tratando com d. Jerônima do pagamento da dívida do marido. (CABRAL DE MELLO, 2012, p. 57)

O holandês Gerard Crayenstein, citado acima, é o interlocutor de Dona Jeronima em seus dois manuscritos. Na coleção de documentos, encontra-se também uma carta de Gerard a ela.

José Antonio Gonsalves de Mello, em **Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º Reinado**, faz também referência à mulher: “Rodrigo de Barros Pimentel, casado com D. Jerônima de Almeida, era senhor dos Engenhos de Morro e de Santo Antônio” (MELLO, 1985, p. 44).

Os **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro** (1926) apresentam uma grande relação das famílias nobiliárquicas de Pernambuco e citam Dona Jeronima.

D. Maria Accioli, casou com José de Barros Wanderley, digo, Pimentel, Capitão-mor da Villa do Porto Calvo, Senhor do engenho do Morro, filho de Rodrigo de Barros Pimentel e de sua

---

na maioria das vezes aí não têm lugar por carência de dignidade ou importância social; e é preciso, por outro lado, que todos esses pequenos acontecimentos, apesar de sua frequência e sua monotonia, surjam como singulares, curiosos, extraordinários, únicos, ou quase, na memória dos homens”.

<sup>5</sup> Diante da diversidade de formas ortográficas encontradas em seu nome, optou-se por uma transcrição semidiplomática de sua assinatura no texto deste trabalho, em que o título não é abreviado; seu primeiro nome não leva acento; um apóstrofo será utilizado para indicar a supressão da letra *e*; a abreviatura de seu sobrenome é desenvolvida com letra maiúscula, ficando dessa forma, Dona Jeronima d’Almeida. Citada em outros trabalhos, como se verá, seu nome foi copiado como neles aparece.

mulher D. Jeronyma de Almeida, e da sua descendencia se trata em titulo de Barros Pimenteis. (ANNAES DA BIBLIOTHECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 1926, p. 14)

Fazendo uma busca pela internet, o *site* holandês <https://www.genealogieonline.nl/en/petroucic-genealogy/I113886.php> apresenta uma árvore genealógica em que seu nome aparece duas vezes, como mostra a figura 1. Pela provável datação cronológica e pelo cônjuge, Rodrigo de Barros Pimentel, já mencionado, pode-se afirmar que a autora a que este trabalho se refere seja a Jeronima de Almeida Lins, nascida por volta de 1590.

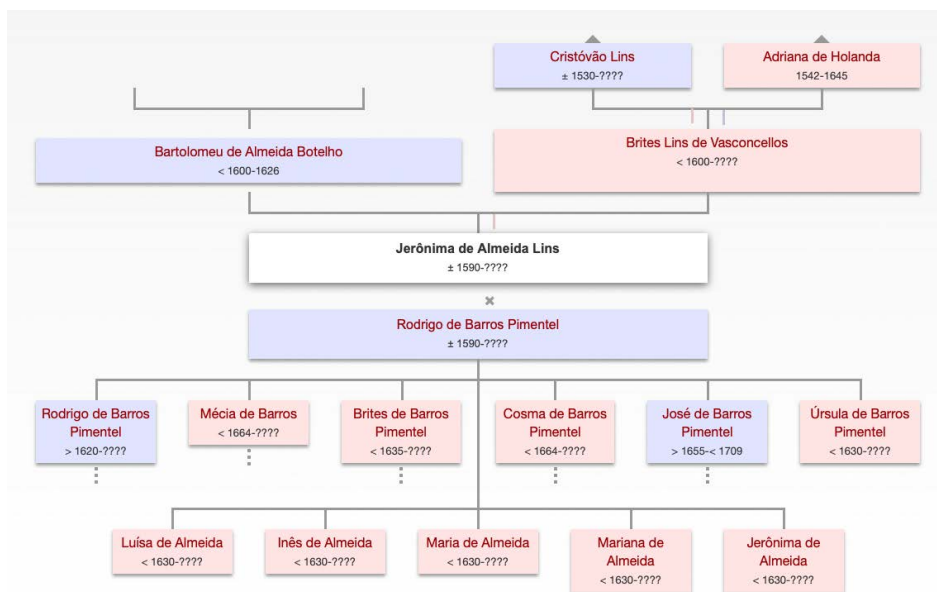


Figura 1 – Árvore genealógica de Dona Jeronima d'Almeida

Fonte: Extraído de <https://www.genealogieonline.nl/en/petroucic-genealogy/I113886.php>  
Acessado em 25 nov 2020

É certo que a recuperação dos acontecimentos da vida de Dona Jeronima, além de oferecer pistas não só sobre sua vida, mas também sobre sua relação com a sociedade, permite igualmente aprofundar o conhecimento paleográfico que Petrucci propôs, em 1962, quando ampliou o escopo dessa ciência ao adicionar às quatro questões fundamentais da paleografia tradicional, que tratam da produção dos testemunhos escritos – o que, quando, onde e como –, duas novas perguntas: quem escreve e por que o faz?

Tais questionamentos resultaram em novos olhares e em uma transformação fundamental nos estudos paleográficos. Mais do que isso, mudou a concepção que até então se tinha sobre essa ciência, que segundo Petrucci (2002, p. IV) pode ser definida como uma disciplina que se ocupa “[...] da história da produção, das características formais, dos usos sociais da escrita e dos testemunhos escritos em uma determinada sociedade, independentemente das técnicas e materiais empregados”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tradução nossa de: “[...] della storia della produzione, delle caratteristiche formali e degli usi socialidella scrittura e delle testimonianze scritti in una società determinata, indipendentemente dalle tecniche e dai material di volta in volta adoperati”.

Assim, buscando compreender características formais da grafia de Dona Jeronima, propõe-se adotar os critérios elaborados por Mallon (1952), Bischoff (1990), em que serão observados a morfologia das letras (a forma), o seu *ductus* (ordem de sucessão e sentido do traçado de uma letra), o ângulo (relação entre os traços verticais das letras e a pauta horizontal da escrita) e o módulo (dimensão das letras em termos de pauta). Além disso, serão adaptados os termos expressos em Marquilhas (2000) no que se refere a características físico-caligráficas, como segurança no traçado, regramento ideal, módulo, produção de abreviaturas, elementos de ligações e cursividade.

Esses critérios de análise buscam identificar conformidades que permitam validar uma transcrição textual, e dessa forma, o resultado serve de base para o entendimento de palavras, grafemas, alógrafos, abreviaturas.

Marquilhas (2000, p. 234) ainda aborda questões sobre elementos extrínsecos à escrita que fizeram com que “indivíduos pouco familiarizados com a língua escrita, por pressão das circunstâncias, fossem autores materiais de alguns dos textos arquivados” por promotores da Inquisição em Portugal, no século XVII.

No mais, importa dizer que o método utilizado insere-se no conceito de paleografia científica<sup>7</sup>, que também permite reconhecer os fenômenos fonético-fonológicos e morfológicos particulares de um documento, tais como elisões, diferentes grafias, abreviaturas e pontuação.

Durante a análise das características de escrita de Dona Jeronima, houve a preocupação de tentar reconstruir o seu traçado, quer dizer, entender o percurso que sua mão fez com o instrumento e que resultou em determinada forma. Com isso, todos os exemplos deste trabalho mostram o mesmo método: o de retrazar os movimentos do autor, utilizando técnicas computacionais, sobre a imagem digitalizada do documento original (ACKEL, 2020). O resultado desse processo é uma cópia o mais fiel possível da letra manuscrita como se mostra a seguir.

### 3 As habilidades de uma mão seiscentista feminina

De um modo geral, percebe-se que Dona Jeronima parecia possuir familiaridade com as práticas de escrita vigentes de sua época. Como é possível observar no fac-símile, a autora segue o modelo de destaque do vocativo na parte superior do fólio com grande espaço até iniciar o texto, conhecido como mancha. Além disso, também segue o modelo de escrever ao lado direito do fólio, mostrando, inclusive, sua habilidade em manter a margem esquerda.

Percebe-se, no entanto, ausência de regramento ideal de sua escrita. O termo refere-se à habilidade de se escrever em linha reta sem utilizar como referência uma pauta visível (MARQUILHAS, 2000). Sua escrita apresenta leve inclinação à direita.

<sup>7</sup> De acordo com Pérez Herrero e Rivero Suárez (2006), há tipos diversos de paleografia, como a paleografia de leitura ou paleografia prática, que pretende ensinar a ler corretamente os documentos. Trata-se de um primeiro nível elementar, colocado à margem de uma ciência auxiliar a serviço daquele que precisa ler um texto. Um segundo nível pode ser representado pela paleografia científica, também chamada paleografia crítica ou de análise. É sobre esta paleografia que também se baseia este trabalho.

Supõe-se que Dona Jeronima tenha usado como instrumento de escrita uma pena que, pelo traçado fino, possuía ponta fina e que a autora não imprimiu tanto peso para o traço. Uma pressão maior com o instrumento sobre o suporte pode ser observado, por exemplo, na finalização de caudas, como observado na palavra *pellos*<sup>8</sup>, abaixo, em que a cauda do *p* e do *s* têm um traçado mais grosso do que as outras letras.



Figura 2 – palavra *pellos*  
Fonte: elaboração do autor deste texto

Quanto à cursividade, a autora mostra certa dificuldade em ligar as letras de modo contínuo. Muitas palavras apresentam letras monolíticas, como se observa na figura 3, a palavra *particular*, em que apenas as letras *a* e *r* estão conectadas.

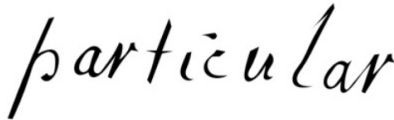


Figura 3 – palavra *particular*  
Fonte: elaboração do autor deste texto

A partir da observação de letras maiúsculas do manuscrito, pode-se conjecturar que a autora possuía alguma habilidade para ornamentação. Isso pode ser notado especialmente palavra *Istimei*, apresentada abaixo.



Figura 4 – palavra *Istimei*  
Fonte: elaboração do autor deste texto

Outras formas gráficas que mostram que Dona Jeronima possuía conhecimentos de escrita são as abreviaturas que podem ser identificadas em toda a mancha. Como exem-

---

<sup>8</sup> Um dos objetivos da pesquisa é também refletir criticamente sobre normas de transcrição, no entanto este texto não abordará tais questionamentos. As regras de transcrição aqui utilizadas foram adaptadas da Comissão Internacional de Diplomática e podem ser acessadas em <https://cidipl.org>. Estão simplificadas da seguinte forma:

- O princípio geral da transcrição dos textos editados é o respeito escrupuloso pelo original, mantendo-se, por isso, a ortografia que se lê no documento.
- A transcrição é realizada apenas do fragmento que interessa a esse texto e de forma corrente, sem indicação de linhas.
- O uso de letras maiúsculas e minúsculas, bem como a pontuação do texto, é transcrito de acordo com o original.
- Abreviações são mantidas.

plo, mostra-se na figura 5 duas abreviaturas de *mto* que correspondem à palavra *muito*. O que chama atenção também é que se trata de alógrafos, ou seja, formas diferentes da mesma abreviatura.



Figura 5 – abreviatura mto  
Fonte: elaboração do autor deste texto

## Considerações finais

Ao recuperar os critérios propostos por Mallon (1952), Bischoff (1990) e Marquilhas (2000), com a intenção de ilustrar algumas características gráficas formais da escrita de Dona Jeronima d'Almeida, esse texto examinou brevemente casos em seu manuscrito que puderam demonstrar questões sobre marcas de alfabetismo, a partir de uma perspectiva paleográfica de caráter social.

Certamente que o trabalho que ora se apresenta mostra apenas o início de uma pesquisa de maior escopo e complexidade. Diferentes estudos paleográficos, históricos e linguísticos têm sido desenvolvidos não só nesse documento, mas em toda a coleção com o objetivo de levantar outras questões. A intenção é que se chegue a hipóteses e soluções que possam se consubstanciar na defesa de uma tese.

Com isso, pretende-se levar pesquisadores de áreas correlatas a uma melhor compreensão do que autores seiscentistas escreveram e também das relações sociais que estabeleceram por meio de sua escrita.

## Referências

- ACKEL, Antonio. Estudo Paleográfico de uma Versão em Português de Livre de Trois Virtues (1447-1455). **Confluência**. Rio de Janeiro: Linceu Literário Português, n. 59, p. 139-165, jul-dez. 2020, DOI: <https://bit.ly/3hft30F>
- BARTON, David. *Literacy: an introduction to the ecology of written language*. Cambridge: Brackwell, 2004.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Diplomática e tipologia documental em arquivos**. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2008.
- BISCHOFF, Bernard. **Latin paleography**. Antiquity and Middle Ages. Cambridge: Cambridge University, 1990.
- BOOGAART, Ernst van den (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679**. Essays on the occasion of the tercentenary of his death. Den Haag: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979a.
- BOXER, Charles. **Os Holandeses no Brasil 1624-1654**. 2a edição. Tradução de Olivério de Oliveira Pinto. Recife: CEPE, 2004 [1957].
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. (Org) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.
- CABRAL DE MELLO. Evaldo. **O Bagaço da Cana: Os engenhos de açúcar do Brasil holandês**. São Paulo: Penguin, 2012.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio; SÁEZ, Carlos. Paleografía versus alfabetización. Reflexiones sobre historia social de la cultura escrita. **SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita**, v.1 p. 133-168, 1994. Disponível em <https://bit.ly/3toAGqI>. Acessado em 25 nov 2020.
- CASTRO, Ivo. Filologia. **Biblos**. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, v. II. Lisboa: Verbo, 1997.

- DURANTI, Luciana. Diplomática: novos usos para uma antiga ciência (parte V). **Acervo**, Revista do Arquivo Nacional, v. 28, n. 1, p. 196-215, 2015. Disponível em <https://bit.ly/3A1oWNC>. Acesso em 25 out 2020.
- FONSECA, José Victoriano Borges da. **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**. Publicados sob administração de Rodolfo Garcia. Litterarum seu hbrorum negotium concludimus hominis esse vitam. Phii. obibi. ion. Cap. XV Volume XLVIII, 1926. Disponível em <https://bit.ly/3hdUOH7>. Acessado em 25 nov 2020.
- FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**: um caso de parricídio do século XIX. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo & PONI, Carlo. **A microhistória e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1991.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LANGELI, Attilio Bartoli. Historia del alfabetismo y método cuantitativo. **Signo** – Revista de Historia de la Cultura Escrita, Alcalá de Henares, n.3, p. 87-106, 1996. Disponível em <https://bit.ly/3nhVuz9>. Acessado em 25 nov 2020.
- LEVI, Giovanni. **Le Pouvoir au village**. Paris: Comte, 1989.
- LOBO, Tânia & OLIVEIRA, Klebson. Aos olhos da Inquisição: níveis de alfabetismo na Bahia em finais de quinhentos. In: MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia & OLIVEIRA, Klebson (Org.). **Várias navegações**: português arcaico, português brasileiro, cultura escrita no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MAGALHÃES GÂNDAMO, Pero. **Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa**: com o diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981 [1574].
- MALLON, Jean. **Paléographie romaine**. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija de Filologia, 1952.
- MARQUILHAS, Rita. **A Faculdade das Letras**: Leitura e escrita em Portugal no séc. XVII. Lisboa: IN-CM, (Filologia Portuguesa) 2000.
- MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Diário de Pernambuco**: Arte e Natureza no 2º Reinado. Recife: Massangana, 1985.
- MELLO, José Antonio Gonsalves de. **D. Antonio Filipe Camarão**. Capitão-mor dos índios da costa do nordeste do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954.
- PÉREZ HERRERO, Enrique & RIVERO SUÁREZ, Benedicta. **Escritura manuscrita y letra procesal**: Canarias en el siglo XVI. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006.
- PETRUCCI, Armando. Funzione della scrittura e terminologia paleografica. **Palaeographica, diplomatica et archivistica**. Studi in onore di Giulio Battelli, v. 1, p. 139-145, 1979. Disponível em <https://bit.ly/3ndOovB>. Acessado em 25 nov 2020.
- PETRUCCI, Armando. **Alfabetismo, escritura, sociedad**. [S.l.]: Gedisa Editorial, 1999.
- PETRUCCI Armando. **Prima lezioni di paleografia**. Roma-Bari: Laterza, 2002.
- SPINA, Segismundo. **Introdução à Edótica**. 1.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977
- VERA, Álvaro Ferreira de. **Orthographia, ov modo para escrever certo na lingua portuguesa**: outro da muita semelhança, que tem a lingua portuguesa com a latina. Lisboa: Mathias Rodriguez, 1631. Disponível em <http://purl.pt/12>. Acessado em 25 nov 2020.
- WEHLING, Arno & WEHLING, Maria José Cavallero Mesquita. **A formação do Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- WIESEBRON, Marianne. **O Brasil em arquivos neerlandeses (1634-1654)**. Documenten in het Koninklijk Huisarchief en in het archeif van de Staten-General. Documentos no arquivo da Casa Real e no Arquivo dos Estados Gerais. Volume 3. Série Maurítiana. Leiden: CNWS, 2008.
- ZANDVLIET, Kees. Zacharias Wagenaer 1614-1668. A Life in the Service of the Dutch East India Company and the Dutch West India Company. In: ZANDVLIET, Kees (org.). **The Dutch East India Company in the 17th Century**. Life and Work of Zacharias Wagenaer (1614-1668). Den Haag: Algemeen Rijksarchief, 1987.

snor gerardo Craiptoin

67

E

+  
Estimci m<sup>o</sup> do Vm. Em mais J me dizor  
p.<sup>o</sup> dandrado q<sup>o</sup> ficauia Vm. Com sande q<sup>o</sup> of.  
The comceda polloj amroz deseu de Teio. ficando  
noy Com a mesma p.<sup>o</sup> foreu a V.M.  
No particular q<sup>o</sup> V.M. moaniza om a  
hendo ho cabziao fratarci E com a No posta  
fatis farci a V.M. q. de minha parte bom  
soestrinara. pois foi guias e onzas de V.M.  
uaõ sempre fien dadas embom norte,  
Leua eca Negra kua. botija de agua ar,  
dento foruira p.<sup>o</sup> claxay, e f. frosquia etros  
puxes frosquos q<sup>o</sup> pollo go rem oymando E  
porme comnidarena comelloj, per dolando  
V.M. a pouqui dadda eua p.<sup>o</sup> 01. q<sup>o</sup> de 3 mes  
Dona Jeronima dat m<sup>o</sup> de 23

29  
S. RVRS  
ARCHIEF.



# Produtividade do diminutivo em português brasileiro em *Viva o povo brasileiro* (João Ubaldo Ribeiro, 1984)

Aurora Viana de Sá

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

Este trabalho utiliza e se baseia nos dados levantados por meio de pesquisa durante a produção do artigo intitulado *Neologismos em Viva o povo brasileiro (João Ubaldo Ribeiro, 1984): uma análise morfológica e estilística* (2020), escrito por Aurora Viana de Sá, sob a orientação do professor doutor Ronaldo de Oliveira Batista, com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), programa de bolsas financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Na língua portuguesa, devido a principalmente sua herança linguística latina, o falante tem à sua frente, disponível para uso, uma grande variedade de sufixos e outras formas de derivação para produzir um diminutivo.

A produção do diminutivo em língua portuguesa de variação brasileira é das mais variadas, perpassando por todas as regiões do país, épocas, contextos sociais, níveis de formalidade ou nível econômico. E embora a produção em diminutivo como um todo seja muito intensa, nem todos os sufixos possuem uma mesma presença na língua. Atualmente há muitos sufixos que encontram uso apenas na linguagem formal ou em palavras já consolidadas no português, de forma a não serem sequer mais entendidas como uma palavra no diminutivo. Dessa maneira temos como exemplo *questiúncula*, *partícula*, *película* etc., todas terminadas em sufixo *-ula*, com valor diminutivo, mas que hoje não são mais vistas assim necessariamente, ou são usadas exclusivamente em contextos formais. Por outro lado, há tantos outros sufixos que são extremamente produtivos, como *-ilho* e *-eto* e suas variações de gênero e número. Dentre os sufixos diminutivos que mais se destacam, o mais produtivo de todos, atualmente e em muitas épocas da língua portuguesa, é o *-inho*.

Como objeto de estudo, *Viva o povo brasileiro*, romance publicado por João Ubaldo Ribeiro, em 1984, foi escolhido devido à sua extensa presença de personagens das mais variadas épocas, classes sociais, contextos econômicos, culturais e regionais do país, bus-

cando o autor refletir da forma mais fidedigna possível a fala natural de cada um desses falantes do português. Buscando essa fala fidedigna dos falantes de português, a presença do diminutivo durante toda a narrativa é bem forte, mostrando quão produtivos e criativos os sufixos com valor diminutivo podem ser.

Sobre o tema de produtividade lexical, devemos entendê-la como a capacidade de um falante qualquer em fazer uso de toda a sua criatividade e domínio de um idioma e, assim, produzir e criar frases e sentenças que sejam capazes de expor suas ideias. Durante esse percurso de produtividade lexical de um falante, em muitos momentos ele encontrará situações nas quais ele sentirá a necessidade de modificar a tessitura lexical do idioma criando uma palavra, isto é, um neologismo.

Enquanto algumas palavras deixam de ser utilizadas e tornam-se arcaicas, uma grande quantidade de unidades léxicas é criada pelos falantes de uma comunidade linguística. Ao processo de criação lexical dá-se o nome de neologia. O elemento resultante, a nova palavra, é denominado neologismo (ALVES, 2004, p. 5).

A professora Nilce Sant'Anna Martins também acrescenta, dizendo que:

O diminutivo pode exprimir, de um lado, a apreciação, o carinho, a delicadeza, a ternura, a irritação, a cortesia e, de outro, a depreciação, o desdém, a irritação, a ironia, a gozação, a hipocrisia. Está na fala de todos, cultos ou ignorantes, e só não aparece com um tom afetivo nos textos escritos que têm por meta a objetividade e, portanto, só admitem o diminutivo nocional, exprimindo a ideia de tamanho pequeno, sendo que, em muitos casos de diminutivo erudito, mesmo a ideia de pequenez passa despercebida [...] (MARTINS, 2012, p. 146).

A partir da fala de Martins (2012), podemos compreender a extensão do uso do diminutivo em língua portuguesa. O diminutivo molda a frase e a palavra; ele adiciona aveludes, amor, compaixão, ou até mesmo ironia e sarcasmo. Essas são características relevantes para a análise desta pesquisa.

Um outro ponto importante da fala de Martins (2012) é a menção de tom afetivo com o uso do diminutivo, que entra em acordo com o que foi observado também por Sérgio Buarque de Holanda.

No domínio da linguística, para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração (DE HOLANDA, 1995, p. 148).

## Metodologia

Em primeiro momento de pesquisa houve a seleção do corpus, ou seja, como mencionado, o livro *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. A versão utilizada foi a

6ª edição, publicada em versão digital no Kindle. Após a seleção do corpus de pesquisa, fez-se a leitura e levantamento de dados, a fim de selecionar todas as palavras que parecessem estar no diminutivo. Esse primeiro passo leva em conta as palavras que parecem diminutivo, e não as palavras que estão em diminutivo, porque devido ao vasto número de palavras encontradas no livro que terminassem em aparentes sufixos diminutivos, fez-se necessário primeiro selecionar todas as palavras que terminassem assim, e aí em seguida verificar a origem de cada.

O segundo passo, então, foi a filtragem das palavras com sufixos diminutivos das palavras com terminações não diminutivas. Um exemplo disso ocorre com o par *-eto/-eta*, nos vocábulos de graveto e carreta. No caso, sabe-se que etimologicamente o processo de carreta é: *carro* + *-eta*. Em contrapartida, no caso de graveto, o mesmo não ocorre. Não existe essa forma de construção etimológica que resulte em: *gravo*\*<sup>1</sup> + *-eto*. Graveto possui como origem o processo seguinte: *graveto* <<sup>2</sup> forma sincopada de *garaveto* < derivação de *garavato* < espanhol *garabato*. Nesse segundo momento houve também a categorização por sufixos. Durante a seleção no livro foram encontrados 19 sufixos diminutivos diferentes. Assim, também foi necessário separar os verbetes encontrados em categorias de acordo com os sufixos presentes no livro. Por fim, nessa segunda etapa também apagamos os falsos diminutivos, como exemplificado anteriormente, e as palavras duplicadas, como também as variações de número encontradas.

Após a filtragem, foi o momento da pesquisa etimológica de cada vocábulo. Alguns padrões foram percebidos durante essa pesquisa, o que nos levou a agrupar os diminutivos produzidos no livro em algumas categorias.

Como última etapa do processo metodológico foi a análise dos vocábulos resultantes de todo o processo de seleção, filtragem e pesquisa feito. Neste ponto, cada palavra relevante à pesquisa foi individualmente analisada.

## Frequência dos sufixos em *Viva o povo brasileiro*

Devido à metodologia usada nesta pesquisa possuir natureza quali-quantitativa, além da análise final dos vocábulos, houve anteriormente também um processo de contabilização, quantificação e categorização dos vocábulos encontrados. Esse aspecto quantitativo foi necessário para que pudéssemos ter um melhor direcionamento na parte qualitativa, isto é, na análise final. Um dos motivos para isso é que por ser uma pesquisa voltada para a produtividade de cada sufixo com valor diminutivo, entende-se necessário quantificar os quase vinte sufixos encontrados em *Viva o povo brasileiro*.

<i>-inho/-inha</i>	463	<i>-ulo/-ula</i>	3
<i>-eto/-eta</i>	29	<i>-elho/-elha</i>	2

<sup>1</sup> O asterisco foi usado como forma de notação para quando um vocábulo não existe ou até o momento não foi encontrado em nenhum registro.

<sup>2</sup> O sinal de menor que foi usado como forma de notação para indicar que o vocábulo que vem antes do sinal deriva daquele que vem posteriormente.

-ilho/-ilha	22	-ebre	1
-ote/-ota	18	-ejo/-eja	1
-ete	10	-icho/-icha	1
-ola	9	-im	1
-eco/-eca	5	-isco/-isca	1
-ico/-ica	5	-ucho/-ucha	1
-elo/-ela	4	-usco/-usca	1
-acho	3		

Tabela 1: relação entre sufixos e ocorrências únicas no livro *Viva o povo brasileiro*.

A partir dos dados levantados durante a etapa de filtragem e pesquisa, notou-se que ainda que todos os sufixos tenham tido alguma atenção no livro, e a proporção com que quase todos apareceram no livro tenha sido bem equilibrada, o sufixo *-inho* foi de longe o mais produtivo. Apenas em relação ao segundo lugar na tabela, o sufixo *-eto*, o sufixo *-inho* possui já quase dezesseis vezes mais ocorrências. Essa discrepância se torna ainda mais exacerbada quando comparados o primeiro sufixo e o resto, contando que sete deles sequer tiveram duas ocorrências durante todo o livro. Além disso, *Viva o povo brasileiro* conta com 673 páginas, como mencionado pelo próprio João Ubaldo Ribeiro (2014). Dessa forma, é possível verificar que, na média, pode-se dizer que aproximadamente a cada 3 páginas encontramos 2 novas palavras terminadas em *-inho* ou *-inha*, ou seja, sem considerar as repetições e derivações de número.

Com uma produtividade lexical tão alta e diferenciada em relação a outros sufixos diminutivos, focamos nossa análise exclusivamente para o sufixo *-inho*.

## Análise

Como seleção final para análise, escolhemos como bons representantes para o potencial de produtividade lexical com sufixo *-inho* as palavras suazinha, nhozinho-zinho-zinho, saltantinhas e almazinha. Cada um desses 4 vocábulos foi selecionado por possuir algo de especial que fosse além da simples produção de uma nova palavra no diminutivo, de uma simples acepção de pequenez.

A especialidade, por assim dizer, de cada um dos 4 vocábulos selecionados, é, respectivamente, a criação, ou no caso, a produção lexical de um pronome diminutivo, a tripla repetição e derivação sufixal, adjetivo adverbializado diminutivo e, por fim, o uso proposital de uma consoante de ligação como fator diferenciador semântico.

Neologismo: suazinha
Estrutura morfológica: sua + z + inha (pronome pessoal + consoante de ligação + sufixo)
Tipo de unidade: derivação sufixal
Contexto: fala infantilizada de um adulto ao se direcionar a uma criança

Significado: pronome sua ganha um toque de carinho, implicando uma relação de afeto entre o falante e a pessoa ou objeto que o pronome está substituindo
Exemplo de uso: “[...] Eu digo assim: meu nenenzinho, branquinho lindo, safadinho, dê bezinho aqui bem aqui em Martinazinha suazinha [...]” (RIBEIRO, 2014, pos. 6465)

Quadro 1<sup>3</sup>: registro de *suazinha*.

Como demonstrado no Quadro 1, o caso de *suazinha* é o pronome diminutivo. Ele chama atenção devido ao fato de que cotidianamente são encontrados apenas substantivos e adjetivos no diminutivo, enquanto as palavras de outras classes gramaticais sendo costumeiramente mais rígidas e não influenciadas por sufixos dessa forma. Uma ocorrência dessas demonstra perfeitamente o potencial de criatividade e produção lexical que o sufixo *-inho* carrega, sendo capaz até mesmo de modificar palavras com as quais normalmente ele não se conectaria.

Neologismo: <i>nhozinho-zinho-zinho</i>
Estrutura morfológica: <i>nho + z + inho + z + inho + z + inho</i> (substantivo + consoante de ligação + sufixo + consoante de ligação + sufixo + consoante de ligação + sufixo)
Tipo de unidade: tripla derivação sufixal
Contexto: conversa entre duas escravas sobre o funeral de seu proprietário
Significado: exacerbação do uso do diminutivo provocando um efeito inverso do uso comum do diminutivo, que seria a expressão afetiva pelo meio da língua
Exemplo de uso: “Ah, Inácia, tu vai fazer o axexê do <i>nhozinho-zinho-zinho</i> , vai fazer as obrigações de defundo dele? Não vai. Então? Então deixa que eu faço! Larô-iê!” (RIBEIRO, 2014, pos. 3511)

Quadro 2: registro de *nhozinho-zinho-zinho*.

No caso do Quadro 2, em *nhozinho-zinho-zinho*, temos uma tripla derivação sufixal com o intuito de provocar no leitor, por meio dessa exacerbação, desse exagero, um efeito mencionado por Martins (2014), a ironia e a gozação. Na fala da personagem usada como exemplo na tabela 2 é possível notar como a mensagem vem carregada de deboche e de sarcasmo. Além do uso de negativas, que nos auxiliam a identificar o deboche sem ouvirmos o tom e a cadência da fala, a presença desse triplo *-inho* nos ajuda a perceber essa característica da fala.

Neologismo: <i>saltantinhas</i>
Estrutura morfológica: <i>saltante + inhas</i> (adjetivo + sufixo)
Tipo de unidade: adjetivo adverbializado e derivação sufixal
Contexto: descrição do narrador sobre as ações de algumas personagens
Significado: o modo de saltar, de ser saltante, porém de forma elegante e graciosa, além de dar pequenos e frequentes saltos

<sup>3</sup> Os quatro quadros foram retiradas do artigo intitulado *Neologismos em Viva o povo brasileiro (João Ubaldo Ribeiro, 1984): uma análise morfológica e estilística* (2020), escrito pela autora, sob a orientação do professor doutor Ronaldo de Oliveira Batista.

Exemplo de uso: “[...] as negras moças, uma por uma, se soltaram da fila e deslizaram saltantinhas pelo terreiro como aves dos alagadiços patinando na flor-d’água [...]” (RIBEIRO, 2014, pos. 2539)

Quadro 3: registro de *saltantinhas*.

Em saltantinhas temos um processo similar ao processo de suazinha. Desta vez, a conexão esperada entre um sufixo nominal e um nome, isto é, um adjetivo, ocorre. Porém, é relevante observar que esse adjetivo, em uso no exemplo dado na tabela 3, está sendo adverbializado, ou seja, ele exerce a função de um advérbio na frase. Então, ainda que ele seja de fato um adjetivo e permita a sufixação, sua função sintática torna essa conexão estranha e esquisita, a ponto de o ouvido nativo às vezes estranhar uma construção como essa. No caso de saltantinhas, o diminutivo produz um efeito de leveza e sutileza, e não de pequenez ou de ironia.

Neologismo: almazinha
Estrutura morfológica: alma + zinha (substantivo + sufixo)
Tipo de unidade: derivação sufixal
Contexto: descrição do narrador sobre um personagem identificado como almazinha
Significado: especificidade e individualidade de uma única alma que venha a ser pequena
Exemplo de uso: “[...] E assim, uma bola azul elétrico invisível suspensa pelos muitos ventos que po-voam o firmamento, a almazinha adiava e ansiava o instante em que se tomaria de perdida paixão e se tornaria uma alma brasileira para todo o sempre [...]” (RIBEIRO, 2014, pos. 463) “[...] a almazinha do alferes lembrou de novo a luz de sua terra e de novo estremeceu de orgulho. E, como as alminhas desencarnadas não vivem no tempo, tudo para elas podendo ser presente, passado e futuro [...]” (RIBEIRO, 2014, pos. 1620)

Quadro 4: registro de *almazinha*.

Por fim, temos em almazinha, conforme o Quadro 4, a demonstração da diferença semântica produzida não pelo uso de um sufixo, mas sim pela produção consciente de uma consoante de ligação entre esse mesmo sufixo e um mesmo vocábulo sufixado. Entende-se que o falante nativo de português será capaz de diferenciar o significado entre almazinha e alminha (o primeiro com a consoante de ligação, enquanto o segundo está sem), ainda que ele não seja capaz de expressar-se e dizer qual é de fato essa diferença. No caso demonstrado em *Viva o povo brasileiro*, temos o uso de almazinha como fator de especificidade e individualidade da alma, ou seja, não é apenas uma alma pequena, mas sim uma específica alma pequena que é o objeto do meu interesse, da minha fala, do meu foco.

## Considerações finais

A produtividade lexical no diminutivo em português, em especial com o sufixo *-inho* é extremamente vasta e está sempre em constante crescimento. A cada época vemos novas formas de usar esse sufixo, com novas combinações e novos significados. A criatividade lexical do falante em produzir neologismos é sempre infinita e, por meio da pesquisa, foi

possível observar neste trabalho como é o funcionamento dessa criatividade e produtividade lexical e como ela ocorre no diminutivo, marca característica do português brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ieda Maria. **Neologismo**: Criação lexical. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- DA CUNHA, Antônio. **Dicionário Etimológica da Língua Portuguesa**. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Lexikon Editora, 2011. E-book.
- DE HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MARTINS, Nilce. **Introdução à Estilística**: A Expressividade na Língua Portuguesa. 4. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014. E-book.
- VIANA DE SÁ, Aurora. **Neologismos em Viva o povo brasileiro (João Ubaldo Ribeiro, 1984)**: uma análise morfológica e estilística. São Paulo, 2020.
- VIARO, Mário Eduardo. **Etimologia**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Manual de etimologia do português**. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Globo Livros, 2014.

# Lewis Carroll, Alice e um país do outro lado do mundo

## Dialogismo entre Meu amigo Totoro e Alice

Bruna Perrella Brito

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

### Introdução

Este trabalho pretende mostrar, de maneira breve, como o dialogismo entre a animação *Meu amigo Totoro* e *Alice no País da Maravilha* ocorre. Para tanto, estudamos os impactos dessa obra traduzida para o japonês desde o início do século XX, encontrando grande recepção no Japão. Para a análise, consideraremos tanto o livro como a animação como enunciados concretos. Volóshinov, em “Discurso na vida e discurso na arte” (1976, s.p.), fala o seguinte sobre o enunciado concreto:

Qualquer que seja a espécie, o enunciado concreto sempre une os participantes da situação comum como coparticipantes que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual. O enunciado, conseqüentemente, depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência [...].

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age do enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. Conseqüentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: 1) a parte percebida ou realizada em palavras e 2) a parte presumida.

Vamos considerar com Volóchinov, então, que um enunciado concreto é composto por duas partes: a realizada (a material) e a presumida (a contextual). Na análise de um enunciado concreto, as duas devem ser levadas em consideração, não podendo ser separadas. Assim, o discurso verbal (e todos os outros tipos de discursos, como o visual) não é autossuficiente, nascendo de uma situação extraverbal e mantendo-se ligado a ela. “A situação [extraverbal] se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação” (VOLÓCHINOV, 1976). É essa situação extraverbal que será estudada como fundamental para que o dialogismo entre os dois enunciados concretos estudados aqui, livro e animação, ocorra.



## O Japão encontra Alice

Para o estudo da influência dos livros de Lewis Carroll no Japão (consideração contextual para o enunciado concreto animação), contamos com a extensa pesquisa organizada em três volumes por Jon A. Lindseth e Alan Tannenbaum, *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece* (2015), lançada pela Oak Knoll Press em parceria com The Lewis Carroll Society da América do Norte.

Esses livros trazem reunidos artigos sobre todos os idiomas para os quais *Alice* foi traduzido até o ano de 2015. Vamos utilizar como base o artigo de Yoshiyuki Momma, “*Alice in Japanese: Named One of “The Best 100”*”. Esse autor nos informa que a primeira tradução de uma obra de Lewis Carroll no Japão ocorreu em 1899 e foi *Alice através do espelho*, apontando que talvez o japonês seja um dos poucos países onde o segundo livro de Carroll foi traduzido antes do primeiro. Foi só em 1908, quase dez anos depois, que *Alice no País das Maravilhas* foi traduzido para o japonês por Sumako (pseudônimo de Shizuo Nagayo) e ilustrado por Shotaro Kawabata. A história foi publicada serializada, sendo dividida em três edições da revista *Shojo no Tomo* [Amigas das garotas], nos meses de fevereiro, março e abril.

A primeira versão completa de *Alice no País das Maravilhas* no formato livro foi *Aichan no yume monogatari* [A história do sonho de Aichan], em 1910, traduzido por Eikan Maruyama, filho de um monge, que havia trabalhado como professor de inglês. Kimie Kusamoto, citado por Yoshiyuki Momma, nos conta que é incrível que Maruyama tenha traduzido *Alice* para o japonês como ele o fez, de forma elaborada, sem trocar ou omitir nenhuma parte maior, oferecendo uma tradução literal e integral, retirando apenas algumas piadas e jogos de palavras do original – o que só seria feito novamente anos mais tarde.

Momma (2015) conta que ele tinha encontrado, até aquele momento de sua pesquisa, 373 edições de *Alice* e mais de 50 edições de *Através do espelho* em japonês. Além disso, ele contabilizou 898 reimpressões de *Alice no País das Maravilhas* e 270 de *Através do espelho* no japonês. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), nenhuma edição de *Alice* foi publicada. Mas, a partir de 1946, novas edições apareceram a cada ano. Ele nos informa que mais de cem tradutores se aventuraram no livro, entre eles famosos romancistas, poetas, professores e escritores infantis japoneses. Mas, assim como para o português, traduzir para o japonês também se mostrou uma tarefa complexa:

But it proved difficult to understand and translate the Alice books for those whose mother tongues was not English and whose culture was so different from that of Victorian England. How could we Japanese capture their full wit and flavor? It was almost impossible to translate Carroll's jokes, puns, nonsense, and parodies. So in early editions, some parts of the Alice books were omitted, and some character and songs were changed into Japanese characters and songs. Many of the English names were changed to Japanese names. When the jokes, nonsense, and parodies were translated into Japanese literally, they did not make sense (MOMMA, 2015, p. 316).

Assim, as dificuldades de se traduzir *Alice* para o japonês eram as mesmas apontadas por Monteiro Lobato (1882-1948) para se traduzir para o português, e então o livro precisava ser adaptado para alcançar o público e ter sentido dentro da cultura japonesa (assim como para qualquer cultura que não fosse a inglesa). Mas a edição comentada de *Alice* de Martin Gardner publicada nos Estados Unidos em 1960 iria mudar essa situação e ajudar os japoneses a entenderem melhor os livros de Carroll – a partir dessa edição de Gardner, as traduções de *Alice* para o japonês se tornaram mais sofisticadas. *The Annotated Alice* foi traduzido para o japonês em 1980 e *More Annotated Alice* (edição traduzida que também usamos nesse artigo) em 1994.

Momma (2015) aponta que um dos aspectos que ajudou os livros de Carroll a se consolidarem entre os japoneses é que, desde o início, eles eram voltados não só para crianças e leitores em geral, mas também para estudantes de inglês, sendo usados em livros de leitura para prática desse idioma. Ele diz que, em 2015, encontrou alguns livros didáticos japoneses utilizando esses textos com esse propósito.

Os livros de Carroll – *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* – tornaram-se clássicos no Japão, e Momma nos traz essa informação não apenas com base nos números de traduções e edições desses livros, ou no histórico das traduções que remontam há mais de um século no país, mas também em levantamento da importância desses livros para os japoneses. Em 1992, os editores da Bungeishunju-sha<sup>1</sup> selecionaram “Os 100 melhores livros juvenis publicados no Japão”; desses cem, 31 tinham origem japonesa e o restante eram traduções de livros estrangeiros. *Alice* estava em vigésimo segundo lugar na lista. Em 2011, Shinsho-sha, uma das maiores editoras do Japão, selecionou também os cem livros em formato de bolso que devem ser lidos. Eles incluíram nessa lista livros adultos e infantojuvenis, e *Alice* foi um dos 15 da lista que não foram escritos por japoneses. É possível perceber que livros de Lewis Carroll se tornaram parte importante da cultura literária japonesa.

## Investigando as influências

Uma pergunta importante a se fazer é por que um livro tão inglês e tão complexo de traduzir (e tão representante de uma cultura ocidental específica) seria tão bem aceito em uma cultura oriental e se tornaria tão relevante? O que tornaria os japoneses tão interessados nas histórias de uma criança inglesa e receptivos a elas? Teria alguma relação entre o contexto histórico vitoriano em que foi escrita a obra, de exigências e repressão, e a própria cultura japonesa? Sean Summers, em seu artigo “*Arisu in Harajuku: Yagawa Sumiko’s Wonderland as Translation, Theory, and Performance*”, ao estudar a famosa tradução de Yagawa Sumiko e as considerações teóricas que a tradutora faz sobre a relação dos japoneses com os livros *Alice*, que influenciaram no Japão o movimento de contracultura *Gosu-Rori*, ou Lolita Gótica, nos apresenta considerações interessantes a esse respeito:

---

<sup>1</sup> É uma editora japonesa fundada em 1923, empresa tradicional do país. Concede o prêmio anual Akutagawa, um dos mais prestigiados prêmios literários do Japão.

Of the many editions available, perhaps the most influential is Yagawa Sumiko's. She is admired for her linguistic dexterity, but even more for her philosophical sophisticated idea of Wonderland as a space that contravenes the normative social expectation of Japanese society. In Yagawa's view, *fushigu no kuni* enables a countercultural mode that liberates the imagination from routine prescription [...] more than inviting a passive experience from the reader, Wonderland stimulates the interpenetration of textual and social spaces. [...] In this coupling of Carroll's text and Japanese subcultural context, socially marginalized individuals use Wonderland as a stage for performing a specific subcultural identity. [...] *Fushigu no kuni no Arisu* should not be read, then, only as entertainment or a storybook fantasy, but should be understood as a framework through which one acquires a fresh capacity to evaluate interpersonal relationships within the society as a whole. (SOMERS, 2009, p. 199-200).

Por meio das observações de Somers, podemos perceber que a relação dos japoneses com o livro de Carroll *Alice no País das Maravilhas* também pode ter raízes no contexto social do Japão que, do ponto de vista da pressão social de regras normatizantes, se assemelha à Inglaterra vitoriana da época de Carroll. Por isso, *Alice* pode ter encontrado no Japão terreno fértil para a sua rebeldia (ainda que controlada) contra as regras impostas pela sociedade inglesa vitoriana, fugindo da realidade enfadonha para um mundo que pode ser até assustador às vezes, mas não tem nada de convencional que a deixe entendida. A pressão das regras, da escola, dos livros chatos pedagógicos e moralizantes some no País das Maravilhas, mesmo que por um breve momento, e Alice encontra a liberdade para questionar e ser livre das amarras vitorianas.

*Alice* acabou sendo incorporada pela cultura e pela sociedade japonesas, fazendo parte, portanto, de seu imaginário porque encontrou terreno fértil dentro da própria cultura e sociedade japonesas. Assim, não é de se espantar que o livro *Alice* tenha se infiltrado em uma das animações mais japonesas de Hayao Miyazaki, *Meu amigo Totoro* (sendo que *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll faz parte da lista dos 50 livros infantojuvenis que Miyazaki considera fundamentais de serem lidos).

## Um pouco sobre Totoro

Hayao Miyazaki escreveu o roteiro e dirigiu a animação de *Meu amigo Totoro*, sendo lançada no Japão no dia 16 de abril de 1988. Essa animação tornou-se um dos maiores sucessos do Studio Ghibli, particularmente no que diz respeito a produtos licenciados.

O enunciado concreto *Meu amigo Totoro* é uma história, do ponto de vista narrativo, bem simples, não sendo uma animação direcionada para a ação, como eram a maioria das animações do período (*Akira*, por exemplo, foi lançada também em 1988). Em *Totoro*, vemos um pai e suas duas filhas se mudam para o interior do Japão para ficarem mais perto da mãe que está em uma espécie de clínica se recuperando de tuberculose – a história é sobre essa espera e como as crianças lidam com ela. Assim, enquanto a família espera pela liberação da mãe, vemos a rotina do pai e das filhas – Mei, entre 4/5 ano (Miyazaki varia na definição da idade dela em seus textos), e Satsuki, de aproximadamente 10 anos. Não

há a figura do vilão comum (a não ser que consideremos a doença da mãe como o vilão) e o clímax é um pouco diferente daqueles aos quais o espectador está acostumado a ver nas animações ocidentais, ele chega de forma sutil: acontece quando Satsuki encontra a irmã Mei que tinha se perdido ao tentar levar para mãe uma espiga de milho, conseguindo, ao final, completar o que queria. A animação termina assim. Somos informados que a mãe volta para casa nas cenas pós-crédito.

E, nessa simplicidade narrativa, Miyazaki criou uma obra-prima da animação, sendo uma das sete animações a ganhar quatro estrelas do aclamado crítico norte-americano Roger Ebert (1942-2013) e estando na posição 54<sup>o</sup> da lista das melhores animações do *site* Rotten Tomatoes. A beleza do filme está na história, mas principalmente no modo de contá-la, no ritmo em que ela é mostrada para nós. Em *Totoro*, Miyazaki nos mostra, por meio dos detalhes, que o ser humano é capaz de gestos de bondade e ternura em tempos de dificuldade e incertezas.

No livro *The Art of My Neighbor Totoro*, Miyazaki nos fala de seu objetivo quanto a *Totoro*: “I wanted to make a delightful, wonderful film set in Japan.” (STUDIO GHIBLI, 2016, p. 5). E continua: “Even in this global age, it’s the most local things that can have a worldwide effect.” (p. 5). O animador escolheu situar a narrativa no interior do Japão de 1950, cinco anos após a Ocupação norte-americana ter iniciado, com um Japão ainda em recuperação econômica pós-guerra, mostrando as belas paisagens japonesas do interior, longe da metrópole. Esta é uma de suas animações que Miyazaki considera “mais japonesa”, na qual percebemos elementos da religião xintoístas, da cultura e dos costumes japoneses, da culinária japonesa, do imaginário infantil japonês, do modo de contar história japonês para crianças, da situação histórica do país, da geografia e paisagem do Japão.

## O dialogismo entre enunciados concretos

O dialogismo que estudamos acontece entre códigos – entre animação e livro. Vamos identificar na animação as sequências de imagem em que percebemos o diálogo com o livro de Carroll e como ele acontece, para identificarmos como a fonte literária básica, o enunciado concreto livro, foi apropriado e retomado pelo enunciado concreto animação.

A animação começa com um caminhão de mudança que, atravessando paisagens do interior do Japão, leva a família Kusakabe para sua nova casa. Vemos por quase dois minutos o caminhão andando na estrada de terra, até chegarem à entrada da nova residência, aparecendo detalhes da paisagem e da natureza. A chegada à casa se dá em 4min10seg da animação. Aqui, já podemos identificar um diálogo, embora mais superficial, com o livro de Carroll. Observe os dois planos a seguir:



Imagem 1: Plano 1



Imagem 2: Plano 2

Os dois são planos gerais, que em filmes costumam inserir o sujeito no ambiente. É exatamente o que acontece: a inserção dos personagens no seu novo ambiente, a passagem para ele por meio do túnel. Essa é a primeira vez na animação que vemos um túnel. Ele aparecerá mais duas vezes pelo menos tendo relação dialógica com *Alice*. No texto de Carroll, Alice entra em “uma grande toca sob a cerca”. Vejamos o trecho do livro:

Ardendo de curiosidade, [Alice] correu atrás do Coelho campo afora, chegando justamente a tempo de vê-lo enfiar-se numa grande toca sob a cerca.

Logo depois Alice entrou atrás dele, sem pensar sequer como sairia dali outra vez.

A toca do coelho se alongava em linha reta *como um túnel*, e de repente se abria em uma fossa, tão de repente que Alice não teve nem um segundo para pensar, antes de ver-se caindo no que parecia ser um poço muito fundo (CARROLL, 2013, p. 9, grifo nosso).

Este é o momento de entrada de Alice no País das Maravilhas, de atravessamento de percepção de realidade para ela (considerando que ela já está sonhando, o dormir seria o primeiro momento e o entrar na toca, o segundo; mas ela só percebe que dormiu ao final da narrativa, então, da perspectiva do personagem, seria o primeiro). Alice não cai logo de cara no poço, ela passa por um túnel, como acontece com os personagens de Miyazaki, e só então ela cai no poço, de onde ela vê o jardim florido por meio de uma minúscula porta. Podemos considerar essa passagem dos personagens da animação nos planos 1 e 2 uma entrada no mundo fantástico também, já que, em seguida, as duas personagens infantis, Satsuki e Mei, encontram bolotas/semente dentro da casa e os Makkuro Kurosoke (também chamados de Susuwatari), seres que habitariam lugares escuros e desabitados (uma espécie de poeira que habita casas que ficam fechadas por muito tempo).

No início da animação, então, já teríamos um primeiro diálogo entre *Totoro* e *Alice* presente na passagem entre realidade/ fantasia ou sonho, conectados pela imagem do túnel mostrada na animação e pela descrição do túnel no livro.

O segundo momento ocorre próximo de 1/3 da animação, quando Satsuki vai para a escola e Mei fica em casa e vai brincar no jardim. A personagem mais nova anda para cima e para baixo do terreno, brinca na água, com objetos que encontra, até vem uma bolota/semente reluzindo ao sol.

E não há apenas uma semente, mas um caminho de sementes, que ela percorre, recolhendo-as até deparar com um totoro pequeno e branco, que, a princípio, lembra muito um coelho branco. Vamos ver a sequência de planos (com cortes temporais, quando necessário) desde que surge as orelhas do pequeno Totoro branco até o encontro com o Totoro grande.





Imagens 3 a 38: sequência de frames recortados da animação *Meu amigo Totoro* que dialogam com *Alice no País das Maravilhas*.

Do início da perseguição ao totoro branco até o encontro com Totoro na toca dele, se passam mais de sete minutos. No resumo desses sete minutos nos planos recortados, podemos perceber a retomada do trecho citado de *Alice* anteriormente em que a personagem Alice percebe o Coelho Branco e corre atrás dele campo afora, até chegar a toca, entrando nela e caindo no poço, e enfim chegar a uma sala comprida e baixa. Vamos ver na sequência mais um trecho de *Alice*, quando a personagem finalmente termina de cair do poço, encontra e perde o Coelho de vista novamente:

[...] A queda tinha acabado.

Alice não estava nem um pouco ferida, por isso levantou-se no mesmo instante, com um salto. Olhou para cima, mas estava tudo escuro. Diante dela estendia-se outro longo corredor, e o Coelho Branco ainda estava à vista, ando apressado. Não havia nem um momento a perder: lá se foi Alice atrás, veloz como o vento, a tempo de ouvi-lo exclamar, enquanto dobrava uma esquina: “Ai minhas orelhas e meus bigodes, como está ficando tarde”. Ela estava bem atrás dele, ao dobrar a esquina, mas o Coelho sumira. Achou-se em uma sala comprida e baixa, iluminada por uma fileira de lâmpadas que pendiam do teto (CARROLL, 2013, p. 11).

Na sequência de planos capturados da animação (Imagens 3 a 38), podemos perceber o diálogo com *Alice*, no qual “O enunciado autoral que incorporou outro enunciado em sua composição elabora as normas sintáticas, estilísticas e composicionais para a sua assimilação parcial [...]” (VOLÓSHINOV, 2017, p. 250). Miyazaki traz para sua animação, por meio de imagens, esses dois trechos do livro de Carroll que reproduzimos aqui: o do encontro com o Coelho Branco e a perseguição no campo aberto, o encontro da toca, o túnel, a queda, o encontrar-se em um ambiente maior. Miyazaki não faz uma paródia do texto de Carroll, mas incorpora o texto de Carroll ao seu próprio texto, decodificando palavras em imagens, apagando as fronteiras textuais, porém deixando elementos que nos permitem perceber as semelhanças, levando sua personagem infantil por caminhos semelhantes aos da Alice.

Ambas as personagens têm um encontro com a realidade fantástica antes da queda no poço, mas é a queda no poço que permite que elas aprofundem o relacionamento delas com os seres fantásticos que habitam a outra realidade. A diferença é que Alice entra no País das Maravilhas, e no caso de Mei é o mundo dos Totoros que entra em sua realidade. Em *Totoro*, o discurso do outro está presente, mas não demarcado, as fronteiras foram apagadas, os contornos atenuados.<sup>2</sup> Nesse caso, “o contexto autoral tende à decomposição da integridade e do fechamento do discurso alheio, à sua dissolução e ao apagamento das suas fronteiras” (VOLÓSHINOV, 2017, p. 258), em um enfraquecimento do enunciado alheio, sendo o objeto de estudo “justamente a inter-relação entre essas duas grandezas: o discurso transmitido (‘o alheio’) e o discurso transmissor (‘autoral’)” (p. 255).

Vejam os mais um ponto desse discurso alheio que retoma o autoral, nos permitindo identificar o dialogismo entre *Totoro* e *Alice*: a retomada do personagem quase de *Alice*, o Gato de Cheshire, pelo enunciado concreto *Meu amigo Totoro*. Observemos:

---

<sup>2</sup> Para mais aprofundamento sobre as questões dialógicas apresentadas por Volóchinov, consultar principalmente o capítulo 2, da parte 2, de *Marxismo e filosofia da linguagem* (Editora 34, 2017).





Imagem 39: Gato Ônibus em cima da árvore com as irmãs, no final da animação.

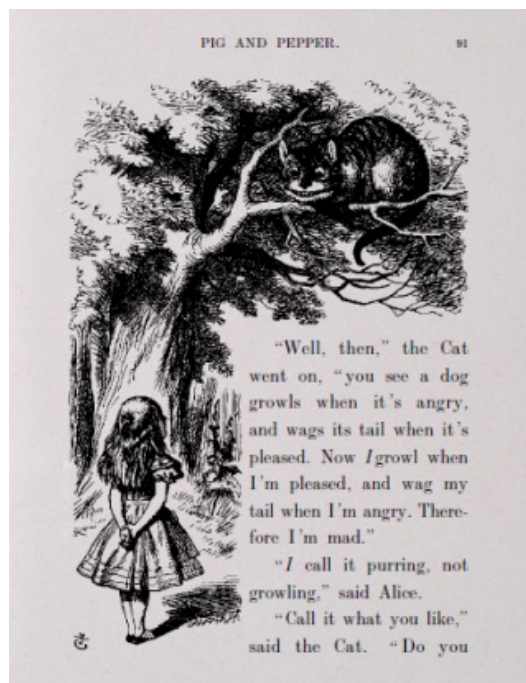


Imagem 40: Gato de Cheshire em cima da árvore, conversando com Alice antes de desaparecer.

É possível observar a semelhança entre as duas cenas. E nas duas imagens as personagens principais se encontram juntas dos gatos, embora na animação *Mei e Satsuki* estejam com o gato e Alice está olhando para o gato. O gato de *Alice* fala; o de *Totoro* não. Alice pede ajuda para o Gato de Cheshire para sair de onde ela se encontrava e ele lhe dá direção; o Gato Ônibus leva as meninas a pedido de Totoro aonde elas precisam ir – ambos, de algum modo, estão relacionados com deslocamentos das personagens, assim como com seus próprios deslocamentos geográficos, já que ambos os gatos têm a capacidade de se deslocarem de forma mágica e também de desaparecerem – Gato Ônibus desaparece de decima do telhado da casa da família no final da animação:



Imagens 41 a 43: sequência de planos mostra o desaparecimento do Gato Ônibus.

## Conclusão

Podemos percebermos que há na animação referências claras, identificáveis e significativas ao livro *Alice no País das Maravilhas*. E como ambos, animação e livro, são enun-

ciados concretos, partindo da definição de ampla de linguagem do Círculo, estendida para além da linguagem verbal, abrangendo a verbo-visual, podemos falar de dialogismo entre eles sem que a diferença de códigos seja um empecilho. Para o Círculo de Bakhtin, todo sistema de signos pode ser decodificado, traduzido para outras linguagens. No código visual percebemos os elementos transpostos do código verbal, podemos ver aquilo que antes liamos, e essa transposição é clara para o interlocutor que tenha repertório para identificar os elementos do livro na animação. Portanto, percebemos o dialogismo decodificador, que vai até o livro, um texto do código verbal escrito, e traz elementos dele para a animação, em imagens em movimento. E, assim, no estudo desse dialogismo, percebemos como a Alice de Carroll, com sua fuga da realidade para um mundo de sonhos em que as regras que existem podem ser quebradas sem punição, influencia outra cultura que, como a inglesa vitoriana, tem muitos traços de repressão presentes nela. O elemento que, afinal, une culturas tão distantes no tempo e no espaço é essa busca pela liberdade, tão característica do próprio ser humano.

## Referências

- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada e ilustrada*. Introdução e notas Martin Gardner. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MIYAZAKI, Hayao. *Starting Point: 1979-1996*. 3<sup>rd</sup> printing. United State of America: VIZ Midia, 2015.
- MOMMA, Yoshiyuki. "Alice in Japanese: Named One of "The Best 100". In: LINDSETH, Jon. A; TANNENBAUM, Alan (Edit.). *Alice in a World of Wonderlands: The Translation of Lawis Carroll's Masterpiece*. United States of America: Oak Knoll Press, 2015. 3 volumes. (Volume 1: Essays; Volume 2: Back-translations; Volume 3: Checklists)
- SOMERS, Sean. "Arisu in Harajuku: Yagawa Sumiko's Wonderland as Translation, Theory, and Performance". In: HOLLINGSWORTH, Cristopher (Edit.). *Alice Beyond Wonderland: Essays for the Twenty-first Century*. United State of America: University of Iowa Press, 2009.
- STUDIO GHIBLI. *The Art of My Neighbor Totoro: a Film by Hayao Miyazaki*. United Statet of America: Viz Midia, 2016.
- VOLÓCHINOV, Valentin. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza para fins didáticos de "Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics". In: VOLÓCHINOV, Valentin. *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.
- VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

# Os multiletramentos e seu potencial transformador e libertador

Cintia Camargo

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Os Multiletramentos têm se tornado um campo fértil de estudos entre os pesquisadores brasileiros nas últimas décadas. Para Duboc e Ferraz (2018), tal entusiasmo pode ser conferido por meio da quantidade de eventos ao redor do país, nos quais os Multiletramentos figuram como tema principal de conferências. Atualmente pode-se dizer que o uso do termo está tão disseminado entre os educadores, que encontrar conteúdo a esse respeito em diferentes contextos, e principalmente na internet, é tarefa fácil. Em busca recente, 24 anos depois da primeira publicação sobre o tema, o Google Brasil<sup>1</sup> mostra 96.700 páginas na rede que mencionam a palavra ‘Multiletramentos’, enquanto a busca para os termos ‘pedagogia dos Multiletramentos’ apresenta 45.900 resultados. É recente também sua menção na Base Nacional Curricular (BNCC, 2017), fato que muito contribuiu para que mais professores da educação básica tomassem conhecimento, ou se interessassem por essa abordagem. Segundo Rojo (2012), esse interesse imediato por parte de profissionais brasileiros da educação em uma pedagogia dos Multiletramentos tem a ver não somente com seus princípios de pluralidade cultural e diversidade de linguagens tão necessária nos dias de hoje, mas também com o fato de que essas teorias muito se identificam com os conceitos de Paulo Freire, conhecidos e almejados por grande parte dos docentes no Brasil.

Os Multiletramentos nascem em meio a um contexto no qual pesquisas e discussões sobre as teorias de letramentos já se desenvolviam por algum tempo no mundo todo. Os pesquisadores desse campo já se preocupavam em “separar os estudos sobre o impacto social da escrita dos estudos sobre alfabetização” (Kleiman, 1989). É na década de 1980 que os estudos de letramentos ganham força com a corrente que ficou conhecida como “New Literacy Studies” ou “NLS”, principalmente por meio da obra de um de seus principais percursores, o antropologista Brian Street, que de acordo com Rojo (2009) inaugura esse momento com uma obra “divisora de águas”, na medida em que propõe uma divisão entre dois enfoques de letramentos: o modelo autônomo e o modelo ideológico. O modelo autônomo pressupõe uma maneira única e universal para desenvolver letramento, privilegiando seu aspecto cognitivo de forma separada do contexto em que ele acontece e do uso que as diferentes culturas fazem dele. Já o modelo ideológico que Street defende em

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://bit.ly/317sJCy> Acesso em 26 de out. de 2020.

oposição ao modelo autônomo, diz respeito ao entendimento de letramento a partir de práticas sociais concretas, o que significa dizer que as práticas de letramento para ele, são determinadas social e culturalmente (GEE, 2015).

Em uma época em que os pesquisadores dessa área já aplicavam a perspectiva dos NLS para práticas que envolvessem tecnologias outras que não as impressas, como as digitais (GEE, 2015), e a preocupação com as crescentes desigualdades em âmbito educacional cresciam de forma a transparecer a necessidade por uma nova pedagogia em letramentos, surge uma nova corrente nesse cenário – o New London Group (doravante NLG). Trata-se de um grupo de educadores e pesquisadores em letramentos de diferentes partes do mundo, como Estados Unidos, Austrália, Inglaterra e África do Sul, que após alguns anos de pesquisa e interlocuções nesse campo, se reúnem pela primeira vez na cidade de Nova Londres, em Nova Hampshire, em 1994, para uma semana de conferências. Preocupados com o estado vigente e o futuro de uma pedagogia em letramentos, o NLG redige um documento denominado por eles como um manifesto intitulado de “Uma Pedagogia de Multiletramentos – desenhando futuros sociais” (1996)<sup>2</sup>, que foi publicado pelo periódico *Harvard Educational Review* (1996). Nesse documento, os pesquisadores Courtney Cazden, Bill Cope, Norman Fairclough, Jim Gee, Mary Kalantzis, Gunther Kress, Allan Luke, Carmen Luke, Sarah Michaels e Martin Nakata, introduzem seus estudos como uma tentativa, inclusive não acabada e aberta ao diálogo com outros educadores, de expandir a compreensão sobre letramento e ensino, e aprendizagens de letramento, com finalidade de incluir o que eles chamam de uma negociação de multiplicidades de discursos. Para abrir as discussões, o grupo aponta questões que serão fundamentais em suas propostas, como as indagações sobre como seria possível garantir que diferenças de cultura, linguagem e gênero não sejam barreiras para o sucesso educacional, e também sobre quais seriam as implicações dessas diferenças para uma pedagogia de letramentos (NEW LONDON GROUP, 1996/2000). Na visão de Rojo (2012), o NLG cunhou o termo Multiletramentos a fim de nomear um conceito que deveria dar conta de dois “multi” – as multiculturalidades advindas dos processos de globalização, e a multimodalidade dos textos veiculados por essas multiculturalidades. Nessa época, muito embora já houvesse estudos críticos acerca do uso pedagógico das novas tecnologias (KRESS E VAN LEEUWEN, 1996; GEE, 1999), de modo geral, as práticas em torno de novas mídias digitais e sociais estavam apenas começando a emergir, e com isso, o enfoque dos estudos do NLG estava na visão de que as pessoas são *designers* ativos no processo de produção de sentido ao se utilizarem de linguagem oral, escrita ou mediada, constituindo-se, portanto, de um pensamento crítico para tal (GEE, 2015). Nesse sentido, Bill Cope e Mary Kalantzis resumem:

O foco era o todo: um mundo em transformação e suas novas demandas sendo impostas às pessoas fazendo delas fazedores de sentido em locais de trabalho também em transformação,

---

<sup>2</sup> (tradução nossa) “A Pedagogy of Multiliteracies – Designing social futures”.

como cidadãos em espaços públicos transformados em dimensões transformadas das nossas vidas em comunidade – nossos mundos vivenciados.<sup>3</sup> (COPE, B.; KALANTZIS, M., 2000, p. 4)

Os pesquisadores colaboradores do NLG que participaram das muitas reuniões e discussões que antecederam o manifesto publicado na década de noventa, continuaram os estudos que já desenvolviam antes e as pesquisas em torno das práticas letradas e das mudanças que se faziam necessárias em vista do acirramento de processos de globalização e suas novas formas de produção de sentido. Preocupados em fomentar o pensamento crítico, o NLG concorda em seus primeiros encontros que professores e alunos devem conseguir se enxergar como participantes de uma mudança social – ao se tornarem *designers* ativos, alunos e professores são criadores de futuros sociais (THE NEW LONDON GROUP, 1996). Como resultado de muitas trocas subsequentes e novas reuniões entre o grupo, no ano de 2000, Bill Cope e Mary Kalantzis editam um livro que compila e evolui o trabalho do NLG, com contribuições de todos seus integrantes e suas variadas experiências trazidas de diferentes lugares do mundo, e ainda, contando com a colaboração de novos pesquisadores convidados, alguns inclusive, que já participavam das discussões desde 1994, como o pesquisador Joseph Lo Bianco. O livro é, segundo Cope e Kalantzis (2000), uma evolução das discussões do NLG, que após um primeiro encontro em 1994 em Nova Londres, se reuniu por mais 3 vezes em diferentes eventos, finalizando a obra para publicação em Alice Springs, na Austrália, na 5ª Conferência Internacional em Pesquisa em Letramento e Educação, em outubro de 1997. Apesar de ser resultado de exaustivas interlocuções, o grupo não considerou essa publicação como uma obra terminada, assim como o manifesto publicado em 1996.

Desde a publicação do manifesto em 1996, e nos trabalhos subsequentes do NLG, assim como nos trabalhos posteriores de Cope e Kalantzis, os Multiletramentos dizem respeito a um construto teórico que está organizado com base em três eixos fundamentais: o porquê, o quê e o como do projeto dos Multiletramentos. Tais fundamentos norteiam as teorizações em torno da temática até os dias de hoje, haja vista recente publicação realizada no Brasil<sup>4</sup>. Tomando o manifesto de 1996 para fins de compreender não apenas os argumentos ‘como’ e ‘o quê’ da proposta pedagógica apresentada pelo NLG, mas também para investigar de que forma o grupo elabora o argumento que representa o seu ‘porquê’, ressalta-se a discussão em torno das mudanças sociais no mundo do trabalho, com o ‘capitalismo rápido’, da vida pública com o declínio cívico e das noções de cidadania, e da vida pessoal com a chegada dos recursos tecnológicos e sua conseqüente invasão de privacidade. O NLG observa neste documento a necessidade de que tais mudanças sejam consideradas ao se pensar nas possibilidades de acesso que os alunos precisarão ter para este novo mundo; e ainda como essas mudanças devem influenciar as práticas letradas,

---

<sup>3</sup> (Tradução nossa. No original: The focus was the big picture: the changing world and the new demands being placed upon people as makers of meaning in changing workplaces, as citizens in changing public spaces and in the changing dimensions of our community lives – our life worlds (COPE, B.; KALANTZIS, M., 2000, p. 4))

<sup>4</sup> Ver Cope, Kalantzis e Pinheiro, 2020.

“suplementando as pedagogias de letramento tradicionais” ao acessarem as diferentes multiplicidades textuais (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 63).

Ao discutir o novo *ethos* educacional a partir das crescentes e múltiplas formas de se fazer sentido (quando o textual se relaciona também com o visual, o auditivo, espacial, comportamental, entre outras), e das crescentes diversidades locais e conexão global, o NLG traz nesse documento uma proposta de pedagogia com teorizações que, a partir de uma análise do mundo contemporâneo, enfocam o ‘o que’ e o ‘como’ dessa proposta:

O artigo é uma visão geral teórica do contexto social vigente de aprendizagem e as consequências das mudanças sociais para o conteúdo (o que) e a forma (como) da pedagogia de letramentos. (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 63)<sup>5</sup>

Já a publicação organizada por Cope e Kalantzis em 2000, retoma o documento de 1996 e aprofunda os conceitos e ideias inicialmente apresentados junto às primeiras experiências práticas que os pesquisadores têm com a pedagogia em suas comunidades. Contudo, ao abordar os argumentos ‘por quê’, ‘o quê’ e ‘como’, que no manifesto estão claramente dispostos como perguntas norteadoras da Pedagogia dos Multiletramentos especificamente, no livro editado por Cope e Kalantzis, o ‘por quê’, o ‘o quê’ e o ‘como’ são apresentados como eixos que dividem o construto teórico dos Multiletramentos como um todo.

No manifesto, as teorizações que correspondem ao “o quê” da pedagogia dos Multiletramentos são apresentadas por meio de noções de “*Designs* de significado”, que estão categorizadas em três elementos: os *designs* disponíveis, os *designs* em construção, e os redesenhados<sup>6</sup> (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 74). Traduzindo, o NLG propõe nesse primeiro documento tratar os processos de ensino e aprendizagem como atos de construção por meio da noção de *Design*, que deveria substituir concepções tradicionais de ensino de letramento. Para os autores, essa noção se torna central para as inovações no mundo do trabalho, assim como para as reformas necessárias nas escolas diante do mundo contemporâneo. Em verdade, pode-se assumir que a noção de *Design* é central para a ideia dos Multiletramentos de forma geral, na medida em que observa-se sua importância na proposição dos quatro elementos da pedagogia, os quais correspondem às etapas do processo de *Design*, como veremos adiante, ou seja, identificar *designs* disponíveis, construir *designs* a partir da experiência prévia frente à nova, e por fim, criar um novo *design*, um novo significado, a partir desse movimento.

Com base em estudos anteriores no campo da teoria do discurso (Fairclough 1992a, 1995), o NLG propõe tratar qualquer atividade semiótica por meio da estrutura mencionada anteriormente (*Available Designs*, *Designing* e *The Redesigned*) considerando a rápida mudança na vida social e as novas temáticas sociais trazidas pelo novo contexto de

<sup>5</sup> Tradução nossa para “The article is a theoretical overview of the current social context of learning and the consequences of social changes for the content (the “what”) and the form (the “how”) of literacy pedagogy.” (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 63)

<sup>6</sup> Tradução nossa para o original “Available Designs, Designing and The Redesigned” (NEW LONDON GROUP, 1996, p. 74)

diversidade cultural presente nas sociedades (THE NEW LONDON GROUP, 1996). Dessa forma,

as atividades semióticas são vistas como uma prática criativa e uma combinação de convenções (recursos - *Designs* Disponíveis), que no processo de *Design*, transformam ao mesmo tempo que reproduzem essas convenções” (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 74)<sup>7</sup>

Rosa (2016) entende como *Design* o propósito de repensar o ensino considerando como base para o currículo o mundo da vida do aluno (os *designs* disponíveis a ele e à sua comunidade), de forma que uma transformação das práticas seja alcançada por meio de novos conhecimentos construídos e ressignificados.

Segundo o NLG (1996), os ‘*designs* disponíveis’ incluem gramáticas de vários sistemas semióticos, como por exemplo, as gramáticas das línguas e de outros sistemas como filmes, fotos, gestos, e ainda, as “ordens de discurso”, que por sua vez, dizem respeito a um conjunto estruturado de convenções associados a uma atividade semiótica em determinado espaço social. Os ‘*designs* em construção’ referem-se à transformação dos recursos de significação disponíveis, assim, ler, ver e ouvir são instâncias do *design*, que são representados e recontextualizados. O processo de construção de *design* sempre vai envolver a transformação dos *Designs* Disponíveis e sempre vai envolver um novo uso para recursos ou materiais antigos. Por fim, os ‘redesenhados’ tem base nos padrões de significação herdados histórico e culturalmente, assim, o ‘*Redesigned*’ se torna um novo *Design* Disponível, assim como é resultado do *Design* em Construção. O quadro abaixo sintetiza tais conceitos:

	<b><i>Designs</i> de Significados</b>
<i>Designs</i> Disponíveis / <i>Available Design</i>	Recursos de significação, <i>designs</i> disponíveis para significação
<i>Designs</i> em Construção / <i>Designing</i>	O trabalho performed/ <i>designs</i> disponíveis no processo semiótico
Redesenhados / <i>Redesigned</i>	Os recursos que são reproduzidos e transformados através do <i>design</i> em construção

Fonte: The New London Group (1996)

No livro publicado no ano 2000, a discussão em torno do ‘o quê’ dos Multiletramentos é aprofundada por Gunther Kress, que explica a necessidade de novas teorias de representação dos significados e da comunicação, uma vez que a língua não pode mais ser vista como o único e principal modo semiótico. Considerando como argumento central do projeto dos Multiletramentos, um cenário semiótico que está em mudança em aspectos fundamentais relacionados, inclusive, com outras mudanças sociais, culturais, econômicas e tecnológicas, Kress propõe uma mudança também nas teorias semióticas ao entender que o foco não deveria estar no uso das linguagens, e sim nas transformações oportunizadas

<sup>7</sup> Tradução nossa para o original “(...) It sees semiotic activity as a creative application and combination of conventions (resources - Available Designs) that, in the process of Design, transforms in the same time it reproduces these conventions (...)” (THE NEW LONDON GROUP, 1996, p. 74)

pelo refazer. De acordo com essa proposta, um conjunto de recursos semióticos são reorganizados e constantemente repensados em uma perspectiva dinâmica e transformadora. Nesse sentido, o autor explica que uma nova teoria semiótica deve estar baseada no “reconhecimento da ‘ação por interesse’ de indivíduos socialmente localizados, formados cultural e historicamente como transformadores”, ou ainda, aqueles que remoldarão os recursos representacionais disponíveis para eles (KRESS, 2000, p. 151). Assim, a ação individual e agência são conceitos importantes que são relacionados por Kress com a noção de *Design*, que por sua vez, se concretiza na competência dos indivíduos em usar e explorar os potenciais dos recursos representacionais.

Ainda sobre o argumento ‘o quê’, em seu artigo publicado no livro organizado por Cope e Kalantzis, Fairclough (2000) explora a centralidade da identidade, da diferença e da mudança para uma teoria dinâmica de linguagem por ele desenvolvida, a partir da noção de *Design*. Para isso, o autor discorre sobre conceitos chave da teoria do discurso que são fundamentais para o argumento dos Multiletramentos, como intertextualidade, hibridização e ordens do discurso, considerando como ponto de partida uma visão de linguagem que prioriza a diferença, a mudança e a criatividade. Kress (2000) contribui também com essa sessão em torno do argumento que corresponde ao ‘o quê’ dos Multiletramentos, quando discorre sobre um de seus mais importantes princípios – a multimodalidade. Sem intenção de aprofundar as teorias da multimodalidade, ou ainda, em uma gramática desenvolvida por Kress e Van Leeuwen (1996), importa observar as teorizações do autor acerca do ambiente comunicacional contemporâneo e suas novas maneiras de entender linguagem, que é invariavelmente multimodal. Assim, segundo o autor (2000), outras representações de significados e modos de comunicação proeminentes se tornam de grande relevância, como as representações visuais, gestuais e audiovisuais.

A pergunta ‘como’ é abordada no manifesto de 1996 por meio do que o NLG denomina como ‘uma teoria de pedagogia’, que de acordo com a visão do grupo deve estar baseada em “visões sobre como a mente humana trabalha na sociedade e na sala de aula, assim como sobre a natureza de ensinar e aprender” (THE LONDON GROUP, 1996, p. 82). A visão do grupo de que o conhecimento humano se constitui em contextos sociais, culturais e materiais, desenvolvido a partir das interações com a diversidade de vivências e habilidades do outro, trouxe como resolução argumentar em favor de uma pedagogia apresentada por eles como uma complexa integração de quatro fatores: a Prática Situada, a Instrução Aberta, o Enquadramento Crítico e a Prática Transformada.

De acordo com Pinheiro (2016), os quatro elementos da Pedagogia dos Multiletramentos constituem a operacionalização do processo de *Design* proposto pelo NLG. Segundo o autor, este processo se dá na medida em que o aluno reconhece e usa os ‘*designs* disponíveis’ de várias modalidades materiais e simbólicas para planejar e construir (a construção de *design* ou *designing*), e finalmente “replanejar e reconstruir criticamente suas identidades, suas oportunidades e seus futuros como cidadãos participativos de um mundo globalmente conectado” (*redesenhar* ou *redesign*) (p. 526). Assim, Pinheiro (2016) entende a pedagogia dos Multiletramentos como uma maneira de viabilizar esse processo, o que reforça a ideia de que a proposta do NLG para uma pedagogia dos Multiletra-



mentos resulta de um arcabouço teórico que conecta intrinsecamente o ‘porquê’, o ‘o quê’ e o ‘como’ de uma pedagogia de letramentos sob a luz das necessidades educacionais contemporâneas. Nesse sentido, pensar a lógica dos Multiletramentos significa compreender este processo como subjacente à pedagogia, uma vez que, de acordo com Cope e Kalantzis (2009), é preciso reconhecer o processo de construção de significado como

um processo ativo e transformador, e uma pedagogia que se baseia nesse reconhecimento abre muito mais possibilidades para cursos de vida viáveis para um mundo de mudanças e diversidade. (p. 175)

Descritos de forma mais sucinta no manifesto de 1996, os quatro elementos da pedagogia dos Multiletramentos, são aprofundados no livro publicado em 2000. Cope e Kalantzis (2000) argumentam que o esquema proposto por meio dos quatro elementos não se trata de um modelo rígido a ser seguido pelos professores, e sim um suplemento para sua prática, uma possibilidade de novas ideias e pontos de vista acerca do que já é conhecido por parte dos professores em sala de aula.

Os autores (2000) explicam também que os quatro aspectos da pedagogia representam uma orientação epistemológica, ou seja, ou seja, se relacionam diretamente às principais tradições teóricas pedagógicas no campo do ensino de letramento. Nessa esteira, segundo eles, não há nada de muito novo na proposição desses quatro elementos, uma vez que cada um deles se relaciona com uma orientação pedagógica tradicional, como a Prática Situada, por exemplo, que se enquadra perfeitamente às bases da pedagogia progressiva advindas de Dewey (Cope e Kalantzis, 1998), o Enquadramento Crítico às tradições dos letramentos críticos e a Instrução Aberta à Pedagogia Tradicional. Assim como em vídeo explicativo mais recentemente publicado em sua plataforma online<sup>8</sup> ([www.newlearninonline.com](http://www.newlearninonline.com)), Cope e Kalantzis (2000) argumentam sobre o fato de a pedagogia dos Multiletramentos ser “mais uma tentativa de expandir as tradições e práticas pedagógicas existentes”, do que uma intenção de se introduzir um grande novo esquema de letramento para que os professores sigam (p.238). Nesse sentido, os autores defendem a pedagogia como uma ferramenta entre tantas que o professor precisa ter à sua disposição, para que, de acordo com o tipo de aula e de alunado, ele possa escolher consciente e acuradamente o que melhor se adequa ao contexto, e aos seus objetivos de aprendizagem.

E finalmente, no livro publicado no ano 2000, o componente ‘porquê’ do Multiletramentos, o qual, segundo Rojo (2012), merece maior destaque ao se considerar o tema, é também expandido. Seguindo a perspectiva de Gee (2000), sobre os direitos que todos aprendizes devem ter sobre as mais diversas formas de conhecimento e instrução, frente ao novo capitalismo, Rojo (2012) leva em conta a familiaridade que alunos de gerações mais novas possuem com a multiplicidade de mídias e modos dessa era. Como mencionado anteriormente, no manifesto publicado pelo NLG (1996), o ‘porquê’ dos Multiletramentos está representado por meio da abordagem das mudanças presentes no mundo

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3h8HLH9> Acesso em 20 de outubro de 2020.

do trabalho, da cidadania e na vida pessoal da sociedade. Para Gee (2000), a lógica de um novo e super competitivo capitalismo tem papel central no mundo do trabalho, assim como na forma como a sociedade pensa o aprender e o pensar, influenciando diretamente em como a escola e as aulas são pensadas. Nessa perspectiva, o conhecimento ganha ‘valor de mercado’, e as pessoas são convidadas “a enxergarem e definirem a si mesmas como um portfólio de habilidades flexíveis”<sup>9</sup> (p. 59). O autor defende, dessa forma, o projeto dos Multiletramentos como uma alternativa que considera como primordial a contextualização da linguagem utilizada nos processos pedagógicos, uma vez que toda linguagem só é significativa se estiver baseada nas experiências e na informação compartilhada, o que para o autor, significa dizer que, no mundo contemporâneo, as experiências compartilhadas são muito desiguais. Tal perspectiva confere ao ‘porquê’ dos Multiletramentos um caráter político que denota uma preocupação do NLG com as desigualdades sociais, acentuadas pelos processos de globalização. Assim, Gee (2000) entende os Multiletramentos como “um conjunto de princípios pedagógicos que funcione como algo que possa possibilitar as crianças a terem seus direitos garantidos, especialmente as crianças de grupos minoritários e menos favorecidos” (p. 65). Nessa perspectiva, Kalantzis e Cope (2000) advogam por uma educação que promova participação cívica e transformação pessoal, na medida em que repertórios individuais são expandidos e horizontes são transpassados.

Um ponto marcante ao tratar dos Multiletramentos reside na publicação do artigo de Cope e Kalantzis, “Multiletramentos: Novos letramentos, novos aprendizados”<sup>10</sup>, no *International Journal of Learning* ([www.Learning-Journal.com](http://www.Learning-Journal.com)) em 2009. Neste texto, os autores reformulam a proposta original da pedagogia apresentada pelo NLG em 1996, e renomeiam os quatro aspectos da pedagogia. A ideia inicial é de certa forma reenquadrada e “traduzida em atos pedagógicos mais imediatamente reconhecíveis”<sup>11</sup>, ao que os autores chamam de “processos de conhecimento” (*Experiencing, Conceptualizing, Analysing, e Applying*) (COPE E KALANTZIS, 2009, p. 184).

A partir da publicação de 2009 de Cope e Kalantzis, a Prática Situada é ressignificada como “Experienciando”, e considera com importância as teorizações de Gee (2004<sup>a</sup>, 2006) acerca dos significados terem seu fundamento nos padrões de experiência, ação e subjetividades da vida real. Assim como na Prática Situada, a imersão nas experiências da vida real dos alunos se mantém como basilar nesse aspecto, contudo, neste novo momento, Cope e Kalantzis (2009) propõem dois formatos: Experienciar o desconhecido e Experienciar o novo. O primeiro trata da experiência pessoal e individual dos alunos, seus interesses, perspectivas e posições, formatos de família, e maneiras de representar o mundo de acordo com seu entendimento. O segundo diz respeito àquilo que não é familiar, novas situações e textos, e ao contato com novas informações; neste aspecto importa o movimento que os alunos fazem ao transitarem entre o que é conhecido e o que é novo,

---

<sup>9</sup> Tradução nossa para o original “(...) is that people see and define themselves as a flexible rearrangeable portfolio of the skills (...)” (GEE, 2000, p. 59).

<sup>10</sup> Tradução nossa para o original “Multiliteracies: New Literacies, New Learning” (COPE E KALANTZIS, 2009)

<sup>11</sup> Tradução nossa para o original “(...) and translated them into the more immediately recognizable pedagogical acts (...)” (COPE E KALANTZIS, 2009, p. 184).

de maneira significativa, uma vez que, de acordo com os autores, esse movimento leva o aluno a novos domínios de ação e significação.

A Instrução Aberta, inicialmente caracterizada pela sistematização consciente dos processos de *Design*, passa a ser nomeada como “Conceitualizando”, quando além de integrar os conhecimentos disciplinares mais profundos e especializados, trata de um processo de conhecimento em que os alunos se tornam “conceitualizadores” ativos. Cope e Kalantzis (2009) dividem essa etapa em dois momentos: conceitualizando por nomes e conceitualizando pela teoria. Segundo os autores, com base em Vygotsky (1962), o momento de conceitualizar por nome diz respeito ao momento em que os alunos dão nomes a coisas abstratas a partir das diferenças e similaridades por eles observadas, e desenvolvem conceitos. Já conceitualizar pela teoria significa fazer generalizações, trazendo termos chave numa perspectiva mais sistemática, criando quadros teóricos. Neste momento, os alunos se tornam criadores ativos de conceitos e teorias, e precisam transitar entre a teoria e a prática.

O Enquadramento Crítico apresentado no manifesto como o momento em que os alunos precisam analisar criticamente o conteúdo de acordo com seu contexto, é renomeada pelo termo “Analisando”. Assim como os outros processos de conhecimento, analisar de acordo com essa nova abordagem pode ter dois momentos: uma análise funcional e uma análise crítica. Segundo Cope e Kalantzis (2009), analisar funcionalmente envolve processos de raciocínio, uma vez que alunos precisam estabelecer relações funcionais como de causa e efeito e realizar análise de conexões lógica e textual. Já a análise crítica envolve a avaliação de motivações, interesses e perspectivas individuais e do outro. Com base em Cazden (2006a), os autores pontuam que essa articulação crítica trabalha de forma “bidirecional entre as experiências novas e as conhecidas; conceitualizações novas e anteriores” (p. 186).

Por fim, a Prática Transformada é ressignificada por meio do termo “Aplicando”, o qual se apresenta em dois processos: Aplicando apropriadamente, que se refere à aplicabilidade dos conhecimentos e entendimentos às situações da vida real e sua validação; e Aplicando criativamente, que diz respeito à intervenção criativa e inovadora no mundo por meio do que é trazido e ‘redesenhado’ pelos alunos, suas experiências, seus interesses e aspirações. Neste momento, não muito distante da primeira proposição do NLG, observa-se a possibilidade de um movimento de ir e voltar entre os processos, assim o conhecimento que foi adquirido, construído, é ressignificado por meio dos outros processos de conhecimento, construindo-se um novo *design*. Nas palavras de Liberali (2020), é preciso retornar aos conhecimentos adquiridos na comunidade, o que deve significar voltar à Prática Situada, para então repensar esse conhecimento, fazendo com que a prática se torne reflexiva. De acordo a autora, é na Prática Transformada que os alunos precisam demonstrar que são capazes de aplicar o conhecimento adquirido na Instrução Aberta e com o Enquadramento Crítico “em práticas que os ajudem a aplicar e rever o que eles aprenderam” (LIBERALI, 2020, p. 7). Nesse sentido, Cope e Kalantzis (2009) argumentam que uma abordagem pedagógica que considere esse movimento de transitar entre os processos de conhecimento pode promover uma aprendizagem mais poderosa, e com base em Luke,

Cazden, Lin & Freebody (2004) o denomina como *'weaving'* (COPE E KALANTZIS, 2009, p. 184).

Ainda nessa esteira, de acordo com os autores, os quatro elementos da pedagogia dos Multiletramentos devem ser entendidos como um conjunto de movimentos pedagógicos que, ao contrário de uma sequência de orientações pedagógicas que devem ser seguidas à risca, seja uma ferramenta que permita os professores expandirem seus repertórios.

Para alguns pesquisadores, no entanto, a reformulação da pedagogia dos Multiletramentos significa uma mudança de paradigma, uma vez que mudar os nomes dos quatro elementos da pedagogia significaria também mudar como os processos de conhecimento são concebidos. Rosa (2016) entende a renomeação das orientações pedagógicas como uma ressignificação das práticas. Em concordância com Rojo (2012), que critica a reformulação dos processos de conhecimento como sendo um retrocesso feito por Cope e Kalantzis, uma vez que, para a autora, esta difere da proposta inicial do NLG, quando o sujeito é capacitado a entender e participar do mundo de forma crítica, Rosa (2016) também argumenta em favor de uma *'recuada ideológica'* dos autores. Essa autora, por sua vez, entende a escolha dos termos utilizados nesse novo momento, como *'conceitualizar'* por exemplo, como uma indicação de uma abordagem positivista. Tal entendimento pode ganhar espaço para alguns estudiosos do tema, pelo fato de que o trabalho realizado por Cope e Kalantzis posteriormente à publicação de 2009, debruça-se mais especificamente sobre o campo dos letramentos digitais, utilizando a pedagogia dos Multiletramentos reformulada em projetos desenvolvidos com enfoque no ambiente virtual.<sup>12</sup>

Rosa (2016) critica ainda a reformulação proposta para o Enquadramento Crítico, o qual, conforme mencionado anteriormente, é renomeado como *'Analisando'*, e é dividido por Cope e Kalantzis em análise funcional e análise crítica. Para a autora, *"conceber processos de interpretação e de compreensão de enunciados"* não deveria se dar por meio da separação do que é funcional e o que é crítico, isto porque a pesquisadora adota uma abordagem *"dialógica de análise do discurso segundo o círculo de Bakhtin"* (ROSA, 2016, p. 46).

Barrozo (2019) em sua dissertação de mestrado atribui tal reformulação a uma aceitação por parte de Cope e Kalantzis ao movimento reacionário acontecido na Europa e Estados Unidos, chamado *Back to Basics*. Contudo, os autores mencionam o movimento no artigo publicado em 2009 com intuito de contextualizar a realidade das salas de aula frente às mudanças mais recentes, considerando o que efetivamente acontece nas escolas, trazendo fatos dessa realidade que precisam ser levados em conta ao se pensar uma pedagogia transformadora, como o retorno aos testes padronizados, ao método *'skill and drill'* ou repetição, e o método fônico, entre outras práticas que, infelizmente, podem ser observadas ainda hoje em muitas escolas. Ao descreverem tal panorama e se referirem ao movimento *'Back do Basics'*, Cope e Kalantzis (2009) definem o cenário como desolador;

---

<sup>12</sup> Entre outros projetos *online*, os pesquisadores criaram a plataforma *Scholar* (<https://cgscholar.com>), um ambiente de infraestrutura digital vinculado à organização *Common Ground Research Networks*, uma corporação de utilidade pública sem fins lucrativos, sediada no *Research Park* da Universidade de Illinois, presidida pelo professor Dr. Bill Cope. (ABRANTES, 2020)

e argumentam em favor de uma pedagogia transformadora, que leva em conta um dinamismo cultural que se baseia tanto em uma visão realista da sociedade contemporânea, como em uma “visão emancipatória de caminhos possíveis para melhorar o futuro da humanidade” (p. 184).

Após as primeiras publicações do NLG (1996, 2000), os pesquisadores que inicialmente integravam o grupo continuaram a colaborar entre si e prosseguiram com seus estudos e pesquisas, cada um em seu campo específico e comunidade. Cope e Kalantzis, no entanto, continuaram a trabalhar com a perspectiva dos Multiletramentos, realizando inúmeras outras publicações envolvendo a temática. Atualmente os pesquisadores atuam em projetos e pesquisas voltadas aos letramentos digitais, no Departamento de Políticas Educacionais da Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign, EUA.

Como exposto até aqui, tais perspectivas datam mais de 20 anos e apresentam-se mais atuais do que nunca, na medida em que numerosos e diversos fenômenos podem ser observados a cada ano, em função do acirramento dos processos de globalização. Atualmente, sua relevância em contexto educacional brasileiro é tamanha, que sua constatação pode ser observada por meio da BNCC (BRASIL, 2017), que para além de reconhecer a importância do domínio crítico das novas tecnologias digitais, o documento defende o aspecto transformador dos Multiletramentos, uma vez que, por meio dos letramentos múltiplos, preconiza a autonomia dos alunos para uma atuação ética na sociedade, de modo a valorizar as diversas práticas sociais estabelecidas, protagonizando ações voltadas à justiça social (p. 68). Entretanto, tamanha repercussão traz consigo diferentes olhares e interpretações para o que seriam afinal os Multiletramentos, muitas vezes resumindo seu entendimento ao uso das novas tecnologias e multimodalidades. Com este artigo intencionou-se esclarecer, por meio de um breve levantamento histórico, as bases teóricas dessa abordagem que continua ganhando espaço entre educadores brasileiros, assim como, para além de questionar as reformulações pelas quais a teoria tem passado ao longo dos anos, resgatar os porquês de uma proposta de pedagogia, que intenciona oferecer aos docentes ferramentas reais para uma educação que visa a transformação social e a liberdade.

## Referências

- BARROZO, L. Os multiletramentos para a desencapsulação curricular no contexto do Projeto Digit-M-Ed 2017. 2019. 155 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular: Língua Portuguesa - Ensino Fundamental, Anos Finais. Brasília, DF: MEC. 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- CAZDEN, CB. Connected learning: “Weaving” in classroom lessons. In Pedagogy in Practice 2006 Conference, University of Newcastle, New South Wales, Australia 2006 Jan 18.
- COPE, B., KALANTZIS, M., editors. Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures. Psychology Press; 2000. COPE, B., KALANTZIS, M. “Multiliteracies”: New literacies, new learning. *Pedagogies: An international journal*. 2009 Aug 6;4(3):164-95.
- DUBOC, A. P. M.; FERRAZ, D. M. Reading ourselves: Placing critical literacies in contemporary language education. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 227-254, jun. 2018. Doi: <https://bit.ly/3yWGkBD>.
- FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change* (Vol. 10). Cambridge: Polity press, 2012.

- FAIRCLOUGH, N. *Media Discourse* (London, Edward Arnold). Ferraro, KF (1995). *Fear of Crime: Interpreting Victimization Risk*. Albany, NY, 1995.
- FAIRCLOUGH, Norman. "Multi-literacies and language: orders of discourse and intertextuality." (2000): 162-181.
- GEE, James Paul (1999) *The Future of the Social Turn: Social Minds and the New Capitalism*, *Research on Language and Social Interaction*, 32:1-2, 61-68, DOI: 10.1080/08351813.1999.9683608
- GEE, James Paul. *New people in new worlds. Multiliteracies: literacy learning and designs of social futures*, p. 43-68, 2000.
- GEE, J. P. *Situated language and learning: A critique of traditional schooling*. Psychology Press; 2004.
- GEE, J. P. *Oral discourse in a world of literacy. Research in the Teaching of English*. 2006 Nov 1;41(2):153-9.
- GEE, J. P. *Literacy and education*. Abingdon: Routledge, 2015.
- KLEIMAN, A. *Leitura: ensino e pesquisa*. 1989.
- KRESS, G., VAN LEEUWEN, T. *Reading images: The grammar of visual design*. Psychology Press; 1996.
- KRESS, G. *New theories of meaning. Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*. 2000:153.
- LIBERALI, F, NETO, AT. *Developing possibilities in a superdiverse world*. *Revista Brasileira da Pesquisa Sócio-Histórico-Cultural e da Atividade*. 2020 Jul 31;2(1):17-.
- LUKE, A., FREEBODY, P., CAZDEN, C., LIN, A. *Singapore pedagogy coding scheme*. 2004.
- PINHEIRO, PA. *Sobre O Manifesto "a Pedagogy Of Multiliteracies: Designing Social Futures"-20 Anos Depois*. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. 2016 Aug;55(2):525-30.
- ROJO, R. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola, 2009.
- ROJO, R. *Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola*. In: ROJO, R.; MOURA, E. (Orgs.) *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola editorial, 2012.
- ROSA, Ana Amélia Calazans da. *Novos letramentos, novas práticas? Um estudo das apreciações de professores sobre multiletramentos e novos letramentos na escola*. 2016. 1 recurso online (203 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<https://bit.ly/3hbLjs2>>.
- THE NEW LONDON GROUP. *A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures*. *Harvard educational review*. 1996 Apr 1;66(1):60-93.
- THE NEW LONDON GROUP. *A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures*. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy learning and the design of social futures*. London, England, New York, NY: Routledge, 2000, p. 60-91.
- VYGOTSKY, L. *Thought and language*, 1962.

# O discurso quadrinístico em análise: estudo de Um sábado qualquer

Clériston Jesus da Cruz

Mestrado, Universidade do Estado da Bahia, Fapesb

## 1 Primeiras palavras

Este trabalho ancora-se, teoricamente e metodologicamente, na análise de discurso desenvolvida por Michel Pêcheux. São problematizados aqui questões relativas à produção de tirinhas e os possíveis efeitos de sentido obtidos por meio do enlace entre arte, história e memória discursiva. O foco é compreender quais discursos são materializados nas tirinhas de *Um Sábado Qualquer*, doravante USQ, produzidas pelo cartunista Carlos Ruas.

O objetivo principal do presente trabalho é examinar por meio da Análise de Discurso as tirinhas *Um Sábado Qualquer*, produzidas pelo cartunista Carlos Ruas, sob o tema da criação da Terra e da humanidade, a fim de verificar quais os discursos que operam nessas materialidades. Para isso, apesar da análise de discurso realizar-se por meio de um circuito complexo de elementos, nesse trabalho serão mobilizados, em especial, os conceitos de discurso, formação ideológica e formação discursiva. Referente ao *corpus* para análise foram selecionadas três tirinhas que fazem parte da produção de Carlos Ruas<sup>1</sup>, publicada tanto no *blog Um Sábado Qualquer*<sup>2</sup> quanto no livro *Deus por trás das câmeras*.

Em tempo, este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB. A seguir, serão apresentadas brevemente as bases da análise do discurso materialista e, posteriormente, a análise das materialidades.

## 2 A análise de discurso materialista

Para a AD, a linguagem é opaca, ou seja, não é possível obter todos os sentidos que constituem uma tirinha, por exemplo. Assim, a AD pecheutiana nasce com o deslocamento

---

<sup>1</sup> Carlos Henrique Ruas Bon, ou simplesmente Carlos Ruas, como ficou conhecido no universo virtual, criou o *blog Um Sábado Qualquer*, no ano de 2009, com objetivo de veicular as suas tirinhas homônimas, cujo tema versa sobre religião. De acordo com o quadrinista, o nome da série de quadrinhos foi escolhido levando em conta os dados bíblicos de que Deus descansou no sétimo dia após a criação, isto é, no sábado. Assim, o título sugere que os possíveis problemas enfrentados por Deus nas tirinhas ocorrem em um sábado qualquer de descanso.

<sup>2</sup> O *blog Um Sábado Qualquer*, disponível em: [www.umsabadoqualquer.com](http://www.umsabadoqualquer.com), dispõe de todas as tirinhas produzidas pelo cartunista Carlos Ruas, além de ser um espaço comercial com venda de livros de produtos relacionados à temática das tiras.

de conceitos preexistentes, refutando alguns e assimilando outros, e se configura como uma teoria de leitura de discursos. Surgida na França, na década de 1960, a teoria de Pêcheux redireciona a análise dos discursos para um campo de rupturas epistemológicas, contrapondo-se às análises conteudistas ao passo que assimila as questões referentes à ideologia e ao sujeito. Nesse sentido, Pêcheux funda uma teoria de compreensão da linguagem se realizando e fazendo sentido a partir do externo, do social, histórico e cultural. Uma teoria de sujeitos que fazem a história e são por ela constituídos.

O objeto pelo qual a AD se interessa é o discurso. Diferente do enunciado e do texto, o discurso movimenta a articulação do linguístico com a história. Sendo assim, o discurso não é texto, nem língua e nem fala, apesar de se utilizar desses elementos para existir materialmente. Ele se encontra no social e, por isso, constitui-se, segundo Orlandi (2015, p. 8), enquanto “movimentos de sentidos, errância dos sujeitos, lugares provisórios de conjugação e dispersão, de unidades e de diversidades, de indistinção, de incerteza, de trajetos, de ancoragem e de vestígios: isto é discurso...”.

Segundo Pêcheux (2014b, p. 81), o discurso “[...] não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre *A* e *B* mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos *A* e *B*”. Logo, ele é um acontecimento que se dá na interação entre interlocutores – *A* e *B*, e não uma mensagem trocada em turnos conversacionais. É no discurso que ocorre o imbricamento entre língua e história, é nele que os sujeitos são constituídos quando afetados pela ideologia. Não é meramente uma representação do mundo e do pensamento, mas faz parte daquilo que os constituem.

Ao passo que são determinados pelas formações ideológicas, os discursos funcionam citando outros. O sujeito ao mobilizar determinados discursos, de forma inconsciente, pode se identificar, desidentificar ou contraidentificar com o discurso do grupo em que está inserido. A formação discursiva, em que o sujeito está inscrito ou não, mobiliza os discursos e proporciona os sentidos passíveis de apreensão. Entretanto, é válido ressaltar que um discurso nunca acontece da mesma forma, mesmo que se tentem repetir os recursos temáticos e figurativos, pois em cada acontecimento discursivo há um deslocamento temporal, espacial e/ou semântico.

Ademais, o sujeito é um produto ideológico que discursiviza a partir de um lugar determinado, sendo marcado pelo social e pela atuação do inconsciente. E o discurso acontece em uma relação de continuidade e retomada, em que novos discursos são sempre produzidos.

O conceito de FI, utilizado por Pêcheux em sua teoria, tem como base os estudos dos *Aparelhos Ideológicos de Estado*, desenvolvidos por Louis Althusser. Para esse autor, a ideologia não pertence ao campo das ideias, ao contrário, a sua existência é material. Sendo assim, ela deve ser tomada como um conjunto de práticas que atuam na constituição do indivíduo enquanto sujeito. Althusser (1998, p. 88-89) ainda considera, acerca do sujeito discursivo, “que a existência das idéias da sua crença é material, porque as suas idéias são *actos materiais inseridos em práticas, reguladas por rituais materiais que são também definidos pelo aparelho ideológico material de que revelam as idéias desse sujeito.*”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Grifos do autor.



Ainda mediante a noção de ideologia, compreende-se que os sentidos não existem nas palavras e coisas, mas são estabelecidos com base nas posições ideológicas que estão em funcionamento na conjuntura sócio-histórica em que elas são produzidas. Os sentidos são determinados e alterados a partir das posições dos sujeitos, sendo maiormente aceitos ou não, a depender do aparelho do qual fazem parte. Além disso, Orlandi (2015, p. 46) disserta que a ação de “[...] interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido (o sentido lá) e a impressão do sujeito ser a origem do que diz”.

Pêcheux (2014c), então, afirma ser a ideologia capaz de produzir as evidências as quais fazem crer que os enunciados dizem o que realmente querem dizer. E que os sentidos estão relacionados às coisas, em uma situação de inerência entre significante e significado. Para a AD, é a ideologia que determina o que é e o que deve ser, ou seja, é a ideologia, materializada em discurso, que define o que é uma tirinha e como ela deve ser composta.

Logo, as FI podem ser descritas como o universo de concepções que compõem as representações de uma classe social, tornando o indivíduo um sujeito do discurso e naturalizando o que é produzido na relação do histórico e do simbólico. Nesse ponto de vista, “[...] cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras”<sup>4</sup> (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 163).

Uma formação discursiva (FD) se refere ao que se pode dizer em uma época e espaço social, com base em determinações históricas. Trata-se da organização dos enunciados que representam um lugar no discurso e são derivados de práticas sociais reguladas por FI. Em síntese, consoante Pêcheux (2014c, p. 147), uma FD é o que “numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*”<sup>5</sup>.

Ademais, uma FD não pode ser vista como uma região estável, livre de interferências, ao contrário, é um lugar de confronto de sentidos. Destarte, compreende-se que “as palavras não têm sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem” (ORLANDI, 2015, p. 41). Cada gesto de significação, como de interpretação, é determinado pela inscrição do sujeito em uma ou mais formação. Aquilo que é dito só tem sentido quando inscrito em uma forma histórica do sistema de ideologias. Afinal, de acordo com Orlandi (*idem*), “tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isso não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele”.

A materialização da ideologia no discurso, de maneira geral, é representada por FDs, que, por sua vez, organizam os sujeitos e os dizeres em um lugar demarcado historicamente. Contudo, tal demarcação não cria um limite de tempo e espaço e, sim, proporciona

---

<sup>4</sup> Grifos dos autores.

<sup>5</sup> Grifos do autor.

que em seu interior sejam organizados dizeres que se aproximam e se afastam uns dos outros, existentes em diferentes períodos e lugares sociais. Pêcheux (2014a, p.310), sobre esse entendimento, aponta que “uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais”.

Partindo desse pressuposto, uma FD sempre está sujeita à invasão de elementos advindos de outras FDs, sendo consideradas espaços heterogêneos e de embates ideológicos. Por isso, Pêcheux (2014c) diz que uma palavra não tem um sentido fechado, estável. Longe disso, o seu sentido é dado pela FD que o sujeito ocupa e pela relação que tem com outras.

### 3 Análise das materialidades discursivas

Todo discurso é formado por um pré-construído de práticas que regularizam o que pode ser dito ou não a partir das FDs. Com relação ao discurso quadrinístico, a sua institucionalização levou em conta o conjunto de atividades sociais e representações coletivas que foram estabelecidas ao longo de décadas sobre o que são histórias em quadrinhos e quais os signos que as compõem. Os *syndicates*, os concursos, as editoras, os autores e a crítica não só consubstanciaram uma tradição do modo de fazer, como legitimaram o gênero e alguns usos discursivos.

Nas duas tirinhas sequenciadas a seguir, se verá como o sujeito discursivo é interpe-lado por duas formações discursivas: a religiosa e a humorística. O pedido para que Deus crie uma raça superior reflete sobre a possibilidade do criacionismo, ao mesmo tempo que a sua reação a partir do que fora solicitado gera o efeito esperado de humor, que é preva-lente no gênero discursivo tiras humorísticas.



Figura 01: Tirinha 1  
Fonte: (RUAS, 2018, p. 7).

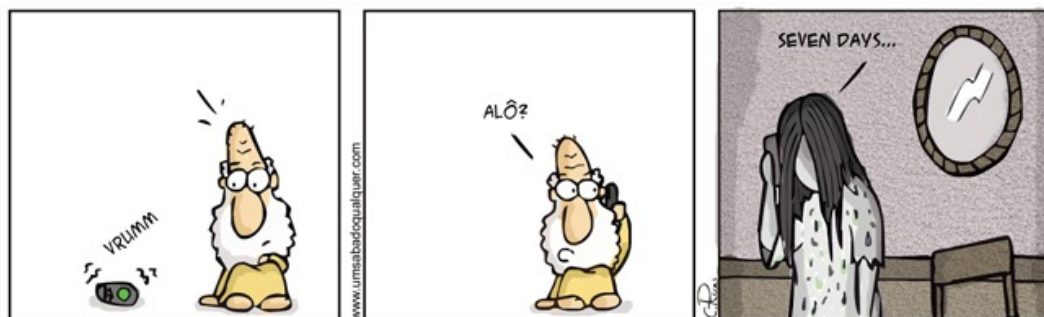


Figura 02: *Tirinha 2*  
Fonte: (RUAS, 2018, p. 7).

Por meio dos personagens, o sujeito mobiliza nas tiras o discurso religioso cristão de que Deus é o responsável pela criação do universo e de tudo o que nele habita. A forma como Deus recebe o pedido, sem negar a possibilidade de execução, questionando apenas o tempo de que dispõe para cumprimento da tarefa, corroborando o discurso criacionista cristalizado na tradição do cristianismo. Porém, o que chama atenção é o fato de a solicitação para a criação da raça superior não ser de autoria exclusiva do protagonista das tiras, havendo aqui a existência de um ser superior a Deus, representado apenas pelo texto verbal. Nesse caso, há um conflito com o discurso religioso, pois não se tem conhecimento de que haja na tradição cristã uma figura superior à divindade.

Dessa forma, o conflito entre a memória discursiva religiosa cristã e o operado no discurso quadrinístico aponta para um deslocamento de sentido, a ser o efeito de humor. Os discursos que formam a materialidade de USQ se perfazem entre o religioso e o humorístico, ambos mobilizados na prática da produção desses quadrinhos. Portanto, a junção de outros discursos no texto das tirinhas, intersectando o discurso promovido como principal, proporcionam movimentações que causam o efeito de humor. Além de indicar as tirinhas como um espaço de posições ideológicas conflitantes, constituído heterogeneamente.

Outro discurso que contrasta com o religioso, que gera um efeito de humor, é verificado na *Tirinha 2*, a partir do momento em que Deus recebe um telefonema. A responsável pela ligação é uma personagem feminina, representação da Samara, personagem do filme *O Chamado* (2002). Esse filme, originalmente intitulado *The Ring*, é um *remake* de uma produção japonesa, *Ringu* (1998), que por sua vez é uma adaptação do romance de igual nome, do autor Koji Suzuki. A figura de Samara e o seus dizeres “*Seven days*” retomam o discurso fílmico, produzindo outros sentidos.

No filme, Samara é um espírito que assassina as pessoas após o período de sete dias, contados a partir da data em que elas assistem uma fita VHS amaldiçoada. No que diz respeito à tirinha, os dizeres “*Seven days*” e a imagem de Samara são retomados para lembrar a Deus sobre o prazo estabelecido para a criação da raça superior prometida ao Senhor<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Por não haver uma imagem do interlocutor para quem Deus fala, o personagem representado apenas pelo texto verbal recebeu o nome de Senhor.

Desse modo, compreende-se que o discurso mobilizado pelo sujeito cartunista se efetua pela sua identificação com formações discursivas diferentes, que se entrecruzam interdiscursivamente, coligindo em seu dizer outros dizeres.

Do ponto de vista da AD, o sujeito, concebido por meio das teorias do inconsciente, é dividido, clivado. Sendo assim, os seus dizeres podem ser produzidos de lugares sociais e determinado por interpelações ideológicas diferentes. No caso dos discursos materializados nas tiras, estes são enunciados por um sujeito situado na posição de cartunista, cuja inscrição em diferentes formações discursivas define aquilo que é dito de uma maneira ou de outra nos quadrinhos.



Figura 03: *Tirinha 3*  
Fonte: (RUAS, 2018, p. 21).

Na *Tirinha 3*, por sua vez, Deus informa que irá criar uma mulher para ser companheira de Adão. Animado com a notícia, Adão pensa prontamente em causar uma boa impressão à futura companheira e para isso utiliza uma folha, que na imagem aparenta ser mais extensa que a sua perna, para encobrir suas partes íntimas e gerar a ilusão de que o seu pênis é maior do que o comum. Com isso, compreende-se que a utilização da folha, em destaque no quarto quadro, somado aos dizeres: “É pra causar boa impressão!”, no último quadro, implicam a interpretação de que para Adão uma genitália grande é o que agradará a sua futura parceira.

A tira sugere um diálogo entre o religioso e o profano, retornando a discursos já-ditos por meio da ancoragem entre texto verbal e não-verbal, ambos operados pela memória discursiva. O uso da folha pelo personagem ao mesmo tempo que retoma os dizeres

bíblicos<sup>7</sup> e os materializa alegoricamente, também incide num outro discurso, o de virilidade. O sentido produzido pela ação de Adão compreende a ideia de que a virilidade masculina é definida pelo tamanho de seu pênis e que quanto maior a genitália, maior será a possibilidade de atrair e impressionar uma mulher.

Diante disso, o discurso religioso criacionista é atravessado pelo discurso da virilidade masculina, que figura entre os discursos referentes à sexualidade humana. Portanto, o sujeito ora enuncia de um lugar ideológico ora de outro, dentro de uma FD humorística, que no momento é a dominante deste discurso quadrinístico. Aliás, os sentidos que perfazem a *Tirinha 3* só são possíveis por meio do reconhecimento do interdiscurso – todo o complexo de FDs relacionadas entre si, que possibilita o regaste na memória discursiva de uma FD, as práticas que foram reguladas pelos aparelhos ideológicos, a exemplo do uso da folha como símbolo das vestes dos primeiros humanos Adão e Eva.

## Palavras finais

Por meio do estudo discursivo das três tiras de *Um Sábado Qualquer*, verificou-se que os sentidos operados nessas materialidades são instaurados por meio de uma relação interdiscursiva entre as formações discursivas dominantes, a humorística e a religiosa. A criação da terra e da humanidade discursivizada através das tiras não só retomam os dizeres bíblicos, como projetam novos sentidos para o ato de criação divina.

Diante disso, as materialidades 1, 2 e 3 de USQ promovem o deslizamento dos dizeres bíblicos para um outro lugar discursivo, a ser o do humor. Nesse processo de deslocamento não só os sentidos referentes aos mitos de origem cristão são recuperados, como projetam-se novas interpretações.

Ademais, cabe mencionar que o fato do sujeito do discurso está situado na posição de cartunista, ao mesmo tempo que valida o seu discurso, materializado em tirinhas, também possibilita que ele se aproxime de formações humorísticas e religiosas, por vezes, antagônicas. O lugar que o cartunista ocupa na sociedade brasileira, tradicionalmente, confere liberdade para que ele se inscreva em diferentes espaços discursivos, pois, tida como uma profissão artística, a sua expressão é defendida como livre. Apesar disso, vale dizer que os sentidos provenientes do discurso religioso de um cartunista, no Brasil, têm menos valor que os dizeres de um Padre. Assim, as relações de forças estão atreladas intimamente às condições de produção do discurso.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Editorial Presença: Martins Fontes, 1998.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 12. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.
- PÊCHEUX, M. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, F. HAK, T. (org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014a, p. 307-315.

---

<sup>7</sup> “Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas. Gênesis 3:7” (BÍBLIA, 2013, p. 16).

- PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F. HAK, T. (Org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014b, p. 59-158.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi *et all.* 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014c.
- PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A Propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F. HAK, T. (org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014, p. 159- 250.
- RUAS, C. *Deus por trás das câmeras*. São Paulo, 2018.

# Manipulação, ação e sanção no discurso da violência doméstica: análise do nível narrativo num caso de violência moral e psicológica

Iara Cristina de Fátima Mola

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## 1 Considerações iniciais: dos tipos de violência doméstica ao corpus situado no Contexto

**D**e acordo com a Lei nº 11.340/2006, mais amplamente conhecida como “Lei Maria da Penha”, violência doméstica e familiar contra a mulher é “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (BRASIL, 2006). Nela estão previstos, portanto, cinco tipos de violência: físico, psicológico, moral, sexual e patrimonial. Mais frequentemente a violência doméstica é associada a crimes de ordem sexual e física. Contudo, as violências moral e psicológica continuam sendo crimes acerca dos quais praticamente não são encontrados levantamentos, não obstante os severos danos que são capazes de provocar na saúde psicológica da vítima, muitas vezes culminando até mesmo com a sua morte, a exemplo das próprias agressões física e sexual.

Por definição, a violência moral “é considerada qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria”, ao passo que a violência psicológica “é considerada qualquer conduta que cause dano emocional e diminuição da autoestima; prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento da mulher; ou vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões” (BRASIL, 2006). E, em comum nas ações que serão elencadas pela Lei Maria da Penha como relativas tanto a uma quanto a outra, o que se identifica é uma série de atos violentos que, quando não se manifestam *também* por meio da linguagem verbal, manifestam-se *exclusivamente* por meio dela.

Nesse contexto – e compondo um projeto de pesquisa mais amplo – este trabalho tem por objetivo geral compreender como se configura o nível narrativo do discurso de uma mulher vítima de violência doméstica moral e psicológica, a quem se fez necessária medida protetiva. O *corpus* delimitado para tanto corresponde ao seu depoimento, aqui

também reportado como “texto”, uma vez que é no texto que a semiótica encontra seu objeto de estudo e dele que procura explicar os sentidos (BARROS, 2016).

Datado de 4 de outubro de 2019, o texto em questão foi o primeiro publicado numa página do Instagram intitulada “@sobrevivendoaoabuso” (SOBREVIVENDO AO ABUSO, 2019), a qual não divulgou nem nome nem o apelido da autora do relato – razão pela qual ela é aqui doravante identificada como “mulher” e/ou como “Maria”. Quanto ao conteúdo desse depoimento, ele segue fielmente reproduzido no quadro 1, no qual, para efeito de melhor organização da análise, o texto foi dividido em quatro partes, adotando-se como critério dessa divisão aqueles momentos nos quais Maria se refere aos afastamentos/às separações do casal:

Quadro 1 – Fiel reprodução do conteúdo do texto elaborado por Maria.

PARTE 1: até o primeiro rompimento	PARTE 2: até o segundo rompimento
<p>Então fiquei casada 5 anos .. precisei casar porque fiquei grávida então foi algo meio forçado não deu pra detectar no namoro pois não teve .. eu já percebi isso no 1 mês mas eu já estava sem saída eu não tinha opção e outras pessoas falavam [ ] não casa só porque está grávida mas eu queria ter a família .. achei que o que eu via era coisas da minha cabeça e ia mudar .. enfim casamos moramos juntos e tudo piorou minha gravidez foi uma tristeza sem fim ele me agredia verbalmente bebia não se importava comigo , eu tinha que levantar grávida no meio da madrugada pra sair com ele porque não queria que ele colocasse o dinheiro todo fora .. roupas pro bebê ele não comprava . Enfim um terror depois veio as drogas quase 1 ano lutando porque eu não queria deixar ele porque eu não queria ver o pai do meu filho perdido nas drogas e eu queria <b>salvar ele disso .. sai de casa</b></p>	<p>voltei pro meu estado eu morava em SC mas minha família era de RS . Sai de casa com meu filho e eu saí com a roupa do corpo  Na mala so tinha 2 calcinhas .. passou 3 meses ele vendeu tudo que tinha e veio embora pra RS onde eu morava porque eu disse que nunca mais voltava pra RS com ele porque lá eu era sozinha não tinha família . Então ele sempre com ciúmes ele cronometrava meu tempo ele me espiava na rua .. duvidava das minhas palavras possessivo sempre dizia que eu não valia nada e que eu sempre traía ele  Monitorava meu celular eu fiquei mais de 1 ano sem celular tinha que ir no orelhão ligar pra minha mãe e dizer Mãe tô viva porque ele não deixa eu ter ele quebrava se talvez passa-se na cabeça dele que eu tinha alguém  Ele tinha ciúmes até dos velhinhos de 70 anos ele dissia que de mim esperava tudo porque eu não me dava o valor ..  No último ano então pensei vou casar no Papel ele vai se sentir mais seguro .. em agosto de 2018 casamos com cerimônia e papel passado  Piorou tudo .. dae tudo desceu por água a baixo . Ele começou a sair começou a ter mais amizades de trabalho .. somos evangélicos tínhamos cargos na igreja ele cantava no louvor e eu sempre soube que ele estava lá porque queria se aparecer e não servir a Deus  <b>A gente se separou em Janeiro</b></p>



PARTE 3: até o terceiro rompimento	PARTE 4: desde o terceiro rompimento
<p>ele foi embora porque eu não aguentava mais ele saía voltava quando queria não me respeita a mais usava do dinheiro de casa .. saiu da igreja. E eu continuei mas ele não . Decidi sair de casa deu 3 meses ele voltou ficou até bem até junho tudo piorou de novo mais agressões mais perseguição comecei a trabalhar ele piorou ia no meu trabalho monitorava meu tempo entra casa e trabalho .. me revisitava o corpo dizia que eu tinha celular escondido na vagina .. ia ver meu xixi na privada se não tinha porra .. eu tinha que tomar banho de porta aberta porque ele dizia que eu me masturbava pensando em outro ..</p> <p>Compramos um carro .. ele comprou porque não em perguntou se eu achava certo em julho . Já começou mais brigas . <b>Em agosto pedi pra ele sair de casa ! Ele disse que ia sair .. dia</b></p>	<p>30/8 eu fui a outra cidade fazer um treinamento da empresa quando voltei ele tinha tirado as coisas de dentro de casa pegou nosso carro e voltou pra SC. Morar com a mãe , eu só soube disso no outro dia pela vizinha</p> <p>Que me contou que ele disse que ia embora porque lá não precisava pagar aluguel .. até à</p> <p>Ok vai com Deus</p> <p>Deu 7 dias ele postou que já estava com outra daqui da minha cidade e ela estava lá</p> <p>Mais 5 dias eles pega o carro volta pra minha cidade com ela . Uma mulher bem de vida enfermeira tem sua casa seu carro e cargo bom .. eles volta pra cá . 1 semana ela tira ele de casa e manda passear resume ele ta morando aqui num quartinho sem emprego sem</p> <p>poder ver o nosso filho pois coloquei medida protetiva pra nós 2 .</p> <p>Eu não entendi tudo aquilo porque tanto ciúmes porque tanta coisa se ele tinha acesso a tudo meu Celular e-mail era juntos face juntos</p> <p>Eu fazia de tudo pra ele se sentir bem mas era sufocante</p> <p>Sabe que ninguém acreditava</p> <p>Ninguém</p> <p>Eu tive que dar meu celular pro nosso pastor ver porque eu contando ninguém acreditava</p>

Fonte: Sobrevivendo ao Abuso, 2019.

Finalmente, para a viabilização da análise do nível narrativo do percurso gerador de sentido aplicada a esse texto, tomam-se como ferramental teórico-metodológico os estudos oriundos da semiótica discursiva de linha francesa a partir de Barros (2005, 2016) e de Fiorin (2016), os quais são explicitados concomitantemente à realização da análise já na seção a seguir.

## 2 O percurso gerador de sentido da semiótica discursiva como aparato teórico-metodológico

Situado no campo da semiótica discursiva, no qual se encontra a teoria semiótica desenvolvida por A. J. Greimas, o percurso gerador de sentido diz respeito à forma como o plano do conteúdo de um texto é concebido metodologicamente para que os sentidos desse texto possam ser explicados, consoante os seus mecanismos e procedimentos (BARROS, 2005).

Esse percurso consiste de três etapas, as quais partem dos elementos mais simples e abstratos que podem ser identificados na superfície textual para chegar àqueles mais complexos e concretos: a do nível fundamental, a do nível narrativo e a do nível discursivo.

Conquanto cada um desses níveis possa ser analisado de maneira independente, sabe-se que o sentido do texto dependerá da relação estabelecida entre eles (BARROS, 2016). Para o desenvolvimento deste estudo, entretanto, elegeu-se a análise do nível narrativo.

Na estrutura narrativa encontram-se três aspectos que a sintetizam: (i) a introdução de um sujeito que opera as transformações narrativas, sendo que (ii) as categorias semânticas fundamentais identificadas anteriormente se transformam em valores desse sujeito e são “inseridas” nos objetos com os quais este se relaciona e, ainda, (iii) “as determinações tensivo-fóricas fundamentais convertem-se em modalizações que modificam as ações e os modos de existência do sujeito e suas relações com os valores” (BARROS, 2016, p. 191).

No texto em questão, **o sujeito marido opera a transformação que põe o sujeito mulher em situação de dominação, sendo essa própria mulher quem realiza a transformação que, ao final, a coloca em estado de liberdade** – o que configura o primeiro aspecto do nível narrativo (a introdução de um sujeito que opera as transformações narrativas). Nesse contexto e de um modo generalizado, a *liberdade* é, então, o valor com o qual Maria se relaciona por meio de objetos, sendo essa uma **relação modalizada pelo querer** – portanto, uma relação *desejável* –, o que configura o segundo aspecto do nível narrativo (transformação das categorias semânticas identificadas anteriormente em valores desse sujeito, “inseridas” nos objetos com os quais ele se relaciona).

Acerca desses valores, porém, é preciso distingui-los, a fim de que a linha do percurso narrativo não se perca: os valores inseridos nos objetos podem ser *modais* (aqueles que modalizam ou modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres – como o *dever*, o *querer*, o *poder* e o *saber*) ou *descritivos* (aqueles pragmáticos, que se configuram como um fim em si mesmo) (BARROS, 2005, p. 25). A conquista dos valores descritivos é atravessada pela manifestação/aplicação dos valores modais, pois o valor modal corresponde a um valor de uso e, o valor descritivo, a um valor final. É preciso acrescentar que os valores modais se dão sempre por doação, isto é, sempre por intervenção de um sujeito outro que leva o sujeito da transformação a *dever-fazer*, a *querer-fazer*, a *poder-fazer*, a *saber-fazer*.

Em suma, tomando-se novamente as palavras de Barros (2016, p. 191), tem-se até aqui que “a narrativa de um texto é a história de um sujeito em busca de valores”, os quais ele insere nos objetos a fim de que possa acessá-los. Tais objetos, nos quais esses valores estão inseridos, circulam entre os sujeitos. No que diz respeito ao ganho de um valor por parte de um determinado sujeito, esse ganho implica que esse valor lhe foi doado por outro sujeito; no que diz respeito à aquisição de um determinado valor, isso implica que outro sujeito foi dele privado. Logo, os percursos de ambos se encontram e intervêm um no outro – o que configura o terceiro aspecto do nível narrativo.

Em se tratando de um texto situado no campo da violência doméstica, **chama atenção, porém, o fato de que a aquisição da liberdade por parte da mulher corresponda à privação de liberdade do seu então marido, da mesma forma como a liberdade dele corresponde à privação da liberdade dela**. Isto porque, no que diz respeito à doação dos

valores modais, o sujeito que os doa não os “perde”: eles os partilha – o que é rejeitado pelo sujeito *marido*.

Para tornar essa interferência e essa observação mais elucidativas, elencam-se aqui as 28 ações que, de acordo com o texto de Maria, consistiam na concepção de *liberdade* para esse marido: 1. agredi-la verbalmente; 2. beber; 3. usar drogas; 4. cronometrar o tempo dela; 5. espiá-la; 6. duvidar das palavras dela; 7. ser possessivo; 8. dizer que ela não valia nada; 9. acusá-la de traí-lo; 10. monitorar o celular dela; 11. ter ciúme “até dos velhinhos de 70 anos”; 12. sair; 13. ter mais amizades de trabalho; 14. sair e voltar quando queria; 15. não respeitá-la mais; 16. usar o dinheiro de casa; 17. agredi-la mais; 18. perseguiu-a mais; 19. ir até o trabalho monitorar o tempo que ela levava entre casa e trabalho; 20. revistar o corpo dela sob a alegação de que ela escondia celular na vagina; 21. ver o xixi dela na privada para ver “se não tinha porra”; 22. fazê-la tomar banho de porta aberta; 23. acusá-la de se masturbar durante o banho pensando em outro; 24. ir morar com a mãe; 25. “postar” que estava com outra mulher sete dias depois de ir morar com a mãe em Santa Catarina; 26. retornar à cidade dela com a nova mulher cinco dias depois; 27. sentir muito ciúme; e 28. ter acesso a tudo o que era dela.

Tal como essas ações evidenciam, o marido só se sentia *livre* para praticar toda a violência sofrida por Maria enquanto ela permanecia sob a sua *dominação*. Nessa perspectiva, encontram-se dois sujeitos em busca do mesmo objeto de valor, não obstante a compreensão de ambos acerca do valor *liberdade* não coincidir.

Posto isso, Barros (2016, p. 191) esclarece que “cada uma das narrativas desdobradas tem uma organização canônica em que três percursos se relacionam por pressuposição”: o da *manipulação*, o da *ação* e o da *sanção*, “sendo que a sanção pressupõe a ação que, por sua vez, pressupõe a manipulação”. Acerca deles, a pesquisadora adverte que, uma vez que estão pressupostos, esses percursos não obrigatoriamente se encontram explicitados no texto; todavia, “se não forem reconstituídos, a narrativa perde sentido” (BARROS, 2016, p. 191).

Para que essa reconstituição possa ser empreendida, no entanto, é preciso, antes, considerar que cada um desses três percursos é constituído por unidades elementares mais simples, cuja organização se dá hierarquicamente – os enunciados narrativos de estado, nos quais o sujeito e o objeto mantêm entre si relações transitivas estáticas (isto é, de se “estar com” o objeto e de se “estar sem” o objeto, ou relações de conjunção e de disjunção com o objeto), e os enunciados de transformação, nos quais a relação é dinâmica (BARROS, 2016). Já o “programa narrativo”, unidade funcional da narrativa, por sua vez, decorre da organização de ao menos um enunciado de estado e um enunciado de transformação (BARROS, 2016, p. 195).

No que concerne ao texto analisado, são vários os enunciados narrativos organizados em programas. A título de exemplo, encontram-se, entre outros: um primeiro enunciado, em que o sujeito *mulher* está em conjunção com o objeto *liberdade* (uma conjunção presumida, anterior ao fato de ela engravidar e de “precisar se casar”; logo, antes, ela não “precisava”; antes, ela “tinha opção”); um segundo enunciado, em que o sujeito *mulher* está em disjunção com o objeto *liberdade*; e um terceiro enunciado, em que o sujeito *mulher*

está em disjunção com o objeto *família*. Entre aqueles de transformação, destacam-se: um enunciado em que o sujeito *mulher* procura transformar sua relação de disjunção com o objeto *família* em relação de conjunção; mais de um enunciado de transformação em que o sujeito *marido* procura transformar a relação de conjunção do sujeito *mulher* com o objeto *família* em relação de conjunção do sujeito *mulher* com o objeto *não liberdade*; mais de um enunciado em que o sujeito *mulher* procura transformar a relação de disjunção do sujeito *marido* com o objeto *família* em relação de conjunção; e dois enunciados em que o sujeito *mulher* procura transformar a sua relação de disjunção com o objeto *liberdade* em relação de conjunção.

Conforme é possível observar novamente, os enunciados de transformação operam sobre aqueles de estado. E, nisso, **embora o sujeito *mulher* transforme o seu estado de conjunção com o objeto *família* em um estado de disjunção, a principal transformação que ela realiza nessa narrativa reside no fato de transformar o seu estado de disjunção com o objeto *liberdade* em estado de conjunção.**

Esse é um programa narrativo *de aquisição por apropriação*, sendo que, nele, os enunciados de transformação que operaram sobre os enunciados de estado de conjunção e de disjunção organizaram hierarquicamente os programas narrativos que, por sua vez, compõem os três percursos narrativos que serão reconstituídos separadamente nas subseções a seguir.

### 2.1. O percurso da manipulação: o acordo de família

O percurso da manipulação é aquele no qual são postos os dois sujeitos da relação, agora denominados *destinador* e *destinatário*, sendo o destinatário o mesmo sujeito que opera a transformação narrativa e, o destinador, aquele que lhe propõe um contrato, o até então sujeito operador. Dada essa proposta, o destinador, por meio de diferentes estratégias, busca persuadir o destinatário no sentido de fazer com que este aceite e faça o que aquele quer que ele faça. Ao destinatário, cabe interpretar essa persuasão do destinador, acreditar nela ou não e aceitar ou não o acordo proposto (BARROS, 2016).

No primeiro enunciado de transformação do texto analisado na subseção anterior, verificou-se que o sujeito *mulher* procura transformar sua relação de disjunção com o objeto *família* em relação de conjunção e que, concomitantemente a isso, procura também transformar a relação de disjunção do sujeito *marido* com o objeto *família* em relação de conjunção. Esse *querer-fazer* por parte dessa actante, no entanto, não a caracteriza como destinadora, posto que não é ela quem *estabelece* o acordo, mas, sim, quem o *cumpre*.

Conforme Barros (2016, p. 197), “[...] o destinador quer levar o destinatário a fazer alguma coisa. Para tanto, tem que persuadi-lo disso, tem que levá-lo a querer ou a dever fazer, a poder e a saber fazer [...]”. A ação do destinador consiste em transformar a ação do destinatário.

No depoimento em questão, o *contrato* proposto pelo destinador *marido* à destinatária *mulher* não está dado, mas pode ser inferido logo no início da primeira parte, quando Maria pontua que, não obstante “outras pessoas” lhe falarem para que não se casasse “só

porque estava grávida”, ela “queria ter família”. Logo, casar-se teria sido uma condição necessária à obtenção do que o então marido lhe teria proposto no acordo em que ela acreditou e que, por isso mesmo, aceitou: **a constituição de uma família. No entanto, para além dele, Maria é persuadida por um primeiro destinador que lhe é anterior ao próprio marido: o seu destinador social.**

Ocorre que, também no início da primeira parte, **antes** de se referir ao aconselhamento dado pelas “pessoas” no sentido de que não se cassasse porque estava grávida, Maria justifica: “[...] **precisei** casar porque fiquei grávida então foi algo meio forçado [...] eu já estava **sem saída** eu **não tinha opção** [...]”, remetendo a um *dever-fazer* que antecede o contrato com o marido. Assim, casar-se depois de se descobrir grávida se lhe apresenta como um **contrato social**. Afinal, o que valia o que “as pessoas falavam”, quando quem lhe dizia que ela “precisava se casar porque ficou grávida” não eram apenas “pessoas”, mas a própria “sociedade”?

Em vista disso, o que se apresenta, agora em caráter definitivo, é a *família* como sendo, inicialmente, o objeto-valor final de Maria, na direção do qual são inicialmente mobilizados os seus valores modais de *querer-fazer*. A família, portanto, é o primeiro objeto de valor eufórico, que ela própria afirma desejar – “*mas eu queria*”. Contudo, por meio das próprias transformações de estado que foram sendo operadas, o valor eufórico *família* passaria a um valor disfórico, enquanto a *liberdade* passaria de disfórico a eufórico, numa mudança dos modos de existência desse sujeito e da sua relação com os objetos-valores.

No mais, tendo no marido o segundo destinador que lhe propõe tal contrato, Maria acrescenta que, não obstante o que “as pessoas falavam”, achou que “o que via eram coisas” da sua cabeça e que “ia mudar” – acréscimo esse que evidencia a crença da destinatária no acordo proposto pelo segundo destinador, já que a sua confiança nele a fez suprimir, inclusive, as suas próprias percepções a respeito do que ela registra que “via”. Em suma, é como se ao “[...] *mas eu queria ter a família* ..” estivesse subentendido o “*e, isso, ele podia me dar*”, fazendo com que os motivos para a não efetivação do casamento, apesar de importantes, ganhassem alguma relativização (como sugere o emprego do “mas” depois deles), porque esse ganho era algo em que ela acreditava. E, antes mesmo do marido, os valores de família disseminados na sociedade já tinham, a seu tempo, alimentado essa crença em Maria.

A propósito dessa observação relativa à confiança, este é um dos aspectos dos quais o destinador se ocupa: ele precisa convencer de que o contrato que propõe ao destinatário interessa a este e de que ele, destinador, é confiável; precisa convencê-lo de que os valores que está oferecendo nesse contrato interessam ao destinatário ou são por ele temidos. No caso do texto analisado, se o valor que interessava à destinatária era a família, o que ela temia eram justamente a sua não constituição e, por conseguinte, a sua não manutenção – razão pela qual “ela fazia de tudo para que ele [o marido] se sentisse bem”. Dessa maneira foi que, na esteira do que era inicialmente um *querer-fazer*, estabeleceu-se um *dever-fazer*.

Além de atuar para que o destinatário-sujeito *mulher* acreditasse no valor por eles determinados a fim de que se deixasse ser manipulada, o destinador social parece ter utilizado duas das quatro principais estratégias de manipulação e, o destinador marido, três.

No primeiro caso, estão presumidas a da tentação e da intimidação, propostas ao longo de toda a cultura (familiar e/ou escolar e/ou religiosa e/ou social) introjetada na formação da mulher (em consonância com o idealmente pensado para o “tornar-se mulher”); no segundo, a da tentação, a da intimidação e da provocação, alternadas pelo marido ao longo dos cinco referidos anos de casamento.

Tal como se adiantou na introdução desta subsecção, é preciso ter em vista, todavia, que o destinatário não é um receptor passivo da comunicação, cuja competência é transformada, compulsoriamente, mediante o fazer manipulativo do destinador: a ele também cabe um *fazer interpretativo*, numa interpretação que se dá com base tanto nos seus conhecimentos e crenças anteriores quanto na análise das estratégias empregadas pelo destinador. No que se refere a estas, a análise do destinatário se deterá no *ser* e no *parecer* das chamadas “modalidades veredictórias”: ele avalia se o destinador é e parece confiável, se é confiável, mas não parece, se não é confiável, mas parece, se não parece confiável e nem é.

Mais precisamente, essa avaliação do destinatário no que envolve a confiabilidade que interpreta ou não da parte do destinador também se aplicará aos valores por ele propostos, os quais podem ser classificados em “verdadeiros (parecem e são desejados ou temidos), falsos (nem parecem e nem são), mentirosos (parecem, mas não são) e secretos (não parecem, mas são)” (BARROS, 2016, p. 199).

Sobre aderir ao contrato social e se deixar ser persuadida para *querer-fazer* e *dever-fazer* o que fazia, o texto não explicita nada, mas permite depreender, pela própria introdução da primeira parte, que Maria “precisava se casar” e “queria ter a família” porque aqueles valores que lhe foram fomentados socialmente eram os mesmos com os quais se identificava: **pareciam verdadeiros, embora, ao final, tenham se revelado mentirosos para ela.**

Já sobre aderir ao contrato do então marido e ser persuadida de *querer-fazer* e de *dever-fazer* o que fazia, **o depoimento analisado leva a crer que o destinador não era confiável aos olhos de Maria (ela “percebeu isso no primeiro mês), mas parecia ser no sentido de poder vir a ser (ela achou que ele “ia mudar”).** Note-se ainda que, ao final, Maria acrescenta: “ninguém acreditava / Ninguém / Eu tive que dar meu celular pro nosso pastor ver porque eu contando ninguém acreditava”, trecho do qual sobressai a *modalidade veredictória* aplicada à imagem socialmente construída e alimentada pelo destinador: para os outros, ele nem era nem parecia um homem violento; logo, eram falsas as declarações de Maria.

Já, para Maria, falso fora o valor de família proposto pelo destinador marido no contrato fiduciário: nem parecia verdadeiro e nem era, mas a destinatária desejou que fosse (achou que o que via eram “coisas da sua cabeça”). E, com sua competência transformada pelos destinadores no percurso da manipulação, essa destinatária se torna o sujeito transformador no próximo percurso, que é o da ação.

## 2.2. O percurso da ação: a performance em busca da liberdade

O percurso da ação é aquele no qual se organizam dois programas narrativos que estão interligados: um de *performance* e outro de *competência* (BARROS, 2016).

O primeiro compreende “uma transformação de um estado de disjunção em um estado de conjunção, operada por um sujeito transformador que é realizado pelo mesmo ator do sujeito que tem seu estado transformado”, sendo que “o valor do objeto é um valor descritivo final” (BARROS, 2016, p. 199). O segundo, por sua vez, também compreende uma transformação de um estado de disjunção em um estado de conjunção; em vista disso, Barros já antecipa que “todo programa de *performance* pressupõe um programa de *competência*” (p. 200). O que o distinguirá do programa narrativo anterior são dois aspectos: (i) o sujeito transformador é realizado por um ator diferente do ator do sujeito de estado e (ii) no lugar de um valor descritivo tem-se o valor modal, necessário ao sujeito para que, na *performance*, ele obtenha o valor descritivo que almeja.

Dadas essas definições, entende-se que o percurso da ação do depoimento analisado corresponde a um *programa narrativo de performance*, no qual a transformação do estado de disjunção da *mulher* com o objeto-valor *liberdade* é transformado por ela própria no seu estado de conjunção com esse mesmo objeto-valor, de modo que o sujeito transformador *mulher* é o mesmo ator do sujeito cujo estado foi transformado. Ademais, tal como preceitua esse programa narrativo, a *liberdade* consiste no valor descritivo a que o sujeito dessa narrativa passou a visar, em meio à sequência de transformações que influíram no seu modo de existir e de se relacionar com os objetos-valores.

Aqui, elencam-se as oito ações que, de acordo com o texto, consistem naquelas compreendidas por Maria com vistas à aquisição de *liberdade* – esta compreendida, portanto, como sendo a não realização (individual ou conjuntamente) daquelas 28 listadas em relação ao exercício de “liberdade” por parte do marido: 1. sair de casa; 2. sair de casa com o filho, usando a roupa do corpo; 3. retornar ao Estado do Rio Grande do Sul, onde tinha família; 4. casar-se no papel em agosto de 2018 para que ele se sentisse mais seguro; 5. separar-se em janeiro (de 2019) porque “não aguentava mais”; 6. pedir pra ele sair de casa em agosto; 7. deixá-lo “ir com Deus” quando ele foi embora; 8. “colocar medida protetiva” para si e para o filho.

Finalizado esse percurso, passa-se ao da sanção.

### 2.3. O percurso da sanção: a ruptura com o acordo que jamais satisfaz

O percurso da sanção é aquele no qual o sujeito-destinador, agora sujeito-julgador, dará ao destinatário “o reconhecimento ou não do acordo e a retribuição ou a punição daí decorrentes”, uma vez que, realizada a *performance* principal da narrativa, o sujeito cumpriu de algum modo a sua parte no contrato assumido com o destinador-manipulador – “cumprir” no sentido de “executar”/“desempenhar”, e não necessariamente no de “satisfazer”/“corresponder” (BARROS, 2016, p. 200).

A esse respeito, a autora acrescenta que, nos textos, é bastante comum que o sujeito da ação exerça uma manipulação a fim de persuadir o outro a sancioná-lo bem. No depoimento analisado, são três os momentos em que Maria aponta nessa direção, de manipular

o destinador marido no propósito de ser reconhecida e recompensada por ele no exercício da sua competência (*querer-fazer*) voltado à satisfação do contrato: pelo objeto-valor *família*, ela (i) deixava o então marido “ter acesso a tudo” o que era dela e (ii) fazia de tudo para que ele “se sentisse bem”, a ponto de (iii) se casar no papel para que ele “se sentisse mais seguro”. Por isso mesmo, ela reflete ao final, revelando sua frustração com a falta de uma sanção positiva: “Eu não entendi tudo aquilo porque tanto ciúme porque tanta coisa se ele tinha acesso a tudo meu / Celular e-mail era juntos face juntos”.

Não bastasse a estratégia da provocação empregada pelo destinador-manipulador marido já aí caracterizar a manutenção de uma sanção negativa (reiterando na destinatária a imagem negativa que ele fazia a respeito dela), Maria relata que, sete dias depois de o então marido sair de casa a pedido dela, ele “postou que já estava com outra”, numa derradeira sanção negativa que à mulher se apresentaria como punição (por intermédio de uma “substituição”), conquanto ela não explicitasse isso na narrativa.

Já no que remete ao destinador social, faltam mais informações no texto que permitam depreender, mais acertadamente, se a sanção aplicada à Maria foi por ela valorada positiva ou negativamente. O que se sabe é que Maria cumpriu com aquilo que, socialmente, “precisava fazer porque engravidou”: casou-se. E mais: casou-se também no papel. Não bastasse, “fazia de tudo pra ele se sentir”, embora fosse “sufocante”. Mas, ao final, como contrapartida ao cumprimento da sua parte no contrato, o que ela obteve socialmente foi a instauração de uma medida que para protegê-la do seu agressor.

### 3 Considerações finais

Inserido num projeto de pesquisa mais abrangente, este trabalho inicial pretendeu compreender como se configura o nível narrativo do discurso de uma mulher vítima de violência doméstica moral e psicológica colocada sob medida protetiva.

Concernente à análise da estrutura narrativa do percurso gerador de sentido situado no campo dos estudos da semiótica discursiva, observou-se que a principal transformação realizada pelo sujeito actante consistiu no fato de Maria passar do seu estado inicial de disjunção com o objeto *liberdade* a um estado de conjunção. Por meio da análise do percurso da manipulação, entretanto, também foi possível observar que, embora a principal transformação realizada tenha disso a conjunção de Maria com esse objeto-valor, a liberdade não correspondia ao valor pragmático que a mobilizava inicialmente no *querer-fazer/dever-fazer* desse texto: destinatária de dois destinadores-manipuladores (o social e o marido), o contrato a que ela originalmente aquiesceu a partir do seu fazer interpretativo foi o de família. Este, *a priori*, era o objeto-valor pelo qual ela *queria-fazer, devia-fazer* – inclusive “casar-se porque engravidou”.

Identificada com o objeto-valor em jogo nos quais os dois destinadores quiseram fazê-la acreditar mediante as estratégias de manipulação de que se utilizaram, Maria interpretou que o destinador social era verdadeiro, embora lhe tenha se revelado falso, e que o destinador marido, embora não lhe parecesse confiável, poderia vir a se tornar, sendo



esses mais dois encaminhamentos para o avanço da pesquisa – dois padrões ou “somente” um “caso isolado”?

Já por meio da análise do percurso da ação, o estudo permitiu averiguar quais foram as iniciativas de Maria no que se referia à conquista do seu objeto-valor *liberdade*, evidenciando o fato de que, para ela, a aquisição da liberdade implicou a privação do objeto-valor pelo qual ela se engajara anteriormente – a *família*. Nesse contexto, outro encaminhamento para o aprofundamento da pesquisa pretendida consiste na necessidade de analisar se essa seria outra regularidade nos discursos das vítimas de violência doméstica.

No que concerne à análise do percurso da sanção, constatou-se que, conquanto Maria sinalizasse o seu cumprimento no contrato proposto por ambos os destinadores, ela foi sancionada negativamente pelo marido, manifestando explicitamente o seu não entendimento em relação a essa contrapartida. Quanto à sanção do destinador social, não é encontrado qualquer registro de valoração na superfície linguística: sabe-se somente que, não obstante ter feito o que “precisava”, o que Maria angariou foi uma medida protetiva contra o agressor, a qual adveio do mesmo destinador segundo o qual, antes, ela deveria se casar com esse homem. Mas será que, ao contrário dela, outras vítimas seriam/são sancionadas positivamente?

Em sendo um estudo inicial, este trabalho se encerra, portanto, com uma série de encaminhamentos, dos quais a pesquisa se ocupará. A partir deles, espera-se ser possível contribuir não apenas para a fomentação de mais estudos que venham igualmente a debruçar-se sobre esse tema nas áreas das Letras e da Linguística, como também para que as medidas de políticas públicas de combate à violência doméstica possam vir a ser pensadas a partir da ampliação das competências linguístico-discursivas entre as mulheres.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. Estudos do discurso. In FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à linguística II**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 187-219.
- BRASIL, Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 (Lei Maria da Penha). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11340.htm)>. Acesso em: 30 out. 2020.
- CICLO DA VIOLÊNCIA. Instituto Maria da Penha, 2018. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/ciclo-da-violencia.html>>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- SOBREVIVENDO AO ABUSO. Alerta de gatilho. 4 out. 2019. Instagram: @sobrevivendoaoabuso. Disponível em: <<https://bit.ly/2WUHKPL>>. Acesso em: 14 out. 2020.

# A paródia no rap “Canção infantil”, de Cesar MC

Izabela Fernandes Simão

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

O Hip Hop foi fomentado, segundo Cleber José de Oliveira (2019, p. 65), pelos movimentos socioculturais de “contracultura” iniciados nas décadas de 1960 e 1970. Chega ao Brasil nos anos 1980 repleto de índices discursivos referentes a episódios de racismo e exclusão sofridos pela população negra em solos jamaicano e, posteriormente, norte-americano (OLIVEIRA, 2019, p. 68). Por ter sido rapidamente absorvido pela comunidade urbana e periférica, impactou a vida de adolescentes negros que buscavam “[...] um meio de se integrar na juventude da sua época, encontrando sua identidade cultural dentro de uma sociedade minada de preconceitos [...]” (DORNELAS, 2019). Tal nicho social se identificou prontamente com essa forma de arte, devido ao conteúdo potente e crítico que finalmente abriu espaço para que suas histórias fossem compartilhadas.

Rebeca Sobral Freire considera que esse movimento cultural apresenta três vertentes de expressão artística: “1) Break é a dança de rua; 2) Grafite é a expressão das artes plásticas nos muros da cidade; 3) Rap é a música, sendo o DJ o responsável pelo *beat* – a batida” (2018, p. 27). Assim, entende-se que o rap é um dos formatos pelo qual a cultura Hip Hop se manifesta.

É interessante destacar que a produção do rap é regional, ou seja, cada Mestre de Cerimônia (MC) traz consigo sua vivência, seu conhecimento e sua voz, o que pode tornar a produção de um rap paulista diferente da produção de um rap salvadoreense, por exemplo. Tal posicionamento é corroborado por Oliveira (2019, p. 10) em “[...] o discurso pronunciado pelo MC do rap oscila entre o testemunho e o ficcional, no sentido de que a vida se torna extensão do que é escrito/rimado/cantado, e reflete, a seu modo, as formas de relações sociais e os procedimentos de exclusão contemporâneos; [...]”

Por ser uma criação que expõe revolta e indignação, cujas letras carregam um forte conteúdo político, social e racial (MACEDO, 2011), em um primeiro momento, “[...] o rap, como gênero, foi discriminado e tachado como uma manifestação subversiva e violenta própria dos grupos periféricos que se caracterizam por serem, ao olhar dessa elite [‘do atraso’], incivilizados e violentos.” (OLIVEIRA, 2019, p. 69). Portanto, podemos inferir que

não foi um estilo de música divulgado, muito menos consumido pelas camadas mais privilegiadas da sociedade.

O cenário do rap começa a receber os primeiros ventos favoráveis à sua existência quando o grupo Racionais MCs, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, lançou, em 1989, “Consciência Black, Vol. 1”, álbum bem aceito que contemplou assuntos como injustiça e desigualdade social. Entretanto, somente a partir dos anos 2000, o rap passa a ser consumido e divulgado entre outras camadas da sociedade brasileira. Por beber das fontes de cultura popular, é uma forma de arte característica das esferas mais carentes e passa a se consolidar como um “instrumento estético de contestação e denúncia das mazelas sociais” (OLIVEIRA, 2019, p. 71).

Nesses parágrafos iniciais, esboçou-se uma breve contextualização do Hip Hop e do rap, mas, apesar de a história de como o Hip Hop saiu da Jamaica, passou por Nova York e chegou aos jovens brasileiros ser certamente interessante, não é esse o foco deste artigo. Isto posto, em vez da visão diacrônica do gênero, opta-se pela percepção sincrônica. Para atender a esse propósito, um produto cultural relevante no cenário do rap nacional, que foi sucesso imediato ao ser lançado em junho de 2019, terá os aspectos constitutivos de sua letra investigados.

O objeto escolhido, “Canção Infantil”, do rapper Cesar MC, surpreende, pois “Além do clipe caprichado e da letra forte, outro apelo de ‘Canção infantil’ ao público geral é o arranjo de rap acústico. Misturar violões e arranjos suaves com rimas de rap é receita de sucesso no Brasil [...]” (ORTEGA, 2019). Com essa proposta acústica diferenciada (que combina com o título e as referências utilizadas para criar a letra), o trabalho de Cesar MC é construído pelo diálogo entre (i) notícias a respeito da realidade de brasileiros marginalizados, (ii) canções – como “A casa”, de Toquinho e Vinicius de Moraes, “Cinco patinhos”, da Xuxa e “Ciranda Cirandinha” – e (iii) narrativas infantis – como “A lebre e a tartaruga”, “Cinderela” e *Alice no País das Maravilhas*.

Percebida a relevância desse material da cultura popular, o objetivo deste artigo é, portanto, identificar as paródias presentes nessa letra e analisá-las a fim de compreender o modo como a denúncia e o efeito dela se configuram no texto.

## A construção do rap de Cesar MC

“Canção Infantil” inicia-se com a apresentação de duas casas. A primeira é “bem estruturada” (“Até tinha teto, piscina, arquiteto” sugere que seria uma construção de uma família financeiramente favorecida); a segunda casa é no “canto da quebrada/ sem rua asfaltada”, o que pode indicar que as condições de vida não são ideais. Nesse cotejo, o ouvinte começa a vislumbrar o tema do rap: “Canção Infantil” tratará desses polos sociais: privilegiados e oprimidos. Percebe-se, então, que a expectativa criada pelo título, algo que poderia ser leve e desprezioso (uma música para o público infantil), na verdade, apresenta uma letra de denúncia, composta para os públicos jovem e adulto.

Nessas casas referenciadas, identificamos elementos que se assemelham à canção “A casa”: “Era uma casa/ Muito engraçada/ Não tinha teto/ Não tinha nada”. As construções

sintáticas parecidas tornam possível afirmar que há, na formulação da letra do rap, uma **intertextualidade explícita por alusão**, conceito proposto por José Luiz Fiorin (1994, p. 31). De acordo com o teórico, esse fenômeno substitui as figuras do texto-fonte, mas mantém sua sintaxe original, com o intuito de construir um sentido contrário no novo texto. Ou seja, estruturas semelhantes, ideias diferentes – conforme se verá.

É possível analisar a canção de Toquinho e Vinicius pelo viés afetivo. Gaston Bachelard (2008, p. 200), a respeito do espaço “casa”, afirma: “[...] a casa é nosso canto do mundo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. [...]. Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção da casa.” Por esse viés, propõe-se a interpretação de que essa música descreve o útero materno, o primeiro abrigo de todo ser humano, pois as imagens de um espaço sem teto, chão ou paredes, localizado na “Rua dos Bobos, número zero” e construído com “muito esmero” sugerem um lugar inóspito, mas ainda assim protegido por pais que, efetivamente, prezam pela gravidez (o número zero remeteria à barriga redonda de uma mulher grávida). Esse sentido ocorre parcialmente no texto de Cesar MC.

Em sua letra, o rapper apresenta duas construções inscritas em contextos sociais determinados e, com elas, uma valoração. A primeira casa, apesar dos recursos financeiros disponíveis, é descrita da seguinte forma: “Era uma casa não muito engraçada/ Por falta de afeto, não tinha nada”, o que vai de encontro à proposta de Bachelard, pois não é possível considerar como um lar um local que seja hostil às emoções daqueles que lá vivem. A segunda casa, por sua vez, apesar das carências materiais (“As moeda contada, a luz sempre cortada/ Mas fé não faltava, tinham gratidão”), é apresentada como um lugar mais acolhedor, acompanhando o sentido de abrigo, mesmo que modesto. Tal exposição deixa claro que, para esse eu-lírico, a afetividade é mais valorizada do que materialidade. O que sustenta o posicionamento de Oliveira (2019, p. 10) de que: “[...] no rap há, explicitamente, um latente desejo de se construir uma imagem positiva das comunidades das quais seus produtores são oriundos [...]”.

A intertextualidade explícita por alusão é novamente utilizada em um segundo momento do rap, depois de o ritmo já ter ficado mais forte, não tão melódico, e o conteúdo da letra passar a apresentar as críticas que pretende articular. Os versos “Cinco meninos foram passear/ Sem droga, flagrante, desgraça nenhuma/ A polícia engatilhou: Pá, pá, pá, pá/ Mas nenhum, nenhum deles voltaram de lá” remetem-se à canção “Cinco patinhos”, de Xuxa: “Cinco patinhos foram passear/ Além das montanhas para brincar/ A mamãe gritou: Quá, quá, quá, quá/ Mas só quatro patinhos voltaram de lá”.

“Cinco patinhos” é construída pela tensão de o ouvinte e a mãe-pato não saberem onde estão os filhotes. A cada estrofe, um patinho não retorna após ser chamado. Quando se ouve: “A mamãe gritou: Quá, quá, quá, quá/ Mas nenhum patinho voltou de lá”, muitas conjecturas podem surgir: os patinhos fugiram? São reféns de outro ser potencialmente mais forte? Estão machucados ou perdidos? O suspense tem uma conclusão feliz na última estrofe que mostra o retorno de todos os filhotes. Em “Canção Infantil”, o resultado é o oposto: os cinco meninos não retornam após os disparos (“Pá, pá, pá, pá”), indicando que eles, sim, encontraram outro ser mais poderoso que os impediu de voltar. A figura da mãe

é substituída pela polícia; a tensão é construída com apenas três versos, e não existe uma conclusão feliz.

Uma terceira ocorrência da intertextualidade explícita por alusão é percebida nos versos “E na ciranda, cirandinha, a sirene vem me enquadrar/ Me mandando dar meia volta sem ao menos me explicar”, os quais resgatam a canção “Ciranda Cirandinha”: “Ciranda, Cirandinha/ Vamos todos cirandar!/ Vamos dar a meia volta/ Volta e meia vamos dar”. Na cantiga de roda, o verso “Vamos todos cirandar!” possui uma conotação positiva. Por ser cantada durante uma brincadeira, a meia volta é entendida como um movimento na direção oposta à que a roda gira. No rap, tem-se uma situação completamente diferente: ele discorre sobre um eu-lírico que sofre uma abordagem policial, situação representada pela metonímia “sirene”. Esse enfrentamento com a dura realidade experimentada pelas camadas sociais menos favorecidas distancia inteiramente o sujeito do cenário de brincadeira proposto pela cantiga. A expressão “meia volta” pode ser entendida como uma ordem para que um sujeito altere o caminho que segue em uma rua, ou para que ele mude a posição de seu corpo durante uma revista policial. Junto a isso, o trecho “sem ao menos me explicar” ilustra a violência e o despreparo da polícia quando esta interage com a população pobre e negra.

A intertextualidade, no entanto, não é o único elemento construtor do rap. O que lhe confere força crítica é a **paródia**. Ao mesmo tempo em que o público escuta a música repleta de denúncias, ele também recebe índices dos textos infantis “originais” – os quais não tratam dos problemas sociais explicitados em “Canção Infantil”, como se viu. Sendo assim, recorre-se ao entendimento de Mikhail Bakhtin (2018, p. 145) acerca desse conceito: “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mundo às avessas’”. Após a análise dos versos apresentados, afirma-se que Cesar destrona o imaginário das canções infantis com a realidade violenta e racista na qual jovens da periferia vivem. Em outras palavras, para essas crianças e adolescentes (negros) não há a possibilidade do desfecho “felizes para sempre”, conforme prometido no mundo descrito em tais histórias.

A intenção dessa paródia não é divertir, mas denunciar a destoaante realidade de um grupo marginalizado, dando voz a uma parcela da população, muitas vezes, esquecida pelo sistema e que encontra no rap a oportunidade e os meios para apresentar sua vivência a um público maior.

Na matéria de Rodrigo Ortega (2019) para *O Globo*, há uma citação do próprio Cesar explicando sua intenção ao compor a letra de “Canção Infantil”: “[...] Cesar defende que o apelo não é o acústico em si, mas a evolução para o final mais forte. ‘O contraste foi intencional. É o contraste da infância e a vida adulta. O choque de amadurecer’ [...]” Tal contraposição pode ser comprovada por conta do início suave (de som e de campo semântico que descreve o espaço com imagens de afetividade) dos versos “Como era doce o sono ali/ Mesmo não tendo a melhor condição/ Todos podiam dormir ali/ Mesmo só tendo um velho colchão/ Mas era feita com muito amor” – os quais se referem à casa “tão perto do céu”, característica que pode ser interpretada tanto por ela estar em um morro, localização comum às comunidades do Rio de Janeiro, quanto por talvez se referir à banalização das vidas desses moradores que precocemente são mortos.

Logo em seguida, inicia-se a batida mais compassada, com construções mais incisivas. A infância acabou, e o choque para a vida adulta é percebido tanto pelo conteúdo da letra quanto pela alteração do ritmo. São mencionadas duas tragédias, uma em 2015 e outra em 2019, que interromperam abruptamente a vida de garotos da periferia. O recurso utilizado para referenciá-las na canção foi a **intertextualidade explícita por citação** (FIORIN, 1994, p. 30); esse mecanismo comparece para “[...] confirmar ou alterar o sentido do texto citado”, ou seja, a intenção é que o texto-fonte esteja presente no texto alvo, o autor deseja que o leitor perceba tal associação. Os versos nos quais se inscreve essa relação intertextual são: “De Costa Barros a Guadalupe, um milhão de enredos/ Como explicar para uma criança que a segurança dá medo?” Nesse momento, o eu-lírico está se reportando, apenas pelos nomes dos bairros em que ocorreram os crimes, ao assassinato de cinco jovens negros pela polícia militar em 2015, no bairro Costa Barros, no Rio de Janeiro: “Foram mais de cem disparos nesse conto sem moral”; e ao fuzilamento de um carro de família no bairro Guadalupe, também no Rio de Janeiro, em 2019: “Como explicar que 80 tiros foi engano?”.

A fim de compreender tais informações, é necessário que o público conheça os fatos por trás desses signos. Afinal, como afirma Valentin Volóchinov (2018, p. 97):

Um signo só pode surgir em território interindividual, que não remeta à ‘natureza’ do sentido literal dessa palavra. O signo tampouco surge entre dois *Homo Sapiens*. É necessário que esses dois indivíduos sejam socialmente organizados, ou seja, componham uma coletividade – apenas nesse caso um meio sócio pode formar-se entre eles.

Para os propósitos deste artigo, interpreta-se essa citação de maneira mais particular: a “coletividade” proposta pelo russo pode ser entendida como indivíduos pertencentes a uma mesma classe social, ou comunidade linguística. Por exemplo, um ouvinte desatento ou não conhecedor dos ocorridos em 2015 e 2019, apesar de escutar a canção, não poderá reconhecer efetivamente o motivo pelo qual as referências foram lá dispostas, seja pela notícia não o ter alcançado, seja por essa informação não o ter afetado de alguma maneira.

Nessas condições, o conteúdo semântico de um dos momentos mais potentes da música não será completamente apreendido: “Cinco meninos foram passear/ Sem droga, flagrante, desgraça nenhuma/ A polícia engatilhou: Pá, pá, pá, pá/ Mas nenhum, nenhum deles voltaram de lá”. Apenas perceber a semelhança desses versos com a canção “Cinco patinhos” não é suficiente. É preciso compreender o impacto que a repetição do “nenhum, nenhum deles voltaram de lá” causa, pois em “Cinco Patinhos”, a mãe-pato lança mão de seus próprios recursos e consegue o retorno de seus filhotes. A provocação proposta por Cesar é, portanto, impactar seu público com essa quebra de expectativa, pois nenhum dos cinco meninos voltou para suas mães. Para conseguir captar isso, o ouvinte precisa tanto acessar o texto-fonte, a notícia de 2015, quanto conhecer a canção original que foi parodiada. Apenas assim a significação desse trecho será completa.

Citando distintos relatos do assassinato de adolescentes das classes menos favorecidas, o rapper evidencia o quanto essas tragédias são recorrentes. Em maio de 2020, outra notícia ganha destaque nacional: um jovem de 14 anos morre dentro de sua própria casa por conta das ações violentas da polícia militar em operações nas comunidades do Rio de Janeiro. Nem mesmo o aviso de Cesar a respeito de um monstro, em “O bicho papão existe, não ouse brincar lá fora”, poderia tê-lo salvado. Os versos “Tem algo errado com o mundo/ [...] / O ser humano, em resumo, é o câncer do planeta/ A sociedade é doentia e julga a cor a careta” resumem a crítica social apresentada na música. A morte desse e de tantos outros jovens negros é culpa de um racismo estrutural incrustado na sociedade brasileira, o qual não é combatido, mas incentivado por políticas públicas ineficazes.

Outro exemplo de preconceito pode ser percebido em “Mas se a lebre vem de Juliet, até a tartaruga aperta o passo”. Juliet é uma marca de óculos de sol cujas lentes são coloridas e espelhadas, comumente usada por moradores de comunidade; nesse verso, o eu-lírico delata um prejulgamento baseado na aparência, mostrando que alguém que usa um Juliet pode ser visto como uma ameaça; por isso, até uma metafórica tartaruga andaria mais rápido a fim de não ser vítima de uma abordagem indesejada.

Tal estereotipagem é apenas uma das diversas violências dirigidas a moradores de comunidades que combatem essas (e outras) situações ao denunciá-las em raps. Essa produção artística é “Uma espécie de revide, uma tomada consciente de posição por parte de sujeitos historicamente excluídos, e que agora deixam ou tentam deixar a condição de objetos do discurso para serem sujeitos produtores dele.” (OLIVEIRA, 2019, p. 72). Cesar MC consegue fazer um trabalho diferenciado, pois, conforme aponta Bakhtin (2018, p. 216-217):

[...] um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Nesse caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico [...].

Em “A vida é uma canção infantil/ É sério/ Pensa, viu?”, o eu-lírico apresenta os dois discursos com os quais trabalhará: a realidade preconceituosa e a ficção alienada. A interjeição “Pensa, viu?” é como uma instigação para que o ouvinte seja encorajado a perceber que a paródia proposta em “Canção Infantil” confronta essas duas leituras, expondo a forma questionável como a vida de jovens negros é tratada. Escutar esse rap é ir e voltar aos textos-fonte comentados, e essa movimentação possibilita um novo olhar perante a realidade racista de nosso país.

Se considerarmos “Canção Infantil” como a toca do coelho de Alice, personagem de Lewis Carroll, o verso “Até a Alice percebeu que não era uma maravilha” sintetiza a conclusão a que um ouvinte sensível às novas significações presentes no rap pode chegar. Ao ser exposto a uma vivência diferente da sua, passará, caso esteja disposto, a questionar tudo o

que tem como certo e perceberá que existe um mundo violento e injusto – completamente oposto às promessas dos contos de fadas – o qual o público privilegiado desconhece.

## Considerações finais

Segundo Oliveira (2019, p. 10), “[...] o discurso do rap marca uma rejeição, um rechaço à condição histórica de racismo, discriminação e exclusão social sofrida por seus produtores” e “[...] o rap é um gênero que mantém uma crença no poder da palavra e é utilizado como instrumento de resistência e libertação [...]”. Suas letras e batidas fortes, as inúmeras críticas sociais e o posicionamento de resistência a políticas racistas, violentas e sexistas (mais recente, com o reconhecimento e a divulgação dos trabalhos das mulheres no Hip Hop) são constantes em suas composições.

A escolha de parodiar canções nacionais presentes em um repertório de leitura coletivo do público, além de facilitar uma recepção positiva, força uma análise mais demorada do que está sendo denunciado, pois o jogo de linguagem inscrito no rap – a expectativa e a ruptura desta – é instigante.

Os versos “Diretamente do fundo do caos procuro meu cais no mundo de cães/ Humanos são maus, no fundo, a maldade resulta da escolha que temos nas mãos” expõem uma realidade cruel que mantém reféns muitas crianças e adolescentes negros, pois as escolhas feitas pela sociedade não levam em consideração moradores da periferia.

A letra, segundo Mauro Ferreira (2019), em uma matéria para *O Globo*, une “[...] afeto, pureza, raiva e indignação [...]”, o que confirma a união das duas vozes presentes no discurso parodístico. A arte, de forma geral, é um veículo para o grito dos negligenciados. E é por meio dele que surgem trabalhos ricos em ressignificações. A língua, portanto, está viva nas mãos de rappers como Cesar MC. Conforme Volóchinov (2018, p. 113):

Justamente aquilo que torna o signo ideológico vivo e mutável faz dele um meio que reflete e refrata a existência. A classe dominante tende a atribuir ao signo ideológico um caráter eterno e superior à luta de classes, bem como a apagar ou ocultar o embate das avaliações sociais no seu interior, tornando-o monoacentual.

A vivência de uma realidade mais dura confere aos rappers uma sensibilidade para ressignificar muitos dos signos com os quais a classe dominante está acostumada. Tome-mos como exemplo a ideia do sapatinho de cristal da Cinderela: costumeiramente, ele representaria o encontro do amor e, até mesmo, uma mudança de status social. No entanto, quando escuta o verso “Sapatos de cristal pisam em pés descalços”, é como se o ouvinte fosse trazido à força para uma realidade na qual esses sapatos representam opressão, descaso e violência de uma classe social sobre outra.

A declaração na estrofe final de “Canção Infantil” é “Tá tudo do avesso, falhamos no berço/ Nosso final feliz tem a ver com o começo”. Esses versos sintetizam as ideias de que canções infantis podem ser enganosas e de que histórias contadas às crianças se distanciam da realidade que muitas delas vivem: as promessas de que uma recompensa existiria



depois de muitas provações não funcionam para uma parcela da população. Às vezes sua vida é interrompida, às vezes permanece a mesma não importa o quanto se esforce.

Por isso, as paródias dessas canções e histórias apresentam uma versão que expõe à luz a realidade das casas postas à margem da sociedade; registram uma denúncia e uma reivindicação a fim de que tal situação seja conhecida e transformada.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- CESAR MC – CANÇÃO INFANTIL PART. CRISTAL (VIDEOCLÍPE OFICIAL). Direção: Guilherme Brehm. Produção: GB4LAB. PineappleStormTV, 27 jul. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3nduTmN>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- DORNELAS, Luana. Quatro décadas de rap no Brasil: o surgimento da cultura hip-hop. *Red Bull*, São Paulo, 4 abr. 2019. Disponível em: <<https://win.gs/3ndUQmj>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.
- FREIRE, Rebeca Sobral. *Hip-hop feminista?* Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-hop soteropolitano. Salvador: EDUFBA; NEIM, 2018. (Coleção Bahianas, 20). Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/kjc63>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- MACEDO, Iolanda. A linguagem musical rap: expressão local de um fenômeno mundial. *Tempos históricos*, Pernambuco, v. 15, 2011, p. 261-288. Disponível em: <<https://bit.ly/2VqvWo7>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- OLIVEIRA, Cleber José. *A poesia ao rés do chão: rap e crítica social na tradição literária popular brasileira*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2VnyuDg>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- ORTEGA, Rodrigo. ‘Canção Infantil’: ‘Rap que faz chorar’ revela Cesar MC, que estudou matemática e foi campeão brasileiro de rima. *G1 – Pop & Arte*, São Paulo, 4 jul. 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/3jVtlqi>>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2018.

# A configuração histórica do texto como objeto teórico em livros didáticos de língua portuguesa no século XX

Jéssica Máximo Garcia

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Capes

## Introdução

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado desenvolvida desde 2019, sob o título *O texto como objeto teórico no ensino de língua portuguesa no século XX: uma análise historiográfica*.

O foco de nossa pesquisa em andamento é analisar, a partir da historiografia da linguística, os livros didáticos de língua portuguesa no Brasil do século XX. Além disso, procuramos entender a presença histórica do texto como componente de produção, disseminação e aceitação do conhecimento por intermédio dos livros didáticos. Em outros termos, este artigo expõe uma análise de um livro didático de língua portuguesa do final da década de 1960.

Estudar essa história amplifica uma visão crítica sobre a existência de um material de destaque na história do ensino de língua portuguesa no Brasil. À vista disso, o artigo colabora com os saberes da historiografia linguística quando estes dialogam com a abordagem da língua em uma visão didática e pedagógica. Igualmente, a reconstrução historiográfica sobre a linguagem reflete sobre a língua como objeto de ensino, conforme indicam Batista e Bastos (2019) ao estabelecer possibilidades de investigação da história do ensino de língua e da elaboração e difusão de materiais didáticos e políticas públicas.

Investigados pela óptica da historiografia da linguística, os livros didáticos mostram alterações no conteúdo de ensino de língua, por exemplo, questões que envolvem o texto (sua análise) e sua leitura e escrita, proposições de interesse do estudo aqui exposto.

Para alcançar a proposta, este texto está dividido da seguinte forma: primeiramente, discussões sobre o livro didático pelo viés da historiografia da linguística; em um segundo momento, um conciso panorama do ensino de língua portuguesa no Brasil da década de 1960; em seguida, apresentamos uma análise do livro didático *Português através de textos* 1ª série, 1968; por fim, uma conclusão procura resumir a discussão proposta.

## Historiografia da linguística e Livro didático

O referencial teórico utilizado para o desenvolvimento da proposta é a historiografia da linguística (HL), definida na década de 1970 com o propósito de analisar o passado e entender como a compreensão sobre a linguagem se construiu e difundiu em um contexto específico (cf. BATISTA, 2013; BATISTA, org., 2019).

A HL pode ser considerada, conforme Koerner (2014), como uma avaliação do que foi falado e apresentado sobre a língua e suas ocorrências, de acordo com determinada conjuntura histórica e social.

Swiggers (2019), em uma concepção similar, conceitua a HL como uma “atividade, cientificamente fundamentada, de escrever a história do estudo sobre a linguagem” (SWIGGERS, 2019, p. 47). Sua importância se alcança na possibilidade de relacionar o passado dos estudos linguísticos com possibilidades de repercussão desse pensamento em outras épocas e contextos.

Em uma pesquisa de historiografia dos livros didáticos, por exemplo, precisamos ultrapassar a história do livro, porque esses livros são motivados e formados, também, por condições externas e contextuais.

Por conseguinte, ao efetuar uma historiografia dos livros didáticos, além de descrever, é necessário conceber um olhar crítico que identifica determinados sinais de interlocução: o que se manifestou antes; o que se manifestou depois; como se estabeleceu em um específico período. A fim de que isso aconteça, é necessário um trabalho com uma multiplicidade de fontes de pesquisa, isto é, além de considerar o livro didático, é essencial vislumbrar outros materiais pedagógicos, materiais sobre a história da língua portuguesa, diretrizes e políticas de ensino, leis educacionais, o que apoiará o olhar crítico.

Em Swiggers (1990) estão orientações fundamentais de uma pesquisa historiográfica que se interessa pelo ensino de língua: a) analisar como o ensino se associa com noções teóricas de língua e linguagem e com políticas públicas de ensino; b) reconstruir uma história da didática do ensino de língua, o que determina consequentemente análises de materiais didáticos; c) contextualizar o ensino de língua em relação a motivações para esse ensino e as características dos processos de produção, circulação e recepção de saberes nas práticas educacionais.

Nesse ponto de vista, ao observar o livro didático, compreendemos por que os autores desenvolveram determinados fundamentos, como propagaram formas de ensino e qual foi a aceitação social desse conhecimento em uma determinada época.

## O ensino de língua portuguesa na década de 1960

Para refletirmos sobre a história de um livro didático de língua portuguesa é indispensável, também, avaliarmos a história do ensino de língua portuguesa.

Nas primeiras décadas do século XX, as escolas utilizavam como materiais didáticos as gramáticas e as coletâneas de textos, conhecidas como seletas, estas apresentavam trechos de autores consagrados, em geral, sem exercícios, comentários ou explicações, “o

que evidencia a concepção de professor da disciplina português: cabendo a ele, e a ele só, comentá-lo, discuti-lo, analisá-lo, e propor questões e exercícios aos alunos.” (SOARES, 2002, p. 166).

É a partir da segunda metade do século XX, nos anos de 1950 e 1960, que se inicia uma reforma no conteúdo da disciplina português. Com a democratização do ensino, os filhos dos trabalhadores também acessaram a escola, duplicando o número de alunos e, conseqüentemente, houve uma seleção mais ampla de professores, ocasionando o rebaixamento salarial e condições precárias de trabalho.

Nesse mesmo período, os livros didáticos começam a apresentar atividades de interpretação, produção e gramática, como uma forma de estratégia de facilitação do trabalho docente. É quando, de fato, a gramática e o texto, estudo sobre língua e estudo da língua passam a compor um ensino articulado.

A fusão gramática-texto deu-se de forma progressiva, nesse período, como não poderia deixar de ser, se se considera que ela vinha alterar uma tradição que datava, na verdade, do sistema jesuítico. É uma progressão que pode ser claramente identificada nos livros didáticos publicados nos anos 1950 e 1960. Assim (- que, nos anos 1950, já não mais se tem a convivência com autonomia de dois manuais, uma gramática e uma seleta de textos, nas aulas de português: agora, gramática e textos passam a constituir um só livro. (SOARES, 2002, p. 168)

No entanto, segundo a autora, em 1950, texto e gramática ainda eram graficamente separados no livro, uma antologia para a parte que reunia os textos e outra parte para os estudos gramaticais. Um exemplo disso era o livro *Português Ginásial* de Mansur Guérios (1950). Enquanto nos anos 1960, os livros começaram a apresentar as unidades organizadas a partir de um texto para interpretação e prática de tópicos gramaticais. Um exemplo dessa configuração é a obra didática *Português através de textos*, 1ª série, (1968) da autora Magda Soares, que analisamos no tópico a seguir.

## O texto em Português através de textos, 1ª Série (1968)

A nossa análise parte de um olhar historiográfico, do texto como objeto teórico, em uma edição de livro didático brasileiro publicado no final da década de 1960: *Português através de textos*, 1968 (9ª edição pela Editora Bernardo Alvares S.A.), de autoria de Magda Soares Guimarães.

A obra, distribuída nacionalmente, foi escrita a partir de pressupostos relacionados às teorias linguístico-gramaticais, se adequou à nova realidade da década de 1960:

Ou se estuda a gramática a partir do texto ou se estuda o texto com os instrumentos que a gramática oferece. Além disso, os manuais didáticos passam a incluir exercícios – de vocabulário, de interpretação, de redação, de gramática. (SOARES, 1996, p. 10)

Nesse cenário, o livro *Português através de textos* está dividido em unidades, nas quais apresenta um texto, seguido de um tópico para estudo do texto e outro para estudo de gramática. O texto é sempre literário e de um autor consagrado: romance ou conto, por exemplo, de autores como Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Cecília Meireles, José Lins do Rego, João Guimarães Rosa, ou seja, a literatura ainda era a opção sugerida para o modelo de ensino.

Ademais, o livro possui 210 páginas em preto e branco, não apresenta imagens ou fotografias. As unidades de ensino são nomeadas conforme o tópico gramatical estudado: unidade I - parágrafo, período, oração; unidade II - termos da oração; unidade III - classificação das orações e, assim, o livro contém onze unidades.

Todas as unidades dão início com um texto, seguido de questões de interpretação, vocabulário, estilo e redação. Para exemplificar, apresentamos um exemplo da Unidade IV, cuja temática é “Substantivo: formação” e apresenta o texto “O sítio de Dona Benta”, autoria de Monteiro Lobato. O estudo do texto, de Soares (1968, p. 87):

- 1- Divida o texto em partes, de acordo com o plano seguido pelo autor.
- 2 - Enumere as personagens que aparecem no texto.
- 3 - Enumere as flores citadas no texto, as árvores citadas no texto e as frutas citadas no texto.
- 4 - Por que os modernos não plantam plantas que custam a crescer? Você está de acordo com esta afirmação? Justifique.
- 5 - Quais são as vantagens da árvore velha sobre a árvore nova? E da árvore nova sobre a árvore velha? Você aprecia mais uma árvore nova ou uma árvore velha? Por quê?

Assim, os exercícios de estudo do texto são para o desenvolvimento e reflexão da leitura do aluno, bem como a capacidade de organizar as ideias e estruturas que o texto apresenta.

A seguir, o objetivo da seção “vocabulário” é aumentar o repertório lexical do estudante, conforme Soares (1968, p.88):

- 1 - O autor fala de uma cegonha esverdeada de limo e de um regador verde. Que diferença há entre verde e esverdeado? E entre:  
amarelo e amarelado  
vermelho e.....  
azul e .....  
branco e .....  
roxo e .....

Construa frases com amarelado e com as outras palavras que você escreveu acima.

- 2 - “Dona Benta mandou encanar a aguinha do morro.” Por que o autor usa aguinha em vez de água? Construa frases usando o substantivo aguinha.

A seção “estilo” busca desenvolver no aluno a percepção e criação de um próprio estilo de escrita, a partir de exemplos e sugestões extraídos do texto da unidade. A título de exemplificação, o estilo, segundo Soares (1968, p. 89):

- 1- “Um velho regador verde morava perto do tanque.”

Por que usa o autor morava em vez de ficava (Um velho regador verde ficava perto do tanque?)

Pense num objeto que você esteja acostumado a ver sempre no mesmo lugar, como se fosse um membro da família, um morador de sua casa.

Construa uma frase sobre esse objeto empregando o verbo morar, seguindo o modelo da oração de Monteiro Lobato.

Sujeito = o nome do objeto + adjuntos adnominais

Verbo = morar

Adjunto adverbial = lugar onde mora o objeto.

Os exercícios de redação apontam o que produzir, para quem e com que finalidade. Além disso, as propostas de produção textual estão sempre sustentadas no texto da unidade. A título de exemplificação, segundo Soares (1968, p. 89):

1 - Escolha um dos temas abaixo:

a) Descrição de um jardim conhecido.

b) Escreva uma carta para um dos personagens citados no texto pedindo para passar as férias no sítio. Conte que você ficou entusiasmado com a descrição do pomar e do jardim do sítio, o que você gostaria de fazer lá, etc.

Em seguida, a gramática é trabalhada pelas seções resumo, esquema e exercícios. O resumo apresenta exemplos do tópico que é estudado na unidade e possibilita ao professor um roteiro do que pode ser abordado em aula, conforme Soares (1968, p. 90):

1º exemplo: “Flores do tempo da mocidade de Dona Benta.”

Mocidade é um substantivo que provém ou deriva de moço – é um substantivo derivado.

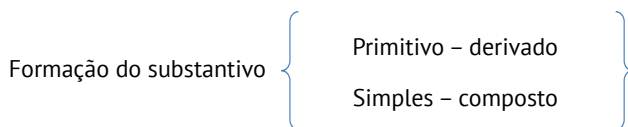
Flores, tempo, não provém de outra palavra, são substantivos primitivos.

2º exemplo: “esporinhas, damas-entre-verdes, suspiros, orelhas-de-macaco.”

Os substantivos damas-entre-verdes e orelhas-de-macaco, são substantivos compostos, isto é, formados por mais de uma palavra.

Os substantivos esporinhas e suspiros são substantivos simples, isto é, constituídos de uma só palavra.

A seção “esquema” sempre apresenta uma sistematização do estudo da unidade, conforme Soares (1968, p. 90):



Os exercícios, segundo Soares (1968, p. 90):

- 1- Indique todos os substantivos derivados e todos os substantivos compostos que aparecem no texto.
- 2- Forme substantivos derivados de três palavras do texto.
- 3- Indique todos os substantivos do terceiro parágrafo do texto e: classifique-os; analise-os quanto à formação e dê a função sintática de cada um.

- 4- Procure no texto: uma subordinada substantiva; duas subordinadas adverbiais; duas subordinadas adjetivas; uma principal e uma coordenada.

Como vemos, as atividades fixam o conteúdo a partir da compreensão da funcionalidade da gramática no texto apresentado na unidade. Além disso, compreendem, não só nessa unidade, mas ao longo de todo o livro, uma forma de praticar e memorizar o conteúdo gramatical que foge da exaustão do estudo teórico e descontextualizado, evidenciando o novo conceito de ensino de língua portuguesa que incutia no Brasil.

Além dessas propostas, Magda Soares apresenta um “Estudo dirigido – Revisão” nas unidades III, VIII, IX E XI. A título de exemplificação, o estudo dirigido da unidade VIII, segundo Soares (1968, p. 137):

- 1- Leia com atenção a poesia abaixo (Mês de maio – Jorge de Lima). Não interrompa a leitura ao encontrar palavras desconhecidas; procure captar as ideias principais do texto e as emoções do poeta.
- 2- Antes de reler a poesia e procurar o sentido das palavras e expressões que não entendeu bem, veja se é capaz de responder às perguntas abaixo:
  - O poeta fala do mês de maio com: ironia; ternura; respeito ou desprezo?
  - Para o poeta, o mês de maio é um mês: de alegria, de agitação, de trabalho ou de cansaço?Se não foi capaz de responder a essas perguntas, tente de novo após a releitura indicada no item 3 abaixo.
- 3- Releia a poesia lentamente, procurando no dicionário e anotando em seu caderno as palavras desconhecidas. Atenção: escolha o sentido que convenha à palavra no contexto.
- 4- Procure responder sozinho as questões. Só peça auxílio quando estiver certo de que não pode resolver por si mesmo.
  - Cite todos os dias santos e feriados do mês de maio a que alude o poeta.
  - Procure na poesia os adjetivos com que o autor caracteriza o mês de maio. Explique o emprego desses adjetivos.
  - Justifique o emprego do diminutivo *mesinho*, que aparece duas vezes na poesia.
  - Qual é o sentido do verbo *guardar* na expressão “guardar dias” ?

Essa seção dedicada ao estudo dirigido, tem como objetivo reforçar conteúdos trabalhados a partir de novos textos com exercícios de interpretação, vocabulário e gramática. Ademais, é uma oportunidade de o aluno solucionar problemas com autonomia, uma vez que a própria atividade incentiva que, se possível, seja respondida sem auxílio, enfatizando, dessa forma, o aluno como protagonista de seu aprendizado.

No manual do professor, a autora aponta a concepção de língua que defende no material: “língua – muito particularmente a língua materna – é essencialmente instrumento de comunicação, isto é, meio de que lançamos mão para conviver, para entrar em contato com o outro, através da emissão e recepção de mensagens” (SOARES, 1967, p. 9).

Vale destacar que, essas concepções de instrumento de comunicação como meio de convívio com o outro também estão ligadas, de certa forma, com a Lei de Diretrizes e Bases (LDB)<sup>1</sup>:

Art. 1º. A educação nacional, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por fim: (...) o preparo do indivíduo e da sociedade para o domínio dos recursos científicos e tecnológicos que lhe permitam utilizar as possibilidades a vencer as dificuldades do meio. (BRASIL, 1961, s.p)

De modo geral, o livro didático *Português através de texto*, 1ª série (1968) foi um precursor no final da década de 1960 para as novas demandas do ensino de língua portuguesa no Brasil, que aconteceram, principalmente, em decorrência das mudanças políticas e sociais, com acesso à escola pelos filhos dos trabalhadores.

## Conclusão

A análise do livro *Português através de texto*, 1 série (1968) possibilitou algumas reflexões.

Primeiramente, vimos que a produção de livros didáticos de língua portuguesa sofreu um forte impacto na década de 1960, a partir do momento em que a democratização do ensino permitiu que as classes populares frequentassem as escolas.

Em segundo lugar, o livro didático de Soares (1968), aqui analisado, dialogou com o clima intelectual da época e procurou apresentar uma fusão de texto e gramática, a fim de que o aluno aperfeiçoasse a comunicação e compreensão de mensagens.

Esse diálogo ocorreu ao longo das unidades do livro didático, em que os alunos foram incentivados a interpretar um texto como ponto de partida de cada unidade, além de produzir diferentes textos e praticar os tópicos gramaticais. Ainda que, em 1950 e 1960, segundo Soares (2002), a gramática ainda teve primazia sobre o texto, os exercícios de *Português através de textos*, buscavam, de certa forma, uma reflexão sobre a gramática e seus usos a partir dos textos de cada unidade.

Em suma, este artigo procurou destacar a relevância de analisarmos historicamente materiais didáticos, com a finalidade de entender as noções de ensino-aprendizagem na história do ensino de língua portuguesa. Posto que, investigar o passado conduz novas percepções para as nossas práticas recentes como gramáticos, linguistas e, sobretudo, professores de língua.

## REFERÊNCIAS

- BATISTA, Ronaldo de Oliveira. **Introdução à Historiografia da Linguística**. São Paulo: Cortez, 2013.  
BATISTA, Ronaldo de Oliveira. (Org.). **Historiografia da Linguística**. São Paulo: Contexto, 2019a.

---

<sup>1</sup> Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961 que introduziu o acesso das classes menos favorecidas à escola.



- BATISTA, Ronaldo de Oliveira. Ensino de língua, livros didáticos e história. **Revista Linha D'Água**, v. 32, p. 155-174, 2019b.
- BATISTA, Ronaldo de Oliveira.; BASTOS, Neusa Barbosa. Para uma história da didática do ensino de línguas pela perspectiva da Historiografia Linguística. **Linguarum Arena**, v. 10, p. 57-70, 2019.
- KOERNER, Ernst. Frideryk. Konrad. **Quatro décadas de historiografia linguística: estudos selecionados**. Publito, Estúdio de Artes Gráficas, Braga, 2014.
- SOARES, Magda. **Português através de textos: manual do professor**. 1ª Série. 5 ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1967.
- SOARES, Magda. **Português através de textos: 1ª Série**. 9 ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1968.
- SOARES, Magda. Português na escola: história de uma disciplina curricular. In: BAGNO, Marcos (org.). **Linguística da norma**. São Paulo: Loyola, 2002, p.155-178
- SWIGGERS, Pierre. Histoire et Historiographie de l'enseignement du français: modèles, objets et analyses. **Études de Linguistique Appliquée**, n. 78, p. 27-44, 1990.
- SWIGGERS, Pierre. Historiografia da Linguística: princípios, perspectivas, problemas. In: BATISTA, R.O. (Org.). **Historiografia da Linguística**. São Paulo: Contexto, 2019. p. 45-80.

# Templo luterano com torre e sinos, no Brasil Império: um estudo dialógico

José Antônio da Silva Costa

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Considerações iniciais

A *XXIV Mostra de Pós-Graduação em Letras* propôs reflexão necessária e urgente. A pandemia do Covid-19 interrompe sonhos, adia planos, ceifa vidas, impondo silêncio e consternação. Houve ainda quem sobrevivesse à pandemia para tombar vítima de racismo. Reconhecer esses dilemas sem cruzar os braços implica seguir “desbravando horizontes de liberdade e esperança”. Esse gesto remete-nos a histórias de superação, como a que se deu entre católicos e luteranos, no Espírito Santo, que encontraram no diálogo caminho para superar a intolerância e fomentar a comunalidade.

Este trabalho valer-se-á desse fato histórico, tratando-o como estudo de caso, para discutir a questão dos embates dialógicos ocorridos em Domingos Martins, cidade da região serrana do Espírito Santo, precisamente no centro urbano, onde o olhar perscrutador do visitante é surpreendido com uma construção inusitada em cidades brasileiras antigas, ou seja, a catedral ali é um templo luterano. Ao aproximar-se do edifício, outra surpresa diante dos registros em uma placa: “Igreja matriz da Paróquia Evangélico-Luterana de Domingos Martins-Campinho. A nave inaugurada em 20 de maio de 1866. A torre e os três sinos inaugurados em 31 de janeiro de 1887, sendo esta [sic] torre a mais antiga em igreja evangélica no Brasil”.

As informações naquela placa sobre a construção e inauguração da torre com seus sinos, no ano de 1887, desperta a atenção do observador, porque tal feito era proibido pela legislação brasileira em vigência. Além desse aspecto jurídico, somavam-se forças socioeconômicas em franca atividade, hostis a tal empreendimento. Esse contexto histórico tão adverso à construção desse templo encontra explicações em uma pesquisa na Casa da Cultura e Museu Histórico, que abriga documentos que contam a história da cidade e dos antigos colonos alemães. Na pesquisa se encontrou um documento, transcrição de uma gravação de 1964, com detalhes da concepção, execução e inauguração daquela torre e seus sinos, que expõe à luz quem eram aqueles colonos alemães (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 1). Da ciência desses fatos históricos, fundamentados nas

concepções do círculo de Bakhtin, objetiva-se nesta investigação entender que negociações se processaram e de que modo elas se estabeleceram em torno daquela realização singular.

Para Mikhail Bakhtin, “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.) está impregnada de relações dialógicas” (1997, p. 209). Esse pensamento põe em relevo o fato de que os discursos são portadores de valores ideológicos, princípio que caracteriza todos os discursos.

Este trabalho pretende examinar as narrativas sobre essa história religiosa, considerando as relações dialógicas inscritas nos discursos do *corpus* e os efeitos de sentido que resultam dessas transações entre discursos. A hipótese de leitura é que atos individuais tanto legitimam quanto subvertem discursos institucionais, sinalizando assim a possibilidade da superação da intolerância, mesmo em contextos legitimamente adversos.

Como *corpus* deste estudo, elegeu-se um documento, transcrição de uma gravação de 1964, que narra a concepção, execução e inauguração da torre e dos sinos no templo luterano em Domingos Martins, Espírito Santo, no período do Brasil Império. A partir de reflexões teóricas e de análises textuais propõe-se identificar as múltiplas vozes sociais presentes no diálogo intertextual e examinar o processo de semiotização de imigrantes alemães que passaram a habitar aquela região, trazendo seus valores, negociando-os nas relações interculturais, transformando-os, em contato com o contexto religioso brasileiro encontrado, sem abandonar o propósito final de que a torre e os sinos fossem concretizados.

Para embasamento teórico, recorreremos aos conceitos de discurso e de relações dialógicas segundo as concepções do Círculo de Bakhtin.

## Relações dialógicas para a promoção da concórdia

Há séculos sinos adornam mosteiros, catedrais e humildes campanários. Esses arautos sinalizam horário, orações e outras celebrações; até “nos trenós tilintam sinos” (POE, 2000, p. 399). Nas metrópoles eles têm o som embargado pelo burburinho, mas resistem firmes. Em cidades menores são ouvidos até pelas pessoas alheias à sua linguagem; linguagem não verbal, por vezes sintaticamente articulada. Em São João del Rei, Minas Gerais, existe uma cartilha para decifrar as mensagens que ecoam de campanários (SENAC, 2020).

Esses efeitos de sentido podem ser dicionarizados e transpostos, por exemplo, à poesia e música. Andrés Orozco-Estrada (2020), diretor musical da Orquestra Sinfônica de Houston, escreveu um artigo sobre *Os sinos* (1913), de Sergei Rachmaninoff. A peça, considerada pelo próprio Rachmaninoff como uma de suas melhores, foi inspirada no poema homônimo, de Edgar Allan Poe (1809-1849). Em “Os sinos”, escrito já no fim da vida e publicado postumamente, Poe versa sobre as diferentes fases da existência em interação dialógica com poesia e sinos.

Orozco-Estrada (2020) conta que no verão de 1912, Mariya Danilova, aluna do Conservatório de Moscou, leu “Os sinos”. Danilova cogitou sobre a versão sinfônica para o

poema; para ela, naquele momento Rachmaninoff era o único à altura para tal missão. Ela enviou o poema ao compositor que, em Roma, no inverno seguinte, se dedicou à criação dessa peça para coral e orquestra. Inspirado na obra de Poe e a partir de reminiscências dos sinos de Moscou, Rachmaninoff ([1913] 2020) dialogou com outros textos, inclusive bíblicos, para esculpir seu coral sinfônico, *Opus 35*.

Bakhtin nos ensina a olhar um texto como objeto de comunicação com suas marcas culturais e, por conseguinte, atrelado a um contexto sócio-histórico específico, a partir do qual o sentido desse texto emerge. Ao examinar esses aspectos no *corpus* aqui em foco, poderemos compreender como a relação dialógica sustenta uma arena, onde pontos de vista divergentes colidem, mas negociações ocorrem para abrandar a pressão dos confrontos e construir um desfecho positivo para a história dos luteranos pioneiros em Domingos Martins. “Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 131-132). Visto que a compreensão do sentido de um texto passa pelo “encontrar” o seu lugar, seu contexto de produção, buscar o contexto dos fatos relativos à história daquela igreja com sua torre e os seus sinos favorecerá a percepção das negociações com intenções e interações constituintes.

A arena inscrita nesse fato histórico, como já destacado, situa-se no Brasil Império e envolve imigrantes alemães em solo de língua portuguesa. Decorre daí embate linguístico de consequências previsíveis no campo semântico-pragmático. Como sublinha Faraco (2003, p. 66), as relações dialógicas “não apontam somente na direção das consonâncias, mas também das multissonâncias e das dissonâncias”.

A referência mais antiga de alguém da Alemanha no Brasil é possível que seja a de Hans Staden, que esteve por aqui em duas ocasiões, 1544 e 1555. Suas aventuras estão no livro *Dois viagens ao Brasil* (1941), publicado em 1557. Tempos depois, século XIX, grande parte das regiões que compõem a atual Alemanha, enfrentava profundas mudanças que culminariam na unificação do Estado alemão em 1870. Esse fato histórico, entre outras coisas, propiciou condições que resultaram na emigração para diversos países, incluindo o Brasil.

Nosso país, naquele momento, também passava por grandes transformações político-econômicas. E aqui, ao contrário de lá, havia muitas oportunidades que favoreciam a imigração, em especial a demanda por mão-de-obra para as lavouras de café, o chamado ouro preto. Essa situação deve ter despertado a esperança de realizar aqui as conquistas que naquela Alemanha iam se tornando mais distantes. Então, a partir de 1824, os primeiros imigrantes propriamente chegavam ao Brasil, fixando-se nas regiões Sudeste e Sul (GREGORY, 2000). Em 1847 chegam ao Brasil os imigrantes que foram instalados no município de Santa Isabel, no Espírito Santo. Eram imigrantes oriundos de cinco regiões da Alemanha: Hunsrück, Pomerânia, Renânia, Prússia, Saxônia (WILLEMS, 1980, p. 38-39). Entre eles havia cristãos de confissão católico-romana e luterana. Os católicos encontraram alguma consonância em solo brasileiro, já os luteranos enfrentaram dissonâncias acentuadas; embora também cristãos, luteranos adotam o Livro de Concórdia, no qual,

resumidamente falando, encontra-se um histórico doutrinário, padrão das igrejas luteranas espalhadas por todo o mundo.

Quando esses imigrantes alemães chegam ao Brasil, na segunda metade do século XIX, seguia em vigor a Constituição outorgada em 1824, que em seu Título 1º, Artigo 5º, prescrevia que a Religião Católica Apostólica Romana continuaria a ser a Religião do Império e fazia certa concessão: “Todas as outras Religiões serão permitidas com seu culto doméstico, ou particular em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior do Templo” (BRASIL, 1824). Temos, pois, clara dissonância a marcar o campo interdiscursivo dessas relações dialógicas (FIORIN, 2006).

Esses imigrantes, unidos aos que já haviam se estabelecido no Estado, conseguiram conquistar seu espaço sociocultural, o que lhes permitiu espaço para praticarem sua fé a ponto de, em 1922, menos de um século, mas em um cenário sociopolítico distinto, contarem com 31 paróquias das igrejas de Confissão Luterana do Brasil, no Espírito Santo, atrás apenas da região Sul, onde se encontravam 237 paróquias (WILLEMS, 1980, p. 38-39).

Esse breve panorama possibilita compreender o contexto correspondente ao *corpus* deste artigo, constituído no relato em primeira pessoa, a partir da memória do senhor Henrique Velten IV, “filho de Nicolau Velten, construtor da torre da Igreja. Nicolau Velten veio com 9 meses de idade, junto com os primeiros imigrantes para o Espírito Santo” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 1)

De acordo com Bakhtin/Volochinov: “[...] o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.” (2009, p. 128).

Em *História do surgimento da Igreja Evangélica, em Domingos Martins*, Kautsky concede a fala a Henrique Velten IV, que, em sua narração acerca dos primórdios do assentamento da colônia, conta que as terras dadas pelo Governo eram destinadas a cada colono, através de sorteio, o que resultava na mistura das famílias católicas e luteranas. Já aqui temos o primeiro registro de negociação: “Os católicos e os luteranos barganharam então as posições com os sorteados. Os primeiros tomaram a direção de Santa Isabel e os últimos subiram para a região da atual sede do município de Domingos Martins” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 1).

Nem tudo, porém, foi assim tão diplomático. As famílias luteranas que subiram para a atual Domingos Martins iniciaram a construção de uma capela. Conforme narração de Henrique Velten, o leitor é informado que apareceu uma comissão do Governo para proibir a construção do templo, fazendo assim valer a Constituição em vigor. Os luteranos, porém, se defenderam; um colono de nome Schneider, descrito como “cidadão enérgico”, de machado à mão, segundo o relato, disse: “Aquele que pretender usar a força para destruir a construção, morrerá debaixo do meu machado” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 1).

A comissão do Governo notou a disposição dos colonos para defender a construção da capela e entendeu o discurso intimidador. Segundo o relato, a comissão partiu, a capela permaneceu erguida e dez anos depois, quando receberam a primeira visita pastoral,

foram realizados 37 batizados e 07 casamentos. A narrativa de Henrique Velten refere-se, inclusive, à atuação favorável do Imperador, que desapropriou terras e providenciou recursos para construção de uma igreja católica e outra luterana, inaugurada em 1866, mas sem torre, como determinava a Constituição do Império (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 2).

Em dado momento do depoimento, Henrique Velten conta que seu pai viaja a Petrópolis e ao Rio de Janeiro, visita a igreja do Imperador, ouve os sinos, que lhe reverberaram mesmo após o retorno à colônia. Nesse tempo os luteranos eram assistidos pelo Pastor Pagenkopf, que tendo perguntado se a viagem tinha sido agradável, ouviu de Nicolau Velten: “Sim, tudo muito bom e bonito, todavia, alguma coisa me doeu no coração. Eu estive na Igreja do Imperador, lá é tudo tão suntuoso, enquanto a nossa Igreja tão primitiva e simples. Isso me dói, que os evangélicos são passados para trás. Nossa Igreja está aqui sem torre e sinos” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 2).

Aqui temos um embate dialógico entre o pastor que teria retrucado, explicando serem uma comunidade religiosa, pobre. Ao passo que Nicolau Velten, relutante, teria afirmado que construiriam uma torre e providenciariam sinos. Ante a insistência do pastor em justificar-se com a falta de recursos financeiros, Nicolau Velten teria dito: “Onde existe vontade, existe a força. E onde não existe vontade, aí também não há força” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 3). Henrique Velten conta que seu pai ressaltou as qualidades do pastor para sensibilizar a comunidade para contribuir em prol da construção da torre e a instalação dos sinos.

Convencido da importância desses símbolos para a igreja, o pastor fez uma prédica que sensibilizou os paroquianos, que naquele mesmo dia “contribuíram com 800 mil réis” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 3). e depois outros também deram sua contribuição, possibilitando assim avançarem na empreitada para a construção da torre e a instalação dos sinos. A obra foi se desenrolando, como já destacado, em contexto juridicamente adverso, no Brasil Império. Surgiram adversidades jurídicas em razão da Constituição e oposições internas na própria comunidade luterana, em razão de como construir uma torre, como instalar os sinos.

Henrique Velten narra que ao discutirem essas questões, um colono originário do Hessen teria dito que seria necessário construir uma “forca” para os sinos, o pastor, porém, teria contestado: “Eu sempre ouvi dizer que os sinos são dependurados num suporte, e não, numa forca” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 3). O conflito lexical causou tanto aborrecimento, que o colono até saiu da igreja. Apesar desse conflito, mais tarde resolvido, a torre foi subindo e os sinos chegaram.

Tendo em mente a interdiscursividade tão demarcada aqui entre católicos e luteranos, não só pelos valores, formações, mas também a própria estrutura jurídica do Brasil naquele momento, note-se que o processo de semiotização se instalou. Os sinos só poderiam ser transportados por carro de boi e assim o foi, com o apoio direto e irrestrito de um católico. Conta Henrique Velten, que o “proprietário do carro de boi (o católico Nicolau Willibrot Simmer), reabriu antes com seus negros o caminho, a fim de que o carro passasse com mais facilidade” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 3).

Não bastasse a torre e os sinos, ainda encomendaram uma cruz, como narra Henrique Velten: “O ferreiro Balzer, foi quem fez a cruz, que era bem grande e pesada. A cruz foi puxada por cordas lá para cima e afixada na ponta da peça de madeira com o elmo” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 4). A obra foi concluída e teve sua torre consagrada no dia 30/01/1887. Portanto, quatro anos antes da Constituição da República, que estabeleceria a laicidade no Brasil, luteranos de Domingos Martins passaram a desfrutar de seu templo com torre, sinos e cruz; um templo arquitetonicamente pleno.

Um último episódio dialógico, interessante. Henrique Velten disse que um colono idoso, chamado Bruske, afirmou: “O Pastor Pagenkopf está inaugurando é um bolo de barro” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 4). Informado disso o Pastor se aborreceu: “Este bolo de barro que hoje estou consagrando, ainda deverá estar de pé com o sinal da cruz apontando para o céu, mesmo depois que os ossos deste cidadão tiverem apodrecidos e mofados” (CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO, 1986, p. 4). Essa réplica está em consonância com entendimento de Bakhtin:

[...] um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações interpretativas, duas vozes [...] (BAKHTIN, 1997, p. 189).

## Últimas considerações

Diante do que foi analisado, pode-se verificar como as relações dialógicas se inscrevem nessa história. E pudemos também observar a presença de indivíduos que reiteram o discurso institucional, ainda que por conveniência o tenham de abandonar, como foi o caso daquela comissão. Há, porém, indivíduos que ressignificam discursos institucionais negativamente, como foi o caso daquele colono luterano, que contrariando o discurso religioso cristão, geralmente pacífico, armou-se de machado para defender sua capela; ou positivamente, como foi o caso do colono católico, que providenciou todos os recursos necessários, para o transporte dos sinos.

Essas negociações nas práticas culturais ilustram bem a semiótica, cujo processo se dá no contexto socio-histórico-cultural, quando cidadãos revestem o signo com diferentes valores, possibilitando, assim, no caso em questão, a superação de intolerâncias.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail; (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- CASA DA CULTURA E MUSEU HISTÓRICO (Brasil). História do surgimento da Igreja Evangélica, em Domingos Martins – ES: 1964. Domingos Martins, 1986. 4 p.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.
- GREGORY, Valdir. *Imigração alemã: formação de uma comunidade teuto-brasileira*. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil* (atualização do alemão e tradução para o português: Karl Fouquet, a partir da edição de Andreas Kolbe, de 1557). São Paulo: Sociedade Hans Staden, 1941.
- WILLEMS, E. *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

## Referências webgráficas

- BRASIL. CONSTITUIÇÃO DE 1824. Disponível em: <<https://bit.ly/36PegEu>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- SENAC/MINAS. *A linguagem dos sinos*. In: SENAC Minas. São João del Rei. Disponível em: <<https://bit.ly/38PtBWJ>>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- OROZCO-ESTRADA, Andrés. *Apocalyptic Prophecy: Rachmaninoff's The Bells*. Houston: Houston Symphony, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3yTUjrO>>. Acesso em 17 dez. 2020.
- RACHMANINOFF, Sergei. *The bells (Os sinos). Opus 35*. (1913). Disponível em: < <https://bit.ly/3hfRviW>>. Acesso em: 18 dez. 2020.



# A heterogeneidade enunciativa e a construção das atividades de imagem no discurso oral

Lara Oleques de Almeida

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

A língua é heterogênea por natureza. De todos os ângulos que se possa observá-la, a constatação de sua heterogeneidade é inarredável, razão pela qual podemos dizer que a regra na língua é a heterogeneidade, e não o seu contrário. Do ponto de vista enunciativo, essa noção diz respeito à natureza heterogênea e multivocal dos discursos em que a linguagem se constitui, já que diferentes vozes confluem para a sua construção e, portanto, o sujeito falante não é a sua única fonte, conforme define Jacqueline Authier-Revuz (2004, p. 69), linguista cuja teoria nos serve de norte neste estudo.

A heterogeneidade enunciativa se consubstancia em não-coincidências do dizer, ou seja, pontos de ruptura que se mostram na superfície discursiva sob a forma de expressões metaenunciativas. A autora francesa classifica essas não-coincidências em quatro tipos. Neste trabalho, trataremos de apenas dois, por estabelecerem uma relação singular com os aspectos pragmáticos das imagens sociais: as não-coincidências do discurso consigo mesmo e as não-coincidências interlocutivas.

A teoria da heterogeneidade enunciativa nos permite, também, estender essa noção para analisar os efeitos pragmáticos produzidos pelo uso de expressões metaenunciativas que revelam diferentes movimentos na construção das imagens sociais (*face-work*), conceito definido pelo sociólogo Erving Goffman (1967, p. 12). Trata-se de um aspecto característico da dinâmica das interações e se refere às imagens que os interactantes constroem de si e dos outros participantes da interação a partir da suposição de como o outro (em presença ou não) vê o eu que enuncia e fala.

Assim, este estudo tem por objetivo analisar e descrever, exemplificativamente, dois tipos de operações metaenunciativas (AUTHIER REVUZ, 2004, 1998; HILGERT, 2014, 2012) presentes no discurso oral, a fim de verificar como, em cada uma delas, manifestam-se os fenômenos pragmáticos de atenuação (BRIZ e ALBELDA, 2013; BRIZ, 2005) a partir dos diferentes direcionamentos das imagens sociais (GOFFMAN, 1967).

Conforme anunciado, abordamos o objeto de pesquisa à luz de fundamentos da Linguística da Enunciação articulada com a Pragmática e o *corpus* de análise é composto por segmentos de fala extraídos dos inquéritos do Projeto NURC/BR (Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta do Brasil). Para este trabalho, selecionamos dois fragmentos interacionais a modo de exemplificação.

## 1. A metaenunciação

A noção de metaenunciação adotada neste estudo advém da noção de heterogeneidade enunciativa desenvolvida por Authier-Revuz (2004; 1998), que a autora identifica como uma não-coincidência do dizer. Essas não-coincidências são rupturas produzidas no fio do discurso pelo sujeito consubstanciadas em expressões metaenunciativas, com as quais ele avalia ou comenta o que diz.

Esclarece Hilgert acerca do conceito de metaenunciação:

Entende-se por metaenunciação todo procedimento linguístico-discursivo em que o falante, no desdobramento da interação, se reporta ao dizer em si e não ao dito [...]. A atividade metaenunciativa é, portanto, um dizer sobre o dizer. Nela o falante distancia-se, por um momento, do “conteúdo” e observa as palavras com as quais o expressou (HILGERT, 2012, p. 117, aspas do original, grifos nossos).

Esses movimentos linguísticos do falante podem ser qualificados como metaenunciativos, eis que são “formas estritamente *reflexivas*, que correspondem a um desdobramento no âmbito de um único ato de enunciação; há um dizer do elemento linguístico realizado por um comentário desse dizer” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 84, itálico do original). O sujeito detém, por instantes, o curso da fala, toma distância do conteúdo semântico do que diz e põe atenção na escolha das palavras com as quais expressou esse conteúdo (o dito).

O sujeito que enuncia opera uma ruptura discursiva dentro do seu dizer (dizer em si *versus* comentário do dizer), que evidencia uma ausência de linearidade enunciativa, porquanto “o enunciador não se ‘faz uno’ no seu dizer, mas produz uma clivagem nesse dizer, distanciando-se de suas palavras, como um autocomentador de si mesmo” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 84, aspas do original). Esse desdobrar-se do sujeito e do seu discurso revela uma não-coincidência, pois é como se o sujeito se dividisse em dois (o que diz e o que comenta o que diz), assim como o discurso é cindido (a voz do eu dá lugar à voz do outro eu).

Authier-Revuz (2004, p. 82; 1998, p. 84) classifica as não-coincidências do dizer em quatro categorias, todas consubstanciadas em procedimentos metaenunciativos, conforme a função que exercem em cada discurso: *não-coincidências das palavras com as coisas; não-coincidências das palavras consigo mesmas; não-coincidências do discurso consigo mesmo; não-coincidências interlocutivas.*

As *não-coincidências das palavras com as coisas* “representam as buscas, hesitações, fracassos, sucessos... na produção da ‘palavra exata’, plenamente adequada à coisa” (AU-

THIER-REVUZ, 2004, p. 83, reticências e aspas do original). Alguns exemplos apresentados pela autora que denotam a busca lexical pelo sujeito falante: *como dizer?*; *X, por assim dizer*; *X, maneira de dizer*; *X, melhor dizendo*, *Y* (p. 183).

Já as *não-coincidências das palavras consigo mesmas* evidenciam o fato de que as palavras são polissêmicas, carentes de precisão e completude, razão pela qual necessitam que o falante especifique ou restrinja os seus sentidos nos diferentes contextos (AUTHIER-REVUZ *apud* HILGERT, 2012, p. 119), como ocorre em expressões como: *X, em sentido próprio, figurado*; *X, nos dois sentidos*; *X em todos os sentidos do termo* (AUTHIER REVUZ, 2004, p. 183).

De outra parte, as *não-coincidências do discurso consigo mesmo* “assinalam, no discurso, a presença de palavras pertencentes a um outro discurso” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 83). A autora apresenta alguns exemplos de expressões comuns na língua e que ilustram essa categoria de não-coincidência discursiva, tais como: *X, como diz fulano*; *como se diz lá*; *como se dizia* (p.183).

Por fim, as *não-coincidências interlocutivas* “representam o fato de que um elemento não é imediatamente ou não é absolutamente compartilhado – no sentido comum – pelos dois protagonistas da enunciação” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 83). Esta modalidade de heterogeneidade possui natureza essencialmente interativa. São exemplos dessa categoria: *passe-me a expressão*; *X, sei que você não gosta da palavra* (p. 182-183) ou, ainda, *se você me permitir*; *desculpe a expressão*.

Os quatro tipos de rupturas metaenunciativas supracitadas são ocorrentes no *corpus*, pois são comuns na língua falada. Todavia, conforme já anunciamos, estudamos aqui especificamente as duas últimas categorias, pela especial relação que guardam com os aspectos de atividade de imagem: as operações metaenunciativas que apresentam uma não-coincidência do discurso consigo mesmo e as que apresentam uma não-coincidência interlocutiva.

## 2. A atividade de imagem (face-work) e seus direcionamentos

Uma das características interacionais essenciais na determinação dos contornos da interação humana e que nasce por força desta é o que Goffman chama de *trabalho de face* ou *atividade de imagem (face-work)*. Nas palavras do sociólogo canadense:

Com o termo *trabalho de face* eu proponho designar as ações realizadas por uma pessoa no sentido de que tudo o que ela faça esteja em harmonia com a sua imagem. A atividade de imagem serve para neutralizar “incidentes”, ou seja, eventos cujas implicações simbólicas efetivamente ameaçam a imagem (GOFFMAN, 1967, p. 12, itálico e aspas do original)<sup>1</sup>.

O sociólogo propôs a noção de atividade de imagem ao focar as interações face a face, sendo que as ações referidas pelo autor são aquelas voltadas para salvaguardar, pro-

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de textos em língua estrangeira presentes neste trabalho são de nossa autoria.

teger e reparar a imagem (GOFFMAN, 1967, p. 12/15-23). Disso inferimos que o simples contato com um interlocutor já representa o rompimento de um equilíbrio e ameaça a imagem tanto do locutor quanto do interlocutor.

No âmbito deste estudo, concebemos que os trabalhos de imagem se movimentam em várias direções ao longo da interação. Ora podem voltar-se para o interlocutor, ora podem voltar-se para o próprio falante, ora podem se distribuir de forma simultânea para ambas as imagens, de falante e de destinatário.

Enfatiza o sociólogo:

Já afirmei que a pessoa terá dois pontos de vista: uma orientação defensiva direcionada para salvar a sua própria imagem e uma orientação protetiva direcionada para salvar a face dos outros. Alguns eventos serão principalmente defensivos e outros serão principalmente protetivos, embora se possa esperar que, em geral, essas duas perspectivas sejam assumidas ao mesmo tempo (GOFFMAN, 1967, p. 14, grifos nossos).

A citação confirma a ideia de que Goffman (1967) já havia concebido a existência de direcionamentos diferentes das imagens no jogo interacional, embora não tenha tratado da cortesia nem da atenuação.

### 3. A atenuação linguística

A noção mais geral de atenuação e a mais adotada pelos linguistas que se dedicam ao estudo desse fenômeno diz respeito à mitigação da força ilocucionária dos atos de fala<sup>2</sup> (ALBELDA e CESTERO, 2011, p. 13). A partir dessa noção, apresentamos o conceito de atenuação que adotamos neste trabalho e, dada a limitação de espaço e a complexidade do conceito, sobre ele explicitaremos apenas os aspectos que sirvam para o alcance dos objetivos da pesquisa:

[...] a atenuação é uma atividade argumentativa (retórica) estratégica de minimização da força ilocutiva e do papel dos sujeitos da enunciação para conseguir alcançar com sucesso o objetivo previsto, e que é utilizada em contextos situacionais de menos imediatez ou que exigem ou se deseja que apresentem menos imediatez comunicativa. Assim, algumas vezes, haverá atenuação de falante e, portanto, a estratégia terá um caráter mais monologal; outras, atenuação de falante e ouvinte e, portanto, terá um caráter mais dialogal e, frequentemente, cortês (BRIZ e ALBELDA, 2013, p. 292, grifos nossos).

Desse conceito inferimos que a atenuação é uma estratégia argumentativa de que se vale o falante para obter um acordo, minimizar um desacordo na interação ou ser aceito pelo outro. Via de regra, todos os movimentos dos falantes de qualquer língua vão no sentido de obter esses objetivos conversacionais que são exatamente a aceitação mútua

---

<sup>2</sup> Neste estudo, não adotamos a teoria dos atos de fala de forma estrita. Como nosso olhar parte da enunciação, consideramos que todo ato de fala é um enunciado.

(GOFFMAN, 1967, p. 11) ou o acordo (BRIZ, 2012, p. 38) entre os interactantes e, nesse caminho, encontramos a razão de ser das estratégias atenuadoras em funcionamento no discurso oral.

Como já vimos, existem diferentes direcionamentos das imagens, conforme estas se voltem predominantemente para o eu ou para o eu-tu. Nesse sentido, apresentamos os dois grandes tipos de atenuação propostos por Briz (2012), conforme a sua relação com os papéis dos sujeitos da enunciação.

O primeiro tipo diz respeito à atenuação propriamente dita (sem cortesia), já que, ao referir-se ao papel do eu (BRIZ, 2012, p. 43), manifesta-se em unidades linguísticas *mais monologais*, ou seja, aquelas em que o eu enunciativo não se dirige explicitamente ao tu, direcionando a atividade de imagem para si de maneira exclusiva ou preponderante. Essas unidades atingem o dito e aquilo que está por trás do dito, de forma que o elemento atenuante funciona como uma espécie de máscara atrás da qual o falante se esconde e com a qual o eu protege sua imagem. Trata-se de um trabalho de imagem direcionado para o falante ou de uma *atividade de autoimagem* (HERNÁNDEZ FLORES, 2004, 2005, 2013), que caracteriza a *atenuação de falante* (BRIZ, 2012, p. 43; BRIZ e ALBELDA, 2013, p. 292/302). O produtor e diretamente afetado é o eu (também podendo ser um terceiro) e a função da atenuação é a salvaguarda da própria imagem, prevenir-se diante do outro ou ser ético, politicamente correto (ALBELDA et al., 2014, p. 18).

O segundo tipo de atenuação diz respeito ao papel de ambos os sujeitos da enunciação (BRIZ, 2012, p. 43-44). Trata-se de atenuação manifestada sob a forma de um ato cortês (atenuação com cortesia), já que, ao referir-se à relação eu-tu, ocorre em unidades linguísticas *mais dialógicas*, isto é, aquelas em que o eu enunciativo se dirige de forma mais explícita ao tu, direcionando o trabalho de face tanto para o falante (eu) quanto para o seu interlocutor (tu). Essas unidades atingem o interlocutor de alguma forma, atuam como salvaguarda da imagem do falante e do interlocutor e se manifestam como mecanismo frequentemente cortês. Estamos diante de uma atividade de imagem direcionada para ambos, falante e interlocutor ou de *atenuação de falante e ouvinte* (BRIZ, 2012, p. 43; BRIZ e ALBELDA, 2013, p. 292). “Quando a atenuação é cortês, a estratégia busca um certo equilíbrio e proteção de imagens, de territórios (direitos e deveres) e de benefícios do eu, do tu e dos grupos aos quais pertencem” (BRIZ, 2012, p. 43-44). O produtor é o eu, os diretamente afetados são o eu e o tu e a função da atenuação é a salvaguarda (prevenção ou reparação) de ambas as imagens (eu-tu).

Assim, concebemos atenuação e cortesia como fenômenos diferentes, embora com ligações conceituais (BRIZ, 2012, p. 36), assim como entendemos que a noção de atividade de imagem não se confunde nem com cortesia, nem com atenuação. São três noções distintas, sendo que a atividade de imagem está presente em todos os enunciados produzidos em língua, já que tudo o que falamos ou escrevemos é produto da relação enunciativa básica eu-tu; por consequência, tanto os atos de cortesia quanto os de atenuação (sem cortesia) envolvem um trabalho de imagem.

Em síntese, a atividade de imagem opera em duas frentes principais: a atividade de autoimagem (que beneficia somente ou preponderantemente o falante e que se chama

atenuação sem cortesia) e a atividade de cortesia (que beneficia tanto o falante quanto o seu interlocutor e que se chama atenuação com cortesia).

#### 4. As não-coincidências do discurso consigo mesmo: efeito pragmático de atenuação sem cortesia

No fragmento em análise, a expressão de metaenunciação está composta por um verbo *dicendi* (explícito) e revela um recurso de atenuação caracterizado pela ocultação do eu enunciativo.

[*informante fala sobre a sua irmã mais nova*]

**L** – essa menina... agora na questão de::: meia dúzia de anos... por qualquer motivo:: -- **como se diz** -- *deu um estalo na cabeça dela...* então tornou-se::: advogada... [NURC/SP, DID 208, g.n.]

Com a expressão metaenunciativa “como se diz”, o entrevistado sinaliza para a interlocutora que o enunciado que dirá na continuação de sua fala (“deu um estalo na cabeça dela”) não pertence ao seu repertório discursivo, isto é, indica que esse falar é oriundo de uma voz geral, do senso comum. Igualmente, ao utilizar essa expressão, o sujeito tenta eximir-se da responsabilidade por suas palavras, que, apesar de suas por proferi-las verbalmente, não as considera como suas por apontar outra fonte para esse dizer.

Como se trata de uma entrevista gravada, que a pessoa sabe que a ela terceiros poderão ter acesso, entendemos que o falante se vale do recurso da ocultação do eu também para ser politicamente correto ao preocupar-se em indeterminar, diluir a fonte enunciativa de seu dizer, deixando claro que esse dizer não é seu, mas é oriundo de vozes indefinidas, genéricas, de todas as pessoas em geral. A expressão “como se diz”, composta pelo verbo *dicendi* acompanhado de partícula apassivadora, encerra o grau máximo de indeterminação dessa voz popular evocada para dentro do discurso do sujeito, já que não se pode determiná-la ou identificá-la com precisão.

O fragmento metaenunciativo é do tipo mais monológico e o trabalho de imagem está direcionado preponderantemente para o eu, com o fim de proteger a autoimagem do sujeito que enuncia e fala. Nesse trecho, essa proteção é ativada porque o sujeito utiliza a palavra “estalo”, formando uma estrutura coloquial não polida (“dar um estalo”), o que poderia macular a imagem e a posição social do falante, por um lado; por outro, o falante atenua o seu dizer porque emite uma opinião não tão positiva sobre a sua irmã mais nova, que julga não ser pessoa dotada de capacidade para cursar uma faculdade de Direito e tornar-se advogada em pouco tempo. O contexto mais amplo dessa interação deixa mais clara essa interpretação, já que o falante reprova a irmã mais nova por morar com os pais e parecer que nunca sairia da casa deles, bem como manifesta, de forma indireta, que ela sempre foi a filha mais beneficiada pelos pais.

Por essas razões, o sujeito instaura outro enunciador no discurso, indeterminado e com forte referência às vozes do senso comum. Trata-se de atenuação de falante, ou seja, a atividade atenuadora opera sem manifestar fenômenos de cortesia.

## 5. As não-coincidências interlocutivas: efeito pragmático de atenuação com cortesia

No fragmento em análise, a expressão metaenunciativa está composta por um verbo *dicendi* (explícito) e revela um recurso de atenuação caracterizado pela cortesia linguística.

*[informante fala sobre o papel do aluno e do professor]*

L – mas pra gente estudar é uma obrigação... eu sEi ... eu estou no pós graduação ali estudar é... não é:: uma obrigação não é **obrigação** -- **eu expressei mal** -- é um... a gente tá estudando porque gosta é LÓgico então é diferente pro aluno É uma obrigação eles eles encaram o estudo como obrigação [NURC/RS, D2, Inquérito 283, g.n.]

Com a expressão metaenunciativa “eu expressei mal”, a entrevistada sinaliza para o interlocutor que inseriu no discurso ideia ou expressão que julga não ser compartilhada ou aceita por ambos. Quando a falante utiliza essa expressão, demonstra preocupar-se com a reação de seu interlocutor ao, indiretamente, pedir-lhe desculpas (“eu expressei mal”) por utilizar a palavra “obrigação”, pois, na verdade, essa palavra expressa de forma contraditória o conjunto de ideias que ela vinha delineando ao longo desse fragmento interacional no sentido de que os alunos estudam porque são obrigados, ao passo que os professores estudam por prazer. No entanto, a falante se atrapalhou e utilizou uma palavra errada. Ao perceber o equívoco, preocupada com sua imagem social, autocorrigiu-se e sinalizou ao interlocutor, pois julgou que a palavra “obrigação” também poderia parecer-lhe equivocada.

A expressão metaenunciativa do tipo interlocutiva revela, por um lado, a inadequação de uso de certas palavras entre os interlocutores (perspectiva da metaenunciação) e, por outro, uma preocupação do falante para com seu interlocutor expressa sob a forma de um ato cortês (perspectiva da cortesia). Destaca-se das demais não-coincidências por seu caráter eminentemente interativo (em fragmentos mais dialogais do ponto de vista da atenuação, quando fica perceptível que o falante dirige o trabalho de imagem ao outro).

Como ocorreu no exemplo anteriormente analisado, trata-se de uma entrevista gravada que o falante sabe que poderá ser acessada por terceiros. Vemos que o recurso da cortesia também é ativado por uma preocupação do falante com o politicamente correto ou com a própria adequação semântica da palavra, ao marcar no seu discurso que se preocupa com o outro – por isso se corrigiu com um pedido de desculpas ainda que este não tenha sido formulado com expressões de cortesia ritual ou padrão (“desculpe-me”, “perdão”) – e também com sua própria imagem, ao supor que, com o uso de uma palavra mal empregada, poderia ser avaliado negativamente pelo interlocutor e por terceiros.

O fragmento metaenunciativo é do tipo mais dialogal e o trabalho de imagem é volta-do para ambos os participantes da enunciação, com o fim de reparar a sua imagem. Nesse excerto, a reparação é utilizada para suavizar um possível impacto negativo no interlocutor pelo uso da palavra “obrigação” e para evitar um possível desacordo. Trata-se de atenuação de falante e de ouvinte, a atividade atenuadora opera bidirecionalmente, com

trabalho de face de salvaguarda da imagem social de ambos os participantes da interação e com cortesia.

## Considerações finais

Os fragmentos linguísticos analisados põem em evidência a heterogeneidade enunciativa na medida em que deixam à mostra, no fio do discurso, pontos de ruptura metaenunciativa nos quais o sujeito surge como um comentador de si mesmo. Esses comentários metaenunciativos instauram um novo enunciador no discurso: o discurso do eu dá lugar ao discurso de outro eu.

Podemos ampliar a noção de heterogeneidade enunciativa também para os efeitos pragmáticos que advêm do uso dessas construções metaenunciativas, consubstanciadas em não-coincidências do dizer, que revelam diferentes direcionamentos na construção das imagens sociais (**face-work**).

Os fragmentos típicos da atenuação sem cortesia são mais monológicos e com a atividade de imagem voltada preponderantemente para o enunciador-falante (atividade de autoimagem), ambiente discursivo favorável à ativação do recurso da ocultação do eu, característico das não-coincidências do discurso consigo mesmo. Já nas não-coincidências interlocutivas, os fragmentos são do tipo mais dialogal, que propicia o direcionamento bilateral das imagens, voltadas para ambos os coenunciadores-interlocutores e com ativação do recurso de cortesia.

## Referências

- ALBELDA, Marta. Sobre la incidencia de la imagen en la atenuación pragmática. **Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana**, v. XIV, n. 27, 2016, p. 19-32.
- ALBELDA, Marta et al. Ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación en corpus discursivos del español. **ES.POR.ATENUACIÓN. Oralía**, n. 17, 2014, p. 7-62.
- ALBELDA, Marta; CESTERO, Ana María. De nuevo, sobre los procedimientos de atenuación. **Español actual: revista de español vivo**. Madrid, n. 96, 2011, p. 1-27.
- ALMEIDA, Lara Oleques de. **A atenuação metaenunciativa em interações face a face**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3266>>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Trad. Alda Scher et al. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Trad. Claudia R. Castellanos Pfeiffer et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- \_\_\_\_\_. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, 19: 25-42. Campinas: IEL, 1990.
- BRIZ, Antonio. La (no) atenuación y la (des)cortesía, lo lingüístico y lo social: ¿son pareja?. In: ESCAMILLA MORALES, Julio; HENRY VEGA, Grandfield (Eds.). **Miradas multidisciplinares a los fenómenos de cortésia y descortésia en el mundo hispánico**. Barranquilla/Estocolmo: Universidad de Estocolmo/Universidad del Atlántico/CADIS/Programa EDICE, 2012, p. 33-75.
- \_\_\_\_\_. Eficacia, imagen social e imagen de cortésia: naturaleza de la estrategia atenuadora en la conversación cotidiana española. In: BRAVO, Diana (Ed.). **Estudios de la (des)cortésia en español: categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos**. Estocolmo/Buenos Aires: Dunken, 2005, p. 53-91.
- BRIZ, Antonio; ALBELDA, Marta. Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común (ES.POR.ATENUACIÓN). **Onomázein**, Santiago (Chile), n. 28, p. 289-319, 2013.



- GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual**: essays on the face-to-face behaviour. Nova York: Pantheon, 1967.
- HERNÁNDEZ FLORES, Nieves. Actividad de imagen: caracterización y tipología en la interacción comunicativa. In: BRAVO, Diana (Ed.). **Pragmática Sociocultural**. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 1(2), 2013, p. 175-198.
- \_\_\_\_\_. Cortesía y oscilación de la imagen social en un debate televisivo. In: MURILLO MEDRANO, Jorge (Ed.). **Actas del II Coloquio del Programa EDICE**. San José: Universidad de Costa Rica, 2005, p. 37-52.
- \_\_\_\_\_. La cortesía como la búsqueda del equilibrio de la imagen social. In: BRAVO, Diana e BRIZ, Antonio. **Pragmática sociocultural**: estudios sobre el discurso de cortesía en español. Barcelona: Ariel Lingüística, 2004, p. 95-108.
- HILGERT, José Gaston. Atenuação e cortesía em intervenções metaenunciativas na conversa. **Filologia e Linguística Portuguesa**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 365-379, jul./dez. 2014.
- \_\_\_\_\_. A construção do sentido e da compreensão na conversa, mostrada em procedimentos meta-enunciativos. **Linha d'Água**, São Paulo, n. 25 (2), p. 106-129, 2012.

# Ecossistemas dialógicos na sinagoga de Nazaré

Lucas Viana de Oliveira Júnior

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

O corpus de Lucas, seu evangelho e o livro de Atos dos Apóstolos, é a maior e mais complexa narrativa do Novo Testamento. Somente tal afirmação justificaria o interesse em estudar de maneira mais profunda tal obra. Além disso, a escolha pelo evangelho de Lucas se deve à forma com que ele apresenta o próprio Jesus, o Cristo, ou seja, a cristologia expressa em Lucas é de suma importância para a fé dos cristãos, tanto no primeiro século como nos subsequentes até o dia de hoje. Quando falamos de cristologia, “pretendemos nos limitar ao discurso sobre a *própria pessoa de Jesus* e sua missão, que expressa seu significado para o homem e para o mundo” (SEGALLA, 1992, p.9).

O objetivo desse trabalho é analisar as relações dialógicas no chamado discurso na sinagoga de Nazaré (Lucas 4.16-30). Entre os vários elementos narrativos presente no corpus lucano, a escolha dessa parte se deve a tal evento narrar a leitura e atualização de uma porção do texto do profeta Isaías feita por Jesus em um sábado na cidade onde fora criado. Além disso, tal passagem é de suma importância para o desenvolvimento do ministério de Jesus e diversos conflitos que são desenvolvidos posteriormente na continuidade da narrativa lucana.

O texto escolhido por Jesus para sua leitura está no livro do profeta Isaías capítulo 61, versículos 1 e 2 e fragmentos de verso 6 do capítulo 58, com algumas substituições de termos e retirada intencional de outros. Dessa forma, a partir de reflexões teóricas e de análises desses textos, pretende-se analisar qual a intensão do narrador em realizar tais mudanças e quais as consequências narrativas de suas escolhas analisando o diálogo intertextual e que efeitos de sentido as mudanças de contexto de produção do texto lucano pretende com a omissão e seleção de partes do texto do livro de Isaías.

Compreender o texto para Bahktin não somente é decifrar os símbolos, mas uma readequação de contextos, ou seja, “compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2009, p. 131-132). Assim, a compreensão do sentido de um texto não pode ignorar o contexto onde o texto é produzido e nesse sentido sua criação é elaborada dentro de tramas próprias desejadas pelo autor na formação, e edição das suas escolhas narrativas.

Não podemos desconsiderar em tal análise que o texto é por natureza uma ferramenta da linguagem, inserido dentro de uma cultura, cuja relação de sentido depende do contexto histórico-cultural onde está aplicado. Essa análise que considera o contexto onde o texto é lido para formação de sentido também pode ser aplicada na leitura de textos religiosos, afinal seu sentido último é o mesmo: comunicar.

Ao analisar o texto bíblico consideraremos a abordagem literária desenvolvida por Robert Alter, que propõe que “as narrativas bíblicas me parecem plenamente comparáveis aos grandes clássicos da literatura, antigos e modernos” (ALTER, 2008, p. 12). Portanto, podemos considerar o texto bíblico como obra literária, construída a partir de relações intencionais dos autores, em diferentes momentos de produção, porporcionando ricas características literárias, e limitando nossa experiência àquilo que o narrador expôs aos seus leitores sem especularmos sobre motivações e ações dos personagens.

O objetivo desse trabalho não é realizar uma análise bíblica tradicional, a partir de aspectos históricos, sociais e antropológicos (paradigmas histórico-gramatical e histórico-crítico). Essas análises têm valor na interpretação dos textos bíblicos, mas analisaremos a narrativa lucana sob a perspectiva de uma análise do texto como composição literária.

O trabalho será dividido nas seguintes seções: o discurso de Jesus em Lucas 4.16-30; a dialogicidade em Marcos 6.1-6a e Lucas 4.16-30; a dialogicidade em Isaías 61.1-2 e Lucas 4.16-30; e considerações finais. A versão bíblica utilizada como referência e suporte para este trabalho foi a Bíblia Revista e Atualizada (1999), publicada pela Sociedade Bíblica do Brasil.

## O DISCURSO DE JESUS EM LUCAS 4.16-30

O texto contido no evangelho de Lucas 4.14-30 é chave para o desencadeamento das demais seções do texto. Anteriormente, nos primeiros capítulos, o narrador apresenta os personagens João, chamado o batista, e o próprio Jesus. É a partir do discurso na sinagoga de Nazaré que Lucas expande e desenvolve o ministério de Jesus, após uma mudança de cenário descrita a partir do verso 31. Todos os demais eventos desenvolvidos na narrativa lucana estão ligados à narrativa da sinagoga de Nazaré.

Como dito anteriormente, a intenção desse trabalho não é apresentar uma comparação hermenêutica ou exegética exaustiva do texto de Lucas 4.16-30. Vejamos a forma como a narrativa de Jesus na sinagoga de Nazaré se desenvolve no relato lucano:

16 Indo para Nazaré, onde fora criado, entrou, num sábado, na sinagoga, segundo o seu costume, e levantou-se para ler.

17 Então, lhe deram o livro do profeta Isaías, e, abrindo o livro, achou o lugar onde estava escrito:

18 O Espírito do Senhor está sobre mim, pelo que me ungiu para evangelizar os pobres; enviou-me para proclamar libertação aos cativos e restauração da vista aos cegos, para pôr em liberdade os oprimidos,

19 e apregoar o ano aceitável do Senhor.

20 Tendo fechado o livro, devolveu-o ao assistente e sentou-se; e todos na sinagoga tinham os olhos fitos nele.

21 Então, passou Jesus a dizer-lhes: Hoje, se cumpriu a Escritura que acabais de ouvir.

22 Todos lhe davam testemunho, e se maravilhavam das palavras de graça que lhe saíam dos lábios, e perguntavam: Não é este o filho de José?

23 Disse-lhes Jesus: Sem dúvida, citar-me-eis este provérbio: Médico, cura-te a ti mesmo; tudo o que ouvimos ter-se dado em Cafarnaum, faze-o também aqui na tua terra.

24 E prosseguiu: De fato, vos afirmo que nenhum profeta é bem-recebido na sua própria terra.

25 Na verdade vos digo que muitas viúvas havia em Israel no tempo de Elias, quando o céu se fechou por três anos e seis meses, reinando grande fome em toda a terra;

26 e a nenhuma delas foi Elias enviado, senão a uma viúva de Sarepta de Sidom.

27 Havia também muitos leprosos em Israel nos dias do profeta Eliseu, e nenhum deles foi purificado, senão Naamã, o siro.

28 Todos na sinagoga, ouvindo estas coisas, se encheram de ira.

29 E, levantando-se, expulsaram-no da cidade e o levaram até ao cimo do monte sobre o qual estava edificada, para, de lá, o precipitarem abaixo.

30 Jesus, porém, passando por entre eles, retirou-se.

Esse discurso recebe importância maior em Lucas do que em qualquer outro evangelho. Podemos observar no versículo 23 que o evento que será narrado a partir do versículo 31 na região de Cafarnaum já era conhecido dos ouvintes de Jesus na sinagoga de Nazaré, o que demonstra a intenção do narrador em dar destaque a essa passagem, o que não ocorre em outros evangelistas. Ao contrário dos relatos de Marcos e Mateus, que colocam esse evento depois das atividades e ensinamentos pela Galileia, o evangelista Lucas precede o evento da sinagoga de Nazaré com um breve sumário da atividade de Jesus (Lc 4.14-15).

De acordo com Joseph Fitzmyer, “Lucas opera uma transposição de materiais narrativos, antecipando a visita de Jesus a Nazaré e retirando do seu contexto original” (FITZMYER, 1986, p. 424, tradução nossa). Dessa forma, o relato lucano estabelece novas relações lógico-semânticas, e um novo processo de interação entre falantes diferentes. Para Bakhtin:

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou concreto-semânticas, que por si mesmas carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas (BAKHTIN, 2005, p. 209).

O momento dialógico é estabelecido de uma forma particular na narrativa lucana, e o conceito proposto por Bakhtin é válido para nossa análise, pois apresenta relações dialógicas que estão presentes em qualquer elemento da comunicação humana. Segundo o autor, “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas.” (BA-

KHTIN, 1997, p.209). Essa dimensão dialógica nas relações enunciadas possibilita novas formas de interações e respostas ao discurso expressas por sujeitos narrativos distintos.

## 1. Dialogicidade em Marcos 6.1-6a e Lucas 4.16-30

A narrativa de Lucas do evento da sinagoga de Nazaré é uma acréscimo à sua fonte registrada no texto de Marcos capítulo 6, versos de 1 a 6a e conta ainda com uma citação do texto do profeta Isaías, capítulo 61, versículos 1 e 2, conforme relata Guy Bonneau (BONNEAU, 2003, p.123). Ao verificarmos o relato do evangelho de Marcos, podemos verificar aproximações e distanciamento da narrativa lucana:

- 1 Tendo Jesus partido dali, foi para a sua terra, e os seus discípulos o acompanharam.
- 2 Chegando o sábado, passou a ensinar na sinagoga; e muitos, ouvindo-o, se maravilhavam, dizendo: Donde vêm a este estas coisas? Que sabedoria é esta que lhe foi dada? E como se fazem tais maravilhas por suas mãos?
- 3 Não é este o carpinteiro, filho de Maria, irmão de Tiago, José, Judas e Simão? E não vivem aqui entre nós suas irmãs? E escandalizavam-se nele.
- 4 Jesus, porém, lhes disse: Não há profeta sem honra, senão na sua terra, entre os seus parentes e na sua casa.
- 5 Não pôde fazer ali nenhum milagre, senão curar uns poucos enfermos, impondo-lhes as mãos.
- 6 Admirou-se da incredulidade deles.

Podemos verificar que o enunciado de Marcos em seu contexto específico apresenta um relato em que o cenário é o mesmo descrito por Lucas, uma sinagoga. Marcos descreve a localização como “a sua terra”, enquanto Lucas é específico “Nazaré, onde fora criado”. Ambos os relatos destacam a relação temporal em um sábado. Enquanto Marcos resume a ação de Jesus com a expressão “passou a ensinar”, Lucas acrescenta detalhes à cena, Jesus “levanta-se para ler”. Os dois grupos de ouvintes da sinagoga se maravilham com o ensino de Jesus, mas passam para uma reação negativa a partir da origem de Jesus.

Claramente as escolhas narrativas de Marcos e Lucas têm poucas coincidências nos detalhes de suas formulações, mas o conteúdo global é substancialmente o mesmo, como destaca Fitzmyer: uma visita na sinagoga de Nazaré, a reação do público presente (primeiro positiva, e logo negativa), o reconhecimento de Jesus de sua própria cidadania, o provérbio “ninguém é profeta em sua terra”, e a ausência de qualquer sinal manifestado em Nazaré (FITZMYER, 1986, p. 425).

Não obstante, podemos observar que o relato lucano é muito maior do que o seu predecessor, apresentando novas tensões e ampliando os sentidos e trazendo novos elementos dialógicos. Mesmo apresentando o mesmo evento, os caminhos escolhidos se aproximam e distanciam gerando novas interações. Conforme Bakhtin, “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva, tensa” (BAKHTIN, 1998, p.88).

O presente trabalho não visa verificar as possíveis fontes históricas para o relato narrado por Lucas, mas destacar a dialogicidade interna explícita entre o texto de Marcos e o de Lucas. Entendemos por dialogicidade interna explícita quando o intertexto está “explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENY, 1979, p.6).

Uma adaptação destacada pelo evangelista Lucas em sua narrativa é nítida, a combinação de dois textos do profeta Isaías. Esta adaptação proposital e a relação dialógica desenvolvida pelo diálogo com um novo texto serão analisadas na próxima seção deste trabalho.

## 2. Dialogicidade em Isaías 61.1-2 e Lucas 4.16-30

Passaremos agora para uma análise dialógica do texto do profeta Isaías lido por Jesus na narrativa lucana:

- 1 O Espírito do Senhor Deus está sobre mim, porque o Senhor me ungiu para pregar boas-novas aos quebrantados, enviou-me a curar os quebrantados de coração, a proclamar libertação aos cativos e a pôr em liberdade os algemados;
- 2 a apregoar o ano aceitável do Senhor e o dia da vingança do nosso Deus; a consolar todos os que choram

O texto de Isaías assume nova forma na descrição do evangelho de Lucas. Jesus anuncia a libertação dos cativos, pobres e oprimidos como o ano da restituição da liberdade original para todos, aplicando o conteúdo desse texto diretamente a si mesmo. Em sua narrativa, Lucas elimina as expressões “confortar os corações atribulados”, e a menção ao “dia da vingança do nosso Deus”; com efeito, assume a expressão “para restituir liberdade aos oprimidos” que está presente em Isaías 58.6 (CASALEGNO, 2003, p 109).

O anúncio de Jesus aos nazarenos em Lucas provoca em sua audiência incompreensão e rejeição. Diante desta reação, exclusiva da narrativa lucana, Rinaldo Fabris e Maggioni trazem uma posição interessante da intenção narrativa do evangelista: “Lucas não está descrevendo o processo psicológico dos ouvintes de Nazaré, mas reproduz em miniatura as reações de acolhimento e rejeição que irão acompanhar Jesus a vida toda” (FABRIS e MAGGIONI, 1962, p.60).

O evangelista propositalmente demonstra esse sentimento na figura de dois profetas do Antigo Testamento: Elias e Eliseu (versos 25 e 27). O ministério de Jesus desenvolvido por Lucas será embasado nos atos descritos na vida desses profetas. Suas ações não foram limitadas a uma nação, grupo religioso, ou lideranças nacionalistas. Assim como nos exemplos de Elias e a viúva de Sarepta, Eliseu e Naamã o sírio, Jesus servirá os de fora.

Tal descrição ultrapassa o sentido proposto pelo profeta Isaías e destaca a dialogicidade interna explícita entre o texto lucano e o profeta relacionados diretamente pela citação “quando um texto cita outro, quer confirmando ou alterando o sentido do texto citado” (FIORIN, 1994, p. 30). Essa confirmação pode ser expressa em parte pelo anúncio de Jesus e alterada na ampliação de cumprimento expressa pela expressão “Hoje, se cumpriu a Escritura que acabais de ouvir”, no versículo 21.

Esse dialogismo presente na relação entre o texto do profeta Isaías e o relato lucano pode ser configurado no que Bakhtin destaca como um sentido enunciado com a ajuda da distância temporal, ou seja, quando a interpretação do texto produzido por outra sociedade está distante temporalmente gerando novos sentidos:

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura [...] entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas (BAKHTIN, 2006, p.266).

Tal sentido só é possível, segundo o autor, se o texto do passado for profundamente enraizado na cultura popular como o texto de Isaías repetido por séculos na sociedade judaica. E ainda o autor destaca que o texto passado pode ser lido com mais profundidade no tempo presente se, em diálogo com o texto, levantamos “nossas questões” (BAKHTIN, 2006, p.266), como ocorre no anúncio narrado por Lucas em Nazaré.

## Considerações finais

Na proposta do trabalho podemos observar que o chamado “discurso de Jesus na sinagoga de Nazaré” é ressoante no que tange as relações dialógicas. Tal texto reflete aspectos próximos do autor lucano em questões temporais, como a análise do texto de Marcos capítulo 6.1-6a. Estabelece uma relação dialógica de intertextualidade explícita com o texto marcano, ultrapassando e desenvolvendo temas da sua fonte, mas em termos gerais mantém os principais temas do texto predecessor.

Verificamos ainda que o relato lucano estabelece relação dialógica de intertextualidade explícita a partir da citação de uma passagem do profeta Isaías. Tal citação confirma e altera o sentido original e estabelece relação dialógica pela distância temporal de produção dos dois textos e o “diálogo” proposto pelo narrador entre algo popular na comunidade ouvinte e as questões que Lucas desenvolve no diálogo com o texto passado.

Neste trabalho concluímos que a caminhada que será percorrida por Jesus está bem desenhada nos versículos 16 – 30, do capítulo quarto do evangelho de Lucas em relações intertextuais explícitas com o texto de Marcos e Isaías. Dessa forma, não podemos desconsiderar nenhum aspecto do discurso de Jesus narrado em Lucas e isentar a intenção do autor de construir tal relato com tramas complexas de persuasão, tensão e construção do início do caminho de seu protagonista.

## Referências

- ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BAKHTIN, M. M. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do Romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et alii. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 85
- \_\_\_\_\_.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Cultura Cristã, 1999.
- BONNEAU, G. **Profetismo no cristianismo primitivo**. Traduzido por Bertilo Brod. São Paulo: Paulinas, 2003.
- CASALEGNO, A. **Lucas, A caminho com Jesus Missonário**. São Paulo: Loyola, 2003.
- FABRIS, R. **Os Atos dos Apóstolos**. Tradução de Siro Manuel de Oliveira. São Paulo: Loyola, 1991.
- FABRIS, R.; MAGGIONI, B. **Os Evangelhos II**. Traduzido por Giovanni Di Biasio e Johan Konings. São Paulo: Loyola, 1992.
- FIORIN, J. L. B. Polifonia textual e discursiva. In: Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 29 36.
- FITZMYER, J. **El Evangelio según Lucas**: Traducción y comentarios. Tomo II. Madrid: Crístandad, 1986.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et alii. **Poétique** - revista de teoria e de analyses literárias. n. 27 - Intertextualidades. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- MONASTERIO, R. A. CARMONA, A. R. **Evangelhos Sinóticos e Atos dos Apóstolos**. São Paulo: AM, 2000.
- SEGALLA, G. **A cristologia do Novo Testamento**: Um ensaio. Tradução: José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Loyola, 1992.



# A Filologia e a arte de revelar um manuscrito

Maria de Fátima Nunes Madeira  
Mestrado, Universidade de São Paulo

## Introdução

A edição dos documentos que compõem o códice AL-014, registrado no IEB/USP<sup>1</sup>, acompanhada de análise filológica, linguística e histórica, faz parte de pesquisa mais ampla, que será apresentada como dissertação de mestrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Neste artigo, serão apresentadas linhas gerais sobre as propriedades filológicas e históricas da documentação, para se refletir sobre as formas de se revelar um documento antigo a leitores contemporâneos.

Os manuscritos selecionados para serem editados - uma representação - documento diplomático assinado em 1777 pelos oficiais da câmara da Vila Real do Sabará/Minas Gerais, reivindicando o fim da cobrança do imposto intitulado “subsídio voluntário”, e mais três documentos administrativos: uma carta régia, um termo em junta e um auto de verificação, que foram copiados e anexados à representação para comprovar os argumentos utilizados no text, fazem parte de um mesmo códice.

Que tipo de papel, tinta e instrumento de escrita foram utilizados nesses manuscritos? Quais as características da escrita utilizada? Em que língua estão escritos os textos? Existem diferenças de grafia em relação ao português moderno? Quem produziu cada um dos documentos? Com que finalidade? A que espécie documental pertencem os documentos? Os textos seguem as fórmulas referentes a cada uma dessas espécies? Os documentos apresentam data tópica e cronológica compatíveis com os demais aspectos dos documentos?

As respostas para essas perguntas brotam dos próprios manuscritos. A compreensão da materialidade e a escrita desses documentos, associada aos estudos sobre os seus processos de produção, circulação e transmissão, colaboram com a análise da autenticidade do documento dentro do contexto administrativo do Brasil-colônia e contribuem para a fixação da forma genuína dos textos.

Para isso, a análise filológica conta com os recursos e metodologias de ciências como a codicologia, a paleografia e a diplomática, logo na etapa da edição do texto. Esses es-

---

<sup>1</sup> Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - [www.ieb.usp.br](http://www.ieb.usp.br)

tudos se entrelaçam com a análise do contexto histórico em que se insere o manuscrito, desde a sua produção, numa sede administrativa colonial, até a sua transformação numa fonte de informação histórica, com o propósito de comprovar a existência histórica desses manuscritos e de preservar esse patrimônio cultural escrito.

Quando a codicologia descreve os elementos materiais dos manuscritos, além de trazer ao leitor contemporâneo os aspectos visuais que não puderam ser capturados pela imagem fac-similar, ela também traduz o significado das marcas que comprovam a autenticidade e a trajetória dos documentos estudados. As principais propriedades codicológicas do códice e dos manuscritos serão apresentadas na primeira parte deste estudo.

Nada, porém, substitui a consulta presencial a um manuscrito, cuja escrita enseja, de imediato, ser lida. A leitura de um manuscrito depende da sua transcrição, tarefa realizada pelo filólogo, a partir de normas pré-definidas, e de técnicas e metodologias da paleografia, para garantir a apresentação do texto na sua forma original. Na segunda parte deste artigo, serão apresentados aspectos paleográficos que caracterizam a escrita dos manuscritos, bem como a sua relação com a análise da autenticidade dos documentos.

Somente a partir da fixação confiável do texto do manuscrito, em novo suporte, o que inclusive lhe garante a preservação e uma maior longevidade, pode-se então iniciar o estudo de como esses documentos eram produzidos, em que espécies documentais foram lavrados e como se estruturam internamente, ou seja, quais são suas propriedades diplomáticas, as quais serão apresentadas na terceira parte.

As preocupações filológicas com o texto ainda incluem a maneira de se apresentar todos esses estudos. Na quarta parte, segue uma proposta de apresentação dos documentos. A reflexão leva em conta o contexto histórico que culminou na produção do manuscrito principal do códice, ou seja, a representação, que tenta fazer prevalecer os interesses dos colonos junto à metrópole, e, de certa forma, prenuncia a inconfidência mineira.

## 1. Descrição codicológica

Como não é possível, pela limitação de páginas deste trabalho, apresentar as imagens fac-símiles e a edição semidiplomática de todos os fólios dos documentos, segue a imagem do fólio recto e verso da carta régia, apenas para dar a conhecer o aspecto geral dos documentos:

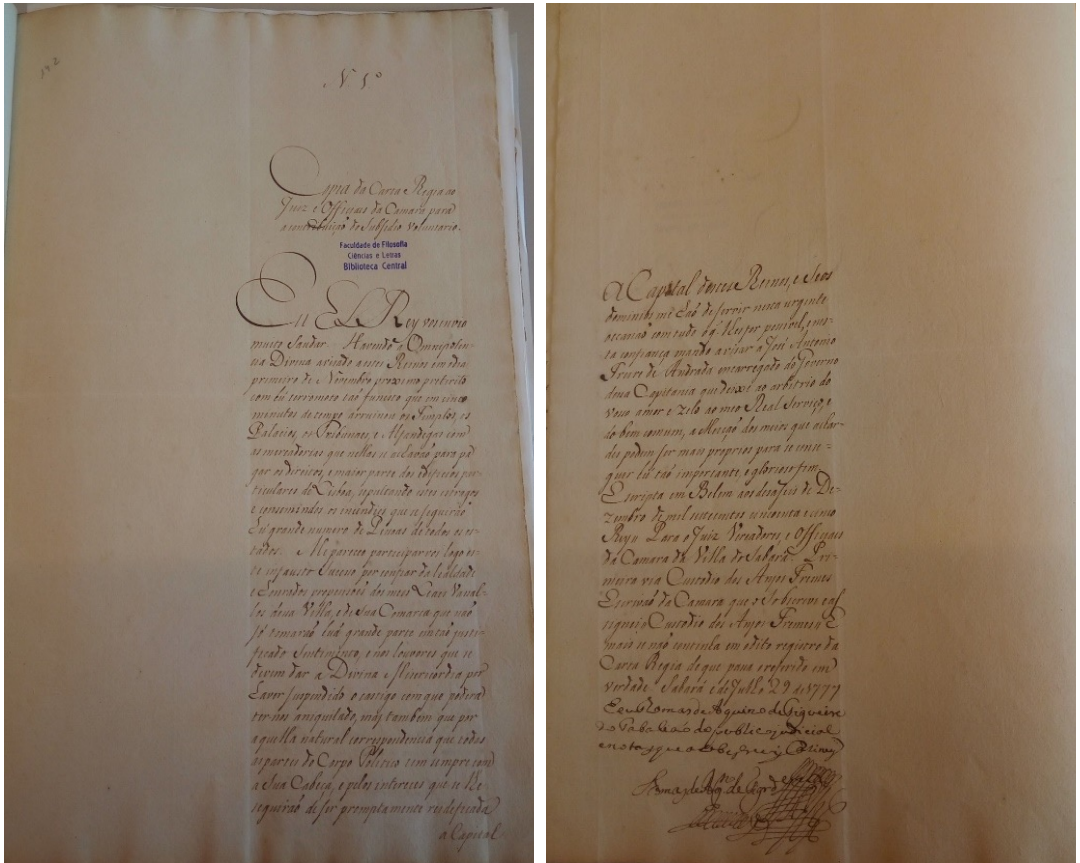


Figura 1. Fólio recto e verso da carta-régia datada de Belém, 16 de dezembro de 1755 (imagem produzida pela autora deste artigo).

À representação assinada no dia 04 de agosto de 1777, pelos oficiais da câmara da Vila Real de Sabará, e encaminhada à rainha, D. Maria I, foram anexados os documentos citados no texto como argumento para o pedido de encerramento da cobrança do subsídio voluntário, instituído para ajudar na reconstrução de Lisboa. São eles: i) a carta régia, recebida do então rei de Portugal, D. José I; ii) o termo em junta, assinado pelos procuradores das câmaras e pelo governador da capitania de Minas Gerais, José Antonio Freire de Andrada, onde estão lavradas as decisões tomadas a respeito dos meios de arrecadação, do pagamento e do prazo do imposto; e iii) o auto de vereação, assinado pelos juízes e oficiais da Câmara da Vila Real de Sabará, com a assistência de oito homens da governança, para se ampliar o subsídio voluntário, por mais dez anos, a pedido do então governador, o Conde de Valadares, em nome de Sua Majestade Fidelíssima.

O códice que abriga os referidos documentos foi encadernado pelo próprio colecionador, Alberto Lamego, procedimento que revela a eficácia de seu propósito de preservar os manuscritos. Medindo 360 mm de altura por 230 mm de largura, a encadernação é costurada, com capa de tecido de juta, na cor rosada. São 11 fólios recto e 11 fólios verso, somando 22 páginas.

Como os documentos foram todos copiados no dia 29 de julho de 1777, para serem anexados à representação, estão lavrados no mesmo tipo de papel, com o mesmo tipo de tinta, e com o mesmo instrumento de escrita: Papel de trapos (algodão, linho ou cânhamo), de boa gramatura, na cor originalmente bege, amarelado pelo tempo, com alguns pequenos furos, causados por insetos; presença de vergaturas (de 1 em 1mm) e pontusais (8 por fólio, a cada 26mm); presença de marca d'água, evidenciando um brasão com árvore no cimo, enfeitada com rolos de papiro, e as letras HCW & Zoonen, indicando as iniciais do nome do fabricante holandês do papel. Pena de ganso e tinta ferro-gálica foram os instrumentos utilizados para a escrita.



Figura 2. Marca d'água presente no papel (imagem produzida pela autora deste artigo).

Essas informações contribuem para a validação das datas tópicas e cronológicas constantes nos documentos, já que estudos sobre o papel e suas marcas de fabricação (vergaturas, pontusais e marca d'água) indicam que esse tipo de papel circulava em Portugal e no Brasil na época em que os manuscritos foram produzidos.

O manuscrito apresenta reclames: a última palavra de um lado do fólio se repete no início do lado seguinte, um recurso de paginação utilizado no século XVIII que facilita a recuperação da leitura na mudança de lado ou de fólio e que também ajuda a situar os documentos no tempo.

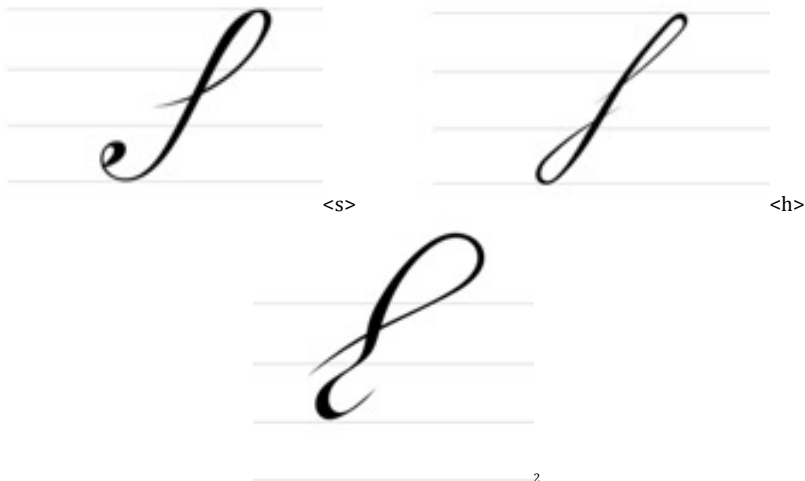
A presença do carimbo “Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Biblioteca Central” indica um dos lugares de pouso do códice, antes de chegar ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, arquivo permanente onde atualmente esses documentos estão abrigados e catalogados na coleção Alberto Lamego: AL 001/002/003/004. As anotações a lápis, na primeira página de cada um dos documentos – 14.1, 14.2, 14.3 e 14.4 – referem-se aos números com que foram catalogados no IEB, mais uma marca que aponta para o trajeto dos documentos.

Cada documento anexo foi enumerado, pelo próprio escrivão, com numerais ordinais: N 1º, N 2º, N 3º. Nessas cópias, nota-se a presença de assinaturas autenticadas com sinal público, tanto do escrivão que fez as cópias, como do tabelião que as autenticou, o que imprime mais uma formalidade inerente aos documentos públicos do século XVIII.

## 2. Análise paleográfica

A escrita humanística cursiva, que proporciona ao texto certa elegância, não oferece grandes dificuldades de leitura. O módulo pequeno e homogêneo das letras, o *ductus* cursivo, a leveza do traçado, o ângulo inclinado à direita, a junção de algumas palavras, o respeito às pautas e linhas imaginárias, e os ornamentos nas iniciais maiúsculas demonstram a habilidade do escrivão e ao mesmo tempo práticas gráficas habituais presentes em documentos produzidos nas sedes administrativas setecentistas, tanto em Portugal quanto no Brasil.

Os alógrafos dos manuscritos que poderiam causar dificuldades de compreensão, como os utilizados para os grafemas <s> (maiúsculo e minúsculo: inicial e medial) e <h> (minúsculo: inicial e medial), quando decifrados pelo filólogo-editor, tornam-se facilmente legíveis:



<sup>2</sup> Alfabeto descrito por Ackel, Antonio. PG/USP, CNPq, RUG, doutorando na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Algumas práticas gráficas específicas do século XVIII, presentes nos manuscritos, também chamam a atenção e são objeto de estudo de pesquisadores da história da língua portuguesa:

- (i) grafias etimologizadas: *Officiaes* ; *nellas*; *Villa*; *ocasião*; *elleição* .
- (ii) equivalência grafemático-fonética de usos que podem corresponder à transposição para a escrita de hábitos de fala (Telles, 2018): *terromoto*; *tabaliaõ*
- (iii) irregularidade gráfica: Rey e Reinado
- (iv) uso do sinal diacrítico <~> no grafema <o> como em: *achavaõ*; *haõ*.

Essas informações sobre os aspectos da escrita, confrontados com os dados sobre a localização e datação do manuscrito, ajudam o filólogo a avaliar a sua autenticidade. Neste caso, podemos inferir que o documento em questão pode ser considerado um manuscrito autêntico do século XVIII, pois apresenta características paleográficas próprias de seu tempo e lugar.

### 3. Análise diplomática

As fórmulas de escrita que identificam as diversas partes do discurso diplomático estão presentes em cada espécie documental que compõe este códice. Podemos notar que os quatro documentos – representação, carta régia, termo em junta e auto de verificação – são documentos públicos emanados de autoridades, e por isso passíveis de análise diplomática.

A representação<sup>3</sup> de 1777 é um documento diplomático informativo ascendente, ou seja, uma correspondência assinada por órgão colegiado, a câmara da Vila Real de Sabará, direcionada à rainha de Portugal, em cujo texto podemos identificar o protocolo inicial, com o título da autoridade a quem é dirigida (*A Vossa Magestade*). O signatário, neste caso, é o próprio povo, representado pela câmara da Vila Real do Sabará (*ela, senhora, é que em vezes do povo oferece a presente representação*). No texto, os oficiais da câmara desmentem informes do governador da capitania de Minas Gerais, o conde de Valadares, e afirmam não ser possível continuar a pagar o subsídio voluntário, dada a situação de precariedade em que se encontrava o povo da capitania. No protocolo final, constam as datas tópica e cronológica (*Vila Real de Sabará em Câmara aos 4 de agosto de 1777*).

O anexo N 1º, a carta régia, é um documento diplomático, dispositivo normativo, descendente. Uma ordem real, dirigida a uma determinada autoridade ou pessoa e iniciada pelo nome dela. Neste caso, a carta régia é dirigida ao juiz e oficiais da Câmara da Vila Real de Sabará. Protocolo inicial: *Eu, El Rei, vos envio muito saudar*. O texto da carta narra a destruição causada pelo terremoto ocorrido no dia 1º. de novembro de 1755, e pede a contribuição de um subsídio voluntário para a reconstrução de Lisboa, deixando ao arbítrio das autoridades a forma de arrecadação. No protocolo final, consta a subscrição: *Rei*. Como se trata de uma cópia, o documento apresenta os nomes e assinaturas do escrivão e do tabelião.

<sup>3</sup> Bellotto (2002) é a fonte utilizada para a identificação de cada uma das espécies documentais presentes no códice, e de sua estrutura.

O documento N 2º, o termo em junta, é um documento testemunhal de assentamento. Uma declaração escrita em processo, que registra um ato administrativo. Protocolo inicial: título - *Termo em junta e estabelecimento do subsídio voluntário*, e data cronológica - *Aos seis dias do mês de julho de mil setecentos e cinquenta e seis anos*. O discurso do texto relaciona as formas de arrecadação e registro do novo imposto, os valores, e o prazo de dez anos, que seria encerrado sem a necessidade de nenhuma formalidade junto ao governador. No protocolo final aparecem os nomes de todos os participantes da reunião e dos responsáveis pelo documento. A data tópica, ou seja, o local da produção do documento, não está explícita.

O auto de vereação, documento N 3º, é um documento diplomático testemunhal de assentamento, horizontal. Trata-se de um relato pormenorizado de um acontecimento com a finalidade, em geral, de conduzir um processo a uma decisão. O protocolo inicial prevê o timbre do órgão que realiza o auto. Como se trata de uma cópia, não há esse timbre no documento. O título - *Auto de Vereação dos Juizes e oficiais da câmara com assistência de oito homens da governança no qual se ampliou o subsídio voluntário* - e as datas cronológica e local - *Ano de nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos sessenta e oito anos aos dezenove dias do mês de outubro do dito ano nesta Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará em os paços da Câmara* - constam do protocolo inicial. No texto, os nomes dos presentes, que se reuniam para lavrar os novos termos para o subsídio voluntário. Além de definirem que o imposto teria a metade dos valores arrecadados anteriormente, os representantes da câmara da Vila Real de Sabará frisam que a data máxima para a cobrança desse imposto será o último dia do ano de 1778. No protocolo final, podemos ler os nomes das autoridades e seus cargos, e os responsáveis pela cópia e autenticação do documento.

A análise diplomática é realizada para se compreender o documento do ponto de vista de sua autenticidade e da fidedignidade do conteúdo. As fórmulas estabelecidas para cada espécie documental devem ser seguidas rigorosamente no texto, para dar fé e força de prova aos documentos.

Observamos que o texto das quatro espécies documentais analisadas pela diplomática, pela codicologia e pela paleografia comprovam sua essência de documentos diplomáticos, formados pela junção da *actio* (ação, fato, ato) e da *conscriptio* (passagem para a escrita). A codicologia reuniu aspectos materiais dos documentos, como o suporte, a escrita, os sinais de validação etc. Os métodos da paleografia decifraram a escrita e permitiram a leitura dos textos, de onde a diplomática retira informações para verificar a autenticidade e a fidedignidade dos documentos públicos: as fórmulas de redação convencionadas a cada espécie documental, a proveniência, as datas tópica e cronológica, a função do documento em seu contexto de produção, e inclusive as consequências da existência desses documentos, ou seja, a sua tramitação.

A etapa naturalmente colocada no caminho para a compreensão desse códice, após a realização da análise filológica, é uma descrição do contexto histórico dos fatos narrados nos documentos.

## 4. Contexto histórico

A contextualização histórica dos documentos setecentistas propicia o traçado de uma linha cronológica dos assuntos tratados, cujo início é o dia 1º de novembro de 1755, data do terremoto ocorrido em Lisboa.

O terremoto é a razão pela qual os documentos foram produzidos. Passado pouco mais de um mês do terremoto, em dezembro de 1755, a carta régia estava sendo escrita e assinada pelo rei de Portugal. Contando rapidamente como o terremoto havia arruinado os palácios, os templos e as alfândegas, o texto da carta apela para a lealdade dos vassalos do rei para decidirem os melhores meios de se conseguirem recursos para a necessária e urgente reconstrução de Lisboa.

Em julho de 1756, os representantes das vilas e cidades da capitania de Minas Gerais estavam reunidos com o governador para lavrar o termo em que foram registrados os modos de arrecadação do imposto, os valores, as formas de registro e contabilização e o tempo de duração, ou seja, dez anos. Em 1766, findo o prazo estabelecido, o governador ordena que o imposto seja prorrogado por mais dois anos.

Em 1768, provavelmente a pedido do rei, o prazo para a cobrança do imposto é prorrogado por outros dez anos. Os oficiais da Câmara da Vila Real de Sabará se reúnem para lavrar o auto de vereação, em que concordam com o alongamento do prazo, porém com valores 50% inferiores aos anteriormente acordados e salientando que os dez anos “findarão no último de dezembro de 1778, em cujo dia ficará cessando esta promessa sem que seja preciso nova ordem de Sua Majestade”.

No ano de 1777, tendo morrido o rei D. José I, a rainha D. Maria I assumiu o trono. Vendo aproximar-se o ano de 1778, os oficiais da Câmara da Vila Real de Sabará escreveram uma representação para informar à rainha tudo o que tinha se passado desde que a carta régia chegara à Vila Real de Sabará, ou seja, sobre o cumprimento da ordem real, com a instituição do imposto chamado subsídio voluntário e sua prorrogação. Informaram também a precariedade da situação em que estavam vivendo as pessoas, não só na Vila de Sabará, mas em toda a capitania de Minas Gerais, com o fim do ciclo do ouro. Tudo isso para frisar que seria impossível manter o subsídio voluntário depois do prazo de dezembro de 1778.

A representação foi enviada diretamente à rainha de Portugal, com acusações de que o governador da capitania teria convencido o rei D. José I de que o povo voluntariamente concordara com a reforma desse subsídio tão oneroso, o que não era verdade.

Esse documento tão bem argumentado, inclusive com críticas à Coroa pelo desconhecimento da realidade vivida pelos colonos, nunca recebeu uma resposta da metrópole. Mas começava a sinalizar movimentos inconfidentes, mediados por governantes que estavam mais próximos do povo, contra a opressão do governo português, especialmente em relação à cobrança de impostos.

Seguir essa linha de vinte e dois anos no tempo, para estudar a história de Minas Gerais, inclusive pesquisando outros manuscritos, das demais vilas da capitania, que possam complementar informações sobre o tratamento dado ao subsídio voluntário, tornam-se,



a partir desta fase, a metodologia a ser seguida para se cumprir o objetivo de apresentar os aspectos sócio-históricos que permeiam os textos desses documentos da forma mais didática possível, aos leitores contemporâneos.

## Considerações finais

Os documentos do cotidiano da administração governamental, desde o período colonial, chegam aos arquivos permanentes, após cumprirem a função para a qual foram gerados, e acabam se tornando as fontes de informação de que se valem principalmente os historiadores para colherem dados sobre o passado. O códice AL-014 do arquivo do IEB/USP é um exemplo do valor permanente que os documentos adquirem, podendo fornecer informações sobre a própria história da administração, e também sobre os aspectos sociais, políticos, históricos, linguísticos etc., detectados nos seus textos.

Para dar garantias aos pesquisadores de que se trata de um texto autêntico e fidedigno, o trabalho filológico tem por objetivo fixar o texto na sua forma original. Para tanto, a Filologia se vale das metodologias da Codicologia, da Paleografia e da Diplomática.

Composto por quatro documentos, que se distinguem por exemplificar quatro espécies documentais, ou seja, uma representação, uma carta régia, um termo em junta e um auto de vereação, o códice AL-014 foi analisado primeiramente do ponto de vista codicológico, pelo qual foram ressaltadas as propriedades dos manuscritos, a partir do suporte, da tinta, do instrumento de escrita e também das datações tópica e cronológica, todos esses elementos validando a autenticidade dos documentos. Os cuidados com a encadernação do códice e as anotações tardias no suporte revelam a intenção de preservar os documentos, tanto na biblioteca do colecionador, como no arquivo permanente.

A metodologia da análise paleográfica permitiu não só decifrar a escrita dos documentos, como também identificar práticas gráficas da administração de Lisboa e de Sabará no século XVIII. Além de situar os manuscritos no seu tempo e lugar, essas grafias suscitam estudos sobre o estado da língua portuguesa.

Já a análise diplomática, que também se vale das características codicológicas e paleográficas, verifica, no texto, se a espécie documental que o documento assume obedece às fórmulas convencionadas, em geral estabelecidas pelo direito administrativo ou notarial.

Todos esses elementos que constituem a materialidade do texto dos manuscritos propiciam a verificação da autenticidade e da fidedignidade dos documentos, e resultam na edição, ou seja, a publicação do texto desses documentos, na sua forma original, para que se tornem objeto de estudo para pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento.

Esses mesmos elementos filológicos acabam por revelar informações históricas e sociais nos contextos de produção, circulação e tramitação administrativa. O terremoto de Lisboa, fato histórico conhecido, é a razão pela qual esses documentos foram produzidos. O primeiro, a carta régia, para ordenar a arrecadação de fundos para a reconstrução de Lisboa. O Termo em Junta, para dar cumprimento à ordem real, instituindo o subsídio voluntário. O Auto de Vereação, para prorrogar o subsídio, porém diminuindo o valor das

cobranças e salientando a data final para a duração do imposto. E a representação, para informar que seria impossível continuar pagando o subsídio voluntário, dada a situação de precariedade em que se encontravam a Vila de Sabará e a Capitania de Minas Gerais.

No Brasil, o fim do ciclo do ouro, a proibição de instalação de fábricas, a cobrança excessiva de impostos, a falta de condições para a manutenção das produções nas fazendas, a falta de abastecimento de alimentos, a miséria do povo, e a falta de sensibilidade do governador diante dessa situação. Em Portugal, os trabalhos de reconstrução da cidade de Lisboa, a expulsão dos jesuítas, a morte do rei D. José I, a subida ao trono de sua filha, D. Maria I, a retirada dos cargos do marquês de Pombal. Todos esses acontecimentos, que fizeram eclodir inconfiáveis em locais isolados de Minas, como em Sabará, fazem parte do contexto sócio-histórico que influenciou a ação dos governantes mais próximos dos colonos, mediando as ordens reais e a vontade da população, e também a produção dos documentos.

Dáí o argumento de direcionamento do trabalho para o traçado de uma linha do tempo com o registro desses acontecimentos, aprofundando os estudos históricos, a fim de que o leitor contemporâneo compreenda o contexto de produção, circulação e transmissão dos manuscritos, à luz das circunstâncias sócio-históricas que envolvem os vinte e dois anos entre o primeiro e o último documento do códice.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. Pós: Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 134 – 147. 2014.
- BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002. Disponível e acessado em 19/11/2020, no endereço eletrônico: <https://bit.ly/3zZT4c0>.
- BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos permanentes – Tratamento documental. São Paulo: Editora FGV, 2006
- BERWANGER, Ana Regina e LEAL, João Eurípedes Franklin. Noções de paleografia e diplomática - 3. ed. rev. e ampl. Santa Maria: Ed. da UFSM; 2008.
- CAMBRAIA, César Nardelli. Introdução à crítica textual. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CASTRO, Ivo. Livro de José de Arimateia. Dissertação de Doutorado, Universidade de Lisboa, 1984.
- FERREIRA, Teresa Duarte e SANTANA, Ana Cristina. O tratamento documental de manuscritos ao serviço da investigação: a experiência da Biblioteca Nacional, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3jVz30m>
- MAGALHÃES, J. Escrita e Municipalismo na transição do Brasil-colônia e na ideação do Brasil independente. In: Revista de História Regional v. 19 n. 2; Doi:10.5212/Rev.Hist.Reg.v.19i2.0003; 2014.
- OLIVEIRA, George Gleyk Max de. Estudo do papel e das filigranas dos séculos XVIII e XIX na capitania e província de Mato Grosso.Cuiabá/MT [dissertação]. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso; 2014. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/handle/1/333>

# Posso ver seu RG?

## Os nativos em um documento de colonização do século XVI

Marcelo Adriano Bugni  
Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

### Considerações iniciais

Dentre tantos documentos necessários em nosso país, um deles é o nosso Registro Geral ou RG, como é mais conhecido, também chamado de *carteira de identidade*. É um documento, conforme o próprio nome identifica, que nos atribui um número, que passa a ser nossa referência enquanto pessoa física. Portanto, perante a lei, existimos como seres humanos identificados pelo número de nosso registro geral, de nossa *carteira de identidade*.

Em muitas circunstâncias temos que utilizar esse documento como, por exemplo, ao nos identificarmos em um determinado departamento, para provarmos nossa idade, para consumirmos produtos específicos ou com comercialização permitida apenas para “maiores de idade”, bem como para desfrutarmos de determinados benefícios, dependendo da idade provada em nossos documentos de identificação, sendo o RG um deles, a nossa *carteira de identidade*.

Óbvio que estamos convidando o leitor a brincar com as palavras, pois não é a esse documento de identidade que nos referimos, quando questionamos qual a identidade dos povos nativos sob o olhar dos colonizadores portugueses no século XVI. Como essa referência é demasiado ampla, iremos limitar nossa análise a um documento específico, a saber, a Carta de Pero Vaz de Caminha, escrita no mês de abril de 1500, e endereçada ao rei de Portugal na época, D. Manuel.

Pontuamos, inicialmente, que visamos à percepção da continuidade do processo que desejamos descrever como a anulação da identidade do outro, o não reconhecimento e a impressão de outra identidade, ou mesmo de uma identidade a quem, sob determinado olhar, não possui identidade alguma. O leitor já pode perceber que se trata de uma questão bem mais profunda do que sabermos ou não da existência de um “RG” entre os povos nativos.

Ludicamente, utilizando a língua portuguesa, sob o olhar dos portugueses, conforme expresso na Carta de Caminha, precisam os nativos “tirar a carteira de identidade”. Quem

ou qual será o departamento que deverá socorrer os nativos nessa questão? Os portugueses, é claro! E atualmente, quem imprime nossa “carteira de identidade”? Bem, para essa última questão, primeiro, continuemos o texto.

## 1. Mas o que é mesmo identidade?

Ao nos referirmos à identidade dos povos nativos, precisamos apresentar, ainda que de forma limitada, em razão da extensão deste texto, a compreensão que temos do termo *identidade*, pois não temos como analisar um documento sem os devidos critérios estabelecidos para tal análise.

Ressaltamos, inicialmente, que os conceitos sobre *identidade* serão utilizados no âmbito de seu contexto, pois, no tempo em que a Carta que analisamos foi escrita, não se faziam presente os conceitos que iremos utilizar. Deliberadamente, analisamos um texto escrito no século XVI com o olhar de quem vive no século XXI. Estamos cientes dessa distância.

A identidade, conforme Brandão (1986, p. 10) “constitui uma categoria de atribuição de significados específicos a tipos de pessoas em relação uma com as outras”, ou seja, não é um elemento separado da interação entre as pessoas, ao contrário, a *identidade* existe em decorrência dessa interação, é uma questão formada na sociedade.

Segundo CUCHE (1999, p. 189), “a identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”. No contato entre os europeus-portugueses e os nativos, na Carta de Caminha não temos a afirmação da identidade dos nativos em comparação ou semelhança com a identidade dos portugueses, ou em oposição a essa identidade. O que temos é a negação dessa identidade. Os nativos possuem uma “não-identidade”. Não é uma identidade diferente, outra, é uma negação dela. Eles não possuem identidade.

Para Hall, a identidade é produzida

em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, numa mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (2000, p. 109).

A identidade não é algo pronto, acabado, mas é uma constante construção. Ela possui a união e a separação ao mesmo tempo. A identidade de um povo é o que faz com que esse povo tenha, por um lado, elementos comuns, próprios, questões que os une como povo, que formam sua *identidade*, e, por outro, tenha elementos que o diferenciam de outros povos. A *identidade*, portanto, é semelhança/igualdade com diferença. Igualdade que une o mesmo grupo sob uma identidade, e diferença que justamente aponta para outras identidades.

O contato, embora ocorrido em outro tempo, é um contato perpetuado, continuado, pois embora não tenhamos a reprodução da mesma sociedade, temos a continuidade das relações, dos encontros e desencontros, das construções e modificações entre os seres humanos. Temos a continuidade da negação das identidades e afirmação/sobreposição de outras identidades.

Ainda procurando explicar esse conceito tão amplo, podemos afirmar que a *identidade* de um povo não é formada por um único elemento, como, por exemplo, a língua falada e/ou escrita. A identidade de um povo falante da língua portuguesa, por exemplo, não é formada somente porque são falantes da língua portuguesa.

Outro exemplo que facilmente podemos compreender é o aspecto religioso de um povo. Um povo que se declara cristão, não é necessariamente igual a todos os demais povos que se declaram cristãos. Ao contrário, as diferenças entre eles podem até ser maiores do que as semelhanças, apesar de terem a mesma expressão religiosa. O mesmo podemos observar em relação a outras confissões religiosas.

Levando em conta as duas questões acima, a identidade linguística e a religiosa, ainda não temos a clara definição da identidade de um povo, pois há povos que se declaram cristãos, outros que falam a mesma língua, mas não podemos em razão disso afirmar que possuem a mesma identidade, apesar de possuírem dois elementos que são profundamente marcantes para a identidade de um povo, a língua e a religião.

Assim, mostramos que a identidade de um povo não é constituída por um único elemento, mas pela soma de diversos elementos, quer sejam próprios de um povo, elementos autóctones, ou advindos de outras culturas e acrescentados, mesclados aos elementos já originais. Até mesmo a rejeição de determinados elementos e a escolha de outros faz parte de todo esse processo de formação da identidade de um povo.

Não estranhamos também a referência a *identidades*, no plural, ao invés de *identidade* no singular. A riqueza presente em muitos povos é tamanha que podemos afirmar que neles encontramos *identidades* e não uma única *identidade*.

A língua falada e/ou escrita e a religião não foram exemplos aleatórios, mas sim utilizados em razão do fato de serem elementos formadores de identidade muito abrangentes e profundos. Entendemos que a língua falada e a religião professada por um povo são elementos indissociáveis na definição de sua identidade. Mesmo que exista a negação do elemento religioso, ou seja, mesmo que um povo e os indivíduos que o formam se declarem ateus, ainda assim temos a negação de um elemento que é comum a muitas outras identidades.

Também ressaltamos que não é o tamanho de um povo ou mesmo a sua história que são determinantes da pluralidade ou singularidade de sua identidade. Povos que possuem tradições milenares não necessariamente apresentam uma maior diversidade de povos que não possuem tais tradições ou mesmo no tempo cronológico, são povos mais recentes na história.

Assim, a *identidade* de um povo possibilita o reconhecimento dos vínculos existentes entre esse povo ou mesmo entre determinados grupos sociais que o compõem.

## 2. Foram identificados ou tiveram sua identidade reconhecida?

Existe uma similaridade sonora entre as palavras identidade e identificação, mas, ao analisarmos mais objetivamente essas duas palavras, percebemos que ela não implica uma similaridade de significação entre essas duas palavras.

Quando *identifico* uma pessoa, um grupo, um povo, não significa que estou reconhecendo, respeitando, até mesmo aceitando a *identidade* desse povo. Para Hall (2000, p. 106), “a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas”. O reconhecimento de questões em comum permite assim a identificação dos nativos, mas não o reconhecimento de uma *identidade* dos nativos.

Como esse processo de descrever o outro procura explicar quem ele é, o que ele faz, a partir dos elementos presentes na cultura de quem o descreve, portanto, uma identificação de elementos em comum, sua identidade não é necessariamente reconhecida ou, quando o é, não é respeitada.

Os nativos foram identificados, mas não lhes foi atribuída ou reconhecida uma identidade. Eles não possuem voz na Carta de Caminha, pois o que podemos compreender é o que Caminha *identificou* nos nativos.

A terra também é descrita a partir de elementos de identificação, assim, o clima presente na terra, conforme relata Caminha, é de muitos bons ares, comparando-o com o clima de Portugal, referindo-se ao clima entre o Douro e o Minho, na mesma época do ano.

Os alimentos que são consumidos pelos nativos também são comparados, identificados com alimentos conhecidos pelos portugueses, pois o que consomem é “esse inhame que aqui produz”. Não nos interessa questionar o que vem a ser “esse inhame”, mas sim perceber como ocorre a identificação dos povos e da terra, sempre em comparação com o já conhecido entre os portugueses.

Ao ser mencionada a agilidade dos nativos, quando, em determinado momento são tocados, diz-se que se distanciam rapidamente, sendo que a velocidade com que se afastam é escrita por Caminha como sendo uma agilidade “como de animais monteses”.

O que comem ou é identificado como um dos alimentos conhecidos pelos portugueses, “esse inhame que aqui produz”, ou como o fato de não consumirem os alimentos trazidos pelos portugueses e oferecidos a eles. A terra, o clima, não é algo próprio, mas são comparados com outros lugares. E as ações dos nativos, quer na agilidade para se distanciarem dos portugueses, ou mesmo na reprodução de gestos durante os rituais religiosos (missas), é sempre um agir comparado com outras ações conhecidas.

Se eles são ágeis, rápidos, são semelhantes a animais monteses; se realizam os mesmos gestos durante os rituais religiosos, é pelo desejo ou propensão de serem cristãos. Não temos uma identidade reconhecida, encontramos apenas a identificação de um povo e de uma terra. Identidade, ao lermos a Carta de Caminha, os nativos não têm ou ela lhes é negada.

De acordo com Bourdieu (1980, p. 186), “a autoridade legítima tem o poder simbólico de fazer reconhecer como fundamentadas as suas categorias de representação da

realidade social e seus próprios princípios de divisão do mundo social. Por isso mesmo, esta autoridade pode fazer e desfazer os grupos”. A autoridade, no texto que analisamos, são os portugueses, que legitimam suas ações afirmando seus valores e a necessidade de que os povos nativos tenham a mesma identidade, a princípio, em questões consideradas elementares, como a religião.

Como a caracterização, a atribuição de uma identidade não é realizada a partir dos elementos dos povos nativos; como suas práticas, seus valores, sua religião, sua língua não são considerados, temos a afirmação da única identidade que é legítima, a do grupo dominante e, assim, essa identidade deverá ser implantada nos nativos.

### 3. A religião como um dos elementos da identidade

Caminha escreve ao Rei, expressando a necessidade do envio de clérigos para batizar os nativos, sendo o batismo um dos ritos por excelência do cristianismo. Lembramos que o batismo é um símbolo de pertencimento. O indivíduo, uma vez batizado, passa a ser um cristão. Assim Caminha se expressa ao Rei:

E segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem mais entre eles devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo **para os batizar**, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé pelos dois degredados que aqui entre eles ficam, os quais hoje também comungaram ambos (2015, p. 81) (grifo nosso).

No trecho final da Carta, novamente Caminha reforça a questão referente à cristianização dos nativos, escrevendo:

Porém o melhor fruto que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente, e esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E, que aí não houvesse mais que ter aqui esta pousada para esta navegação de Calecute, isto bastaria; quanto mais disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, seja, o acrescentamento de nossa santa fé (2015, p.85).

Quando o indivíduo corresponde aos atributos que a sociedade em que convive lhe impõe, corresponde às expectativas que lhe são impressas, então é um indivíduo que tem sua identidade preservada, é um indivíduo que pertence ao grupo, é aceito nele. Ao contrário, quando não corresponde às expectativas, ele é marginalizado, excluído. Como ato corretivo, quando isso acontece, deve mudar seus valores, suas práticas, deve se adequar à sociedade com a qual convive.

Direcionando esse olhar para os nativos, devem eles, para serem aceitos entre os portugueses, embora não seja essa uma opção, mas sim uma imposição, participar dos

elementos comuns à sociedade portuguesa, principalmente na expressão religiosa e na língua.

Um dos elementos tão preciosos para os portugueses no contexto da Carta de Caminha é a religião, o cristianismo, elemento crucial para a identidade portuguesa na época. Portanto os povos colonizados/explorados pelos portugueses devem também ter essa *identidade*, a saber, serem também cristãos. O batismo será o símbolo maior dessa questão, desse pertencimento, desse elemento que lhes imprimirá a identidade de cristãos.

Olhando sob essa perspectiva, para o olhar dos europeus, a identidade dos nativos não é aceita, reconhecida, pois não são iguais, semelhantes, parecidos com os europeus/portugueses, bem como não são considerados portadores de outra identidade. Os nativos, conforme podemos extrair da Carta de Caminha, precisam ter uma identidade, e essa identidade lhes será impressa pelos europeus, sendo um dos elementos principais formadores dessa identidade o cristianismo como expressão religiosa.

#### 4. Mas isso ocorreu faz muito tempo....

O tempo, conceito abstrato que utilizamos como referência para tantas questões, conceito tomado por diferentes modos pelos povos em sua existência “através do tempo”, esse *tempo* mostra a continuidade de determinadas práticas e valores, como a anulação da identidade do outro para a sobreposição da identidade de quem o domina, de quem o explora, de quem anula uma identidade para sobrepor, imprimir outra.

O outro é identificado, mas não é considerada sua identidade. Muito além de um simples jogo de palavras entre identificação e identidade, a identificação do outro ocorre até mesmo com o objetivo de imprimir uma identidade nele. Identifico justamente o objeto ao qual desejo atribuir uma identidade. No caso de outros povos, a identificação serve como fundamento, como base para imprimir nesses povos uma identidade.

O contato entre os portugueses e os nativos, conforme descrito por Caminha, embora ocorrido em outro tempo, é um contato perpetuado, continuado, pois, embora não tenhamos a reprodução da mesma sociedade, temos a continuidade das relações, dos encontros e desencontros, das construções e modificações entre os seres humanos.

Ao narrar sobre o outro, ao descrever quem ele é, como se veste, como se alimenta, como vive em família, entre outros aspectos mais, o estou identificando. Quando transcrevo relatos do outro, quando quem fala é o outro, uma parte de sua identidade é demonstrada, mas quando sou apenas eu o falante ou escritor, então, o outro é visto, sua identidade é construída sob o meu olhar e não sobre como o outro deseja ser conhecido ou reconhecido.

Os nativos da *América Portuguesa não têm voz própria. Sua voz é a voz do outro, a voz de quem o domina, explora, daquele que invade seu território e sua identidade. Sua identidade é também aquela que o outro lhe quer imprimir e deseja que outros percebam.* Assim como a voz, a identidade não é própria. É a identidade que lhe é imputada, implantada ou que se deseja imprimir.



## Considerações Finais

Anular, apagar a identidade do outro é uma prática comum por parte de quem deseja dominar, explorar o outro e justificar a dominação-exploração. Assim, em documentos produzidos durante as grandes navegações, na invasão e ocupação de outros territórios por parte de países europeus, principalmente nos séculos XV e XVI, prática essa exercida por Portugal e Espanha, e, também, em documentos produzidos durante o período nomeado de Imperialismo, nos séculos XIX e XX e mesmo atualmente, encontramos, na imposição de valores culturais e econômicos a outros povos, esse anulamento ou apagamento da identidade do outro.

A globalização como a conhecemos, como um “rolo compressor”, esmaga culturas, impõe valores, ideologias, práticas muitas vezes alheias aos povos explorados e até mesmo impõe a dependência dos povos explorados a quem os explora.

O outro é quem o colonizador/explorador diz que ele é ou diz que ele deve ser. Sua voz é ouvida como deseja quem o explora. É na voz do outro, de quem o domina/explora que é escutado, e evidentemente, tem sua identidade negada, recusada. Na história, sobrepoem-se exemplos sobre essa imposição de valores e a anulação da identidade do outro, imprimindo-lhe elementos que são pertencentes a outras identidades.

Não é fácil o acesso às vozes dissonantes ou mesmo aos meios de resistência por parte dos povos colonizados, no passado e no presente, porque justamente quem nos fala sobre esses povos, em sua maior parte, são os dominadores, justamente aqueles que imprimiram nesses povos a identidade de quem os dominava.

Muitos povos latino-americanos tiveram e têm suas vozes silenciadas. São falantes através de outras vozes, têm suas identidades confirmadas ou negadas por outros e não por eles mesmos. Até mesmo o clamor, o grito desses povos, nos chega através de seus dominadores. Todorov (2010) apresenta muitos exemplos das violências praticadas pelos espanhóis no período de colonização na América, semelhantes aos exemplos de violência da colonização portuguesa na América também.

Dentro do contexto brasileiro temos grupos cujas identidades são negadas, que procuram lutar pelo reconhecimento de suas identidades, questão essa que tem sido continuada e perpetuada. Povos nativos tiveram o reconhecimento tardio de questões próprias e muitos ainda lutam pelo reconhecimento de seus direitos como a demarcação de suas terras ou mesmo pela proteção contra invasores. Continuam sendo identificados, mas não lhe são conferidas identidades.

Reproduzimos, assim, a mesma violência ocorrida em outros tempos, identificando o outro, mas recusando, negando ou anulando sua identidade e imprimindo nele a identidade que desejamos que ele possua.

Brincando com a língua portuguesa, como no início deste texto, será que nós também temos “RG”, e se o temos, é ele próprio ou foi o outro que em nós o imprimiu? Desejamos que outros povos tenham seus próprios “RGs”, valorizando-os, respeitando-os ou imprimimos neles os nossos? Claro que nos referimos à nossa *identidade*, como um todo e não

apenas à nossa “carteira de identidade/RG”, e apesar de nossa ludicidade com a língua, será que essas perguntas não necessitam de respostas?

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. *L'identité et la représentation. Actes de recherche en sciences sociales*, n.35, p.63-72, 1980.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao Rei D.Manuel*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.) Hall, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000, p.103-133.
- TODOROV, Tzevetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

# Intensificação pragmática como estratégia de elaboração de imagem no discurso político

Mariana Andrade Ogasawara

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Bolsa Mérito Mackenzie

## Considerações iniciais

O discurso político costuma ser marcado pelo propósito de estabelecer uma imagem que corresponda ao esperado pela sociedade, fazendo com que os candidatos possam chegar ao almejado poder por meio do voto. Pensando nisso, podem escolher estratégias discursivas que colaborem com esse objetivo, sendo a intensificação uma delas.

Destacamos então que nosso principal objetivo neste artigo é estudar de que maneira a intensificação pode atuar no processo de elaboração de imagem no discurso político, observada como fenômeno pragmático. Para isso, o *corpus* escolhido foi a entrevista concedida ao programa televisivo Roda Vida anterior ao pleito de 2018 pelo candidato eleito, Jair Bolsonaro.

Em termos gerais, a pesquisa aqui proposta foi conduzida em passos metodológicos que partiram do estudo do objeto de análise para que pudéssemos, a partir disso, observar a entrevista sob teorias sobre intensificação vista como parte do processo de elaboração de imagens.

## Traços que caracterizam a intensificação

Em um primeiro momento, podemos identificar intensificação como um fenômeno que altera formas gramaticais, por exemplo, quando modificamos a qualidade de um adjetivo, tornando-o comparativo ou superlativo. No entanto, a definição desse fenômeno não se esgota aí, considerando especialmente os efeitos de sentido que se criam a partir de uma fala intensificada.

Segundo Meyer-Hermann (1988), Briz (1998) e Albelda (2007), intensificação pode ser compreendida como uma estratégia que se emprega para atingir determinados propósitos dentro de situações contextuais específicas. Por meio de atos intensificados, o falante consegue expressar-se melhor e persuadir seu ouvinte de forma mais eficaz (BEI-

NHAUER, 1991). Na perspectiva pragmática, compreendemos esse fenômeno a partir de dois pontos:

Em primeiro lugar, aponta-se o caráter estratégico da intensificação: atua como mecanismo argumentativo na negociação conversacional, busca a efetividade e a eficiência da fala; em-prega-se por parte do falante com um propósito concreto. [...] Em segundo lugar, destaca-se por sua dependência contextual. A intensificação está na intenção do falante, que busca as formas mais adequadas para mostrar sua atitude e guia o ouvinte na recuperação de seus objetivos perlocutivos<sup>1</sup> (ALBELDA, 2014, p. 82).

Além disso, para melhor compreensão dessa atividade linguística, Albelda (2014) discute acerca de dois traços caracterizadores fundamentais: a escalaridade e a avaliação<sup>2</sup>. A escalaridade permite reconhecer se determinada forma linguística está no ponto extremo de uma escala de gradação. Por exemplo, quando utilizamos um adjetivo, podemos eleger seu grau normal, ou seja, sem indicar intensidade, ou seu grau superlativo, colocando-o em pontos mais altos dentro de uma escala.

Albelda (2014, p. 84) sintetiza as características da escalaridade na seguinte tabela:

<b>Características da escalaridade</b>		Conjunto fechado
		Gradação
		Presença de um traço comum aos membros do conjunto
		Ordem

Quadro 1: Características da escalaridade

Há ainda determinadas partículas que orientam a criação de escalas em determinado predicado, marcando processos escalares, tais como: até, não, nem mesmo, mesmo, pelo menos, apenas, acima, é mais, mesmo. Por meio dessas partículas, o falante pode mostrar ordem dos elementos que as acompanham em relação com outros elementos presentes ou não no enunciado (ALBELDA, 2014, p. 85).

O traço de avaliação, por sua vez, compreende que intensificar uma fala está além da construção gramatical, mas também na maneira do falante de expressar o que sente e o que acredita sobre determinada realidade. É especialmente por meio da avaliação que podemos perceber a natureza pragmática da intensificação.

Por sua vez, Hunston y Thompson (1999) propuseram três traços característicos da avaliação, posteriormente adaptados (ALBELDA, 2007, 2014). Albelda (2007), em uma proposta de revisão, acrescentou um quarto traço:

<sup>1</sup> Tradução nossa do original: "En primer lugar, se apunta el carácter estratégico de la intensificación: actúa como mecanismo argumentativo en la negociación conversacional, busca la efectividad y eficiencia en el habla; se emplea por parte del hablante con un propósito concreto [...] En segundo lugar, se destaca su dependencia contextual. La intensificación está en la intención del hablante, quien busca las formas más adecuadas para mostrar su actitud y guía al oyente en la recuperación de sus objetivos perlocutivos" (ALBELDA, 2014, p. 82).

<sup>2</sup> Escalaridad y evaluación

- A comparação de algo de acordo com uma norma;
- A subjetividade;
- A manifestação de um sistema de valores, revelada pelas próprias escolhas de linguagem;
- A intensificação não afeta o valor verdadeiro do que é falado.

Podemos relacionar o primeiro traço com o conceito de escala no que diz respeito ao caráter comparativo da intensificação, uma vez que utilizamos uma quantificação que se sobressai em relação a outras possibilidades não suficientemente informativas. Essas outras possibilidades apresentam menor grau de intensidade.

Sobre a expressão da subjetividade, podemos apontar, de acordo com Albelda (2014), que se trata daquilo que nos permite diferenciar quantificação e intensificação. Defendemos que quantificação significa relatar qual grau de uma escala determinado elemento ocupa, ao passo que intensificação é a escolha do falante de colocar um elemento em um ponto específico de uma escala, manifestando seu ponto de vista.

O sistema de valores também se relaciona à noção de escala: quando o falante escolhe colocar determinado elemento em um grau extremo da escala, ele mostra que os graus inferiores não seriam suficientes para expressar o que gostaria, superando os limites do que é habitual.

A partir dos traços detalhados acima, Albelda (2014) propõe um outro critério para definir a intensificação: que esse fenômeno não altera a condição de verdade de determinado enunciado, isto é, “a intensificação, portanto, não é e não está na forma, é a inferência que se obtém do modo de expressão escolhido; nesse sentido, modifica o enunciado expressivamente, mas não em relação à sua veracidade<sup>3</sup>” (ALBELDA, 2014, p. 87).

Em resumo, adotamos para análise a noção de que, para caracterizar a intensificação, primeiramente, devemos observar se a fala intensificada se encaixa em algum grau de uma escala; em segundo lugar, se há alguma intenção discursiva no enunciado, como um juízo de valor ou uma estratégia de elaboração de imagem. Pensando nisso, descreveremos a seguir de que maneira esse fenômeno pode atuar no que diz respeito à construção imagética do falante.

## Intensificação: uma possível estratégia de elaboração de imagem

Destacamos, em primeiro lugar, o que compreendemos como imagem: em uma primeira conceituação na sociologia, Goffman (1967) define a imagem como aquilo que conecta a identidade pessoal e a social sendo que essa identidade social pode ser entendida como um conjunto de percepções mais ou menos estáveis provenientes de lugares distintos: valor dos papéis sociais, variações de cultura, como somos vistos pelos demais, como compreendemos a nós mesmos e as nossas experiências.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do original: “La intensificación, por tanto, no es ni está en la forma, es la inferencia que se obtiene del modo de expresión elegido; en ese sentido, modifica el enunciado expresivamente pero no veritativamente” (ALBELDA, 2014, p. 87).”

A partir dessa definição, linguistas passaram a aplicar esse conceito em teorias da cortesia (cf. Brown e Levinson (1987 [1978])). Bravo (2004) e Hernández Flores (2004) sugeriram inclusive que nem toda atividade de imagem é uma atividade de cortesia, por exemplo, caso o falante elogie a si próprio, não está sendo cortês, uma vez que sua fala não envolve a imagem do ouvinte. Ainda assim, está executando uma atividade de imagem.

Além disso, Bravo (1999, 2002) defende que existem necessidades humanas vinculadas ao conceito de imagem, sendo elas:

(a) *Autonomia*: abarca todos aqueles comportamentos que estão relacionados com como uma pessoa deseja se ver e ser vista pelos demais como um indivíduo com contorno próprio dentro do grupo.

(b) *Afiliação*: agrupa aqueles comportamentos em que se reflete como uma pessoa deseja se ver e ser vista pelos demais em relação àquelas características que a identificam com o grupo<sup>4</sup> (BRAVO, 2002, p. 106).

Tendo isso em mira, podemos compreender o papel da intensificação como estratégia de elaboração de imagem no sentido de que, ao explorar suas intenções, dentro do seu contexto de uso, esse fenômeno pode ser utilizado para enaltecer ou preservar a própria imagem, ou ainda, para que o falante crie uma imagem que agrade seus ouvintes, como será melhor apresentado na análise que segue.

## Análise

O material escolhido para análise neste estudo foi a entrevista concedida por Jair Bolsonaro, candidato eleito para a presidência do Brasil em 2018. O diálogo foi ao ar por meio do programa televisivo Roda Viva, transmitido pela TV Cultura no dia 30 de julho do mesmo ano.

Refletindo sobre a construção imagética do candidato de maneira geral durante sua campanha, podemos destacar que Bolsonaro se mostrou bastante assertivo na busca de conquistar eleitores com o pensamento compatível com o seu. Em outras palavras, notamos a busca por criar uma imagem de afiliação com esse determinado grupo, a ponto de construir sua imagem como alguém que faz parte do seu grupo de eleitores, a voz deles sendo transmitida.

Em relação ao contexto histórico da política recente no Brasil, é importante ressaltar que o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), compreendido como sinônimo da esquerda, embora tenha apresentado um crescimento de 1,3% do Produto Interno Bruto (PIB)<sup>5</sup>, foi marcado por denúncias de conduta política, amplamente cobertas pelas mídias

---

<sup>4</sup> "a) *Autonomía*: abarca todos aquellos comportamientos que están relacionados con cómo una persona desea verse y ser vista por los demás como un individuo con contorno propio dentro del grupo.

b) *Afiliación*: agrupa aquellos comportamientos en los cuales se refleja cómo una persona desea verse y ser vista por los demás en cuanto a aquellas características que la identifican con el grupo" (BRAVO, 2002, p. 106).

<sup>5</sup> Brasil mantém crescimento da economia em 2011. In: Governo do Brasil. Publicado: 03/06/2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3yStQef>>. Acesso em: 08 dez 2020.

nacional e internacional (ARANDA, 2018). Partindo, então, do princípio de que grande parte dos brasileiros estava descontente com o que entendiam ser essa posição política, a estratégia do presidenciável foi justamente construir sua imagem oposta e contrária à esquerda:

**Bolsonaro:** esse [livrar-se das ideologias de esquerda] é o nosso sonho, a noossa vontade é nessa batalha e nesse momento<sup>6</sup>.

Colocando-se como uma alternativa à ideologia de esquerda brasileira, Bolsonaro corrobora, então, para construir a imagem de “salvador” do país que vinha elaborando durante sua campanha. Verificamos, ainda, no trecho acima, o substantivo “batalha”, que contribui para a noção de guerra ideológica que se buscava travar nesse momento histórico da política brasileira. Chaia (2004) aponta como tática a criação de um clima de medo para combater outras candidaturas, o que pode ser observado na criação imagética de Bolsonaro ao longo de toda sua campanha: era parte do senso comum acreditar que o Brasil se transformaria em um regime ditatorial comunista caso governado por um partido da esquerda.

Além disso, a repetição dos pronomes pessoais (nosso e nessa) representa a intensificação na fala. Primeiramente porque, por meio desse recurso, o falante pode tornar seu enunciado mais enfático, ou seja, “um enunciado adquire força e intensidade diante da repetição, seja de um sintagma, seja de um único termo” (ARCE, 1999, p. 43)<sup>7</sup>. Em segundo lugar, nesse caso específico, a repetição faz com que se enfatize a imagem afiliativa criada pelo presidenciável: ele se coloca, por meio do pronome inclusivo (ele + o povo brasileiro) como o porta voz de todos que não concordam com as ideologias de esquerda.

Outro ponto relevante e bastante frequente nos enunciados do presidenciável são as expressões “tá” e “né”. Por exemplo, o marcador conversacional “tá”, no trecho “nós abominamos a tortura, tá?”, busca também enfatizar a fala que acompanha, intensificando-a. Dessa forma, o candidato quer afirmar de maneira mais assertiva sua opinião contra a tortura, contradizendo o que os jornalistas estavam previamente sugerindo. Além disso, a escolha do verbo “abominar” colabora com a ideia de recuperar a imagem antes ameaçada pela acusação de legitimar crueldades: abominar, ou repelir algo com horror, pode ser compreendido como uma forma intensificada se colocada na mesma escala da expressão “ser contra”.

Em outro momento da entrevista, ao ser questionado sobre sua opinião em relação ao voto por urna eletrônica – o político acreditava que esse método é passível de fraude –, responde:

---

<sup>6</sup> Os trechos da entrevista serão todos sinalizados com recuo.

<sup>7</sup> Tradução nossa do original: “*un enunciado adquire fuerza e intensidad mediante la repetición, bien de un sintagma, bien de un único término*” (Arce, 1999, p. 43).

**Bolsonaro:** olha, qual outro caminho eu tenho se não participar das eleições? Entregar para o PT ou o PSDB? Entregar para um dos dois? Eu vou estar na luta de qualquer maneira. Pensava dessa maneira, mudei de ideia.

Estabelecendo que o Brasil só teria outras duas opções, com exceção dele, o candidato deixa sua imagem de autonomia bem clara: caso os brasileiros quisessem mudanças no governo, deveriam votar nele. Isto é, dentro do grupo no qual pertence, candidatos políticos, ele se destacaria positivamente. Esse enunciado é, ainda, enfatizado pela estratégia intensificadora da repetição (apresentada por meio do verbo “entregar”).

Corroborando com a construção dessa imagem de autonomia, diferenciando-se dos demais candidatos, apresentamos o seguinte exemplo:

**Bolsonaro:** o que o povo tá vendo em mim é confiança, é credibilidade, alguém diferente dessas pessoas tem se apresentado.

Observamos aqui o uso dos substantivos “confiança” e “credibilidade”, buscando construir sua imagem como um candidato repleto de virtudes admiráveis, aquele que apresenta as qualidades que a população busca, o que é apontado por Charaudeau (2015) como fundamental para o sucesso no discurso político.

Quando questionado sobre democracia e ditadura, especialmente se iria abrir os arquivos da época e permitir que a sociedade tivesse acesso, o candidato fala a respeito da antiga presidente eleita (Dilma Rousseff) e de sua presença em Cuba na semana anterior à entrevista, para representar a Folha de São Paulo. O jornalista Leôncio Nossa persiste por uma resposta mais direta e, então, o presidencializável diz:

**Bolsonaro:** desconheço isso. Isso a lei da anistia sepultou. E a esquerda, e a esquerda, então...

Albelda (2004) também aponta como uma das possíveis estratégias de intensificação a repetição, como observamos em “a esquerda, a esquerda”. É possível inferir que, por meio dessa estratégia, o candidato quis compor tanto uma imagem de afiliação, quanto de autonomia: no primeiro caso, destacando-se como parte de um grupo de direita e oposição aos governos anteriores. No segundo, buscou destacar-se como um político diferente de seus oponentes.

Ainda no decorrer da entrevista, a jornalista Maria Cristina Fernandes levanta a discussão sobre cotas com o candidato, que se coloca contra:

**Fernandes:** e o que que o senhor propõe para resgatar a dívida da escravidão, Deputado?

**Bolsonaro:** mas que dívida? Não, eu nunca escravizei ninguém na minha vida.

Esse pensamento vai ao encontro do que acredita grande parte da população brasileira. Dessa forma, o candidato constrói sua imagem de afiliação com essa parte da sociedade, apresentando uma opinião com a qual eles concordam.



Assim, por meio dos exemplos apresentados, observamos maneiras com as quais o candidato utilizou diferentes estratégias para compor sua própria imagem.

## Considerações finais

O discurso político é construído por meio de diversas artimanhas e estratégias que ajudam seus agentes a atingir um objetivo: alcançar ou manter-se no poder. Neste artigo, defendemos que a intensificação, estudada sob o prisma da Pragmática, pode ser utilizada como estratégia de elaboração de imagem no discurso político.

Entendemos que a imagem, por sua vez, pode ser analisada a partir de duas características que não se excluem, mas se completam: a afiliação e a autonomia. Assim, enunciados intensificados podem ser utilizados como estratégia para elaboração de imagem afiliativa ou autônoma, de acordo com as intenções do agente político no momento de sua fala. Outros enunciados, por sua vez, mesmo que não intensificados, ainda podem colaborar para o mesmo processo de construção imagética.

Por meio da análise, percebemos que a principal estratégia de intensificação foi utilizar repetições para enfatizar enunciados. Por meio desse mecanismo, o candidato pôde trabalhar tanto na sua imagem de afiliação quanto na de autonomia, de acordo com suas intenções no momento de cada fala: ora aproximar-se do público eleitor, ora destacar-se em meio aos seus adversários políticos.

Sendo assim, a partir das análises, defendemos que o fenômeno da intensificação pode ser utilizado como estratégia no discurso político para que se construam imagens apropriadas para alcançar sucesso na interação, isto é, nesse caso, a conquista de votos.

## Referências

- ALBELDA, Marta Marco. **La intensificación en el español coloquial**. 2004, p. 433. Universidade de Valencia (Tese de Doutorado). Departamento de Filología Española: Valencia, 2004.
- \_\_\_\_\_. **La intensificación como categoría pragmática: revisión y propuesta**, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- \_\_\_\_\_. Escalaridad y evaluación: rasgos caracterizadores de la intensificación pragmática. In: PUTSKA, Elissa; GOLDSCHIMMITT, Stefanie (Eds.). **Emotionen, Expressivität, Emphase**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2014, pp 79-94.
- ARANDA, J. B. **Melhor já ir interpretando**: Bolsonaro e ofertas de si em vídeos da campanha presidencial de 2018. Trabalho de conclusão de curso. Bacharelado em Relações Públicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.
- ARCE, Ángela. **Intensificadores en el español coloquial**. Anuario de Estudios Filológicos 22, 1999, pp. 37-48.
- BEINHAUER, Werner. **El español coloquial**, Madrid: Gredos, [1929] 1991.
- BRIZ, Antonio. **El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática**, Barcelona: Ariel, 1998.
- BRAVO, Diana. ¿Imagen positiva vs. imagen negativa?: Pragmática social y componentes del face. **Oralia** 2, 1999, pp. 155-184.
- \_\_\_\_\_. Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción. In: BRAVO, Diana (ed.). **I Coloquio del Programa EDICE**. Estocolmo: EDICE, 2002, pp. 98-108.
- \_\_\_\_\_. (ed.). **I Coloquio del Programa EDICE**. Estocolmo: EDICE, 2002.
- \_\_\_\_\_. Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía. In: BRAVO, Diana; BRIZ, Antonio (eds.). **Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español**. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2004, pp.15-37.
- BROWN, Penelope; LEVINSON, Stephen C. **Politeness: some universals in language usage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [1978].

- CHAIA, Vera. Eleições no Brasil: O medo como estratégia política, 2004. In: RUBIM, A. **Eleições Presidenciais em 2002**: ensaios sobre mídia, cultura e política. São Paulo: Editora Hacker, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. Trad. de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual**: Essays on face-to-face behavior. New York: Anchor Books, 1967.
- HERNÁNDEZ FLORES, Nieves. La cortesía como la búsqueda del equilibrio de la imagen social. In: BRAVO, Diana; BRIZ, Antonio (eds.). **Pragmática sociocultural**: estudios sobre el discurso de cortesía em español. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2004, pp. 95-108.
- HUSTON, Susan; THOMPSON, Geoff. **Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse**, Oxford: Oxford University Press, [1999] 2003.
- MEYER-HERMANN, Reinhard. Atenuación e intensificación (análisis pragmático de sus formas y funciones en español hablado). In: **Anuario de Estudios Filológicos XI**, 1988, pp. 275–290.

# Análise de argumentos retóricos em audiência judicial de conciliação em Vara de Família

Shania Jéssika Cavalcante Rodrigues Gomes  
Mestrado, Universidade Federal de Alagoas

## 1. Introdução

Ao contrário do que pode indicar o senso comum, é fato que todo dizer tem uma intencionalidade, ainda que seja a mais ingênua conversa em uma fila de banco, sempre haverá uma intenção. Afinal, não se conversa para o nada, pois aquele que fala, tem por certo um objetivo com o seu dizer. Nesse sentido, as pessoas estão em situação de mútua influência, cujas intencionalidades discursivas são sempre o objeto que norteia o rumo da prosa.

Nesse cenário, a argumentação parece ser latente no dia a dia das pessoas, afinal, em casa, no trabalho, na escola, em qualquer lugar é possível se deparar com situações que demandam o gerenciamento de informações, mas, sobretudo o gerenciamento de emoções, servindo-se, para tais fins, da argumentação. Longe de ser algo formal e mecânico, argumentar é prática diária, e, mesmo sem perceber, está-se a executá-la. Argumenta-se acerca dos preços altos no supermercado, acerca das circunstâncias de trabalho; o filho argumenta com os pais sobre os motivos pelos quais merece aumento de mesada; enfim, “saber argumentar é, em primeiro lugar, saber integrar-se ao universo do outro. E, também, obter aquilo que se quer, mas de modo cooperativo e construtivo, traduzindo nossa verdade dentro da verdade do outro” (ABREU, 2004).

No âmbito jurídico não é diferente. Pode-se, sem medo de equívocos, até dizer que nele a argumentação se eleva a um patamar ainda mais alto, em que a “arte de persuadir pelo discurso” (REBOUL, 2000, p. XIV) determina o futuro de alguém de modo significativo. No Tribunal do Júri, por exemplo, a eficácia da argumentação pode significar liberdade ou cárcere; em uma Delegacia de Polícia, pode identificar um suspeito em um interrogatório ou até mesmo conseguir uma confissão. Na esteira dessas considerações, o presente trabalho tem por escopo analisar os argumentos retóricos utilizados para a realização de um acordo, em audiência de conciliação em Vara de Família, na cidade de Arapiraca. Para tanto, servem de base os postulados da Nova Retórica, sem, no entanto, olvidar os fundamentos da Retórica Clássica.

## 2. Retórica

Por cediço, definir o conceito de retórica é tarefa das mais difíceis, especialmente porque ele vem se modificando ao longo da história. O que no início era uma notável arte de escrever bem e dominar a palavra, ou mesmo de escrever de maneira bela e formidável, com o passar dos séculos passou a ser a arte de interpretar o que está escrito, discutir criticamente e compreender cada minúcia do discurso proferido.

Etimologicamente falando, o termo “retórica” é oriundo do latim *rhetorica*, que, por sua vez, deriva do substantivo *rhêtôr* (retor), e se origina do grego ῥητορικὴ τέχνη [rhêtorikê], significando a arte da eloquência, a arte de bem argumentar, ou seja: é a arte de usar uma linguagem para comunicar de forma eficaz e persuasiva (HOUAISS, p. 1659, 2009). Noutra acepção, Meyer a distingue como a “negociação de distância entre os homens a propósito de uma questão, de um problema. (Meyer, 1998, p.27).

Nesse compêndio de ideias e de conceituações possíveis para um termo axiologicamente tão rico e profundo, este trabalho assume daqui em diante o conceito de retórica enunciado por Reboul, segundo o qual Retórica é “a arte de persuadir pelo discurso” (Reboul, 2000, p. XIV). Essa definição pode, aos olhares mais distraídos, parecer simplista, entretanto, reflete por completo a essência da Retórica posto que engloba em si seus aspectos mais relevantes: orador (aquele que persuade), auditório (a quem se intenta persuadir, afinal não há quem se proponha a persuadir ninguém) e, por fim, o discurso.

Outro ponto importante nos estudos retóricos é o que diz respeito à diferenciação conceitual entre os termos convencimento e persuasão. A maioria dos estudiosos concorda que o primeiro termo está relacionado ao jogo de ideias, enquanto que o segundo está mais atrelado às emoções. Nesse sentido, convencer, etimologicamente, significa vencer com o outro, e não contra o outro (ABREU, 2004), ao passo que a palavra persuadir tem seu nascedouro na junção da preposição “per”, que significa “por meio de” com a palavra “Suada”, que seria a deusa da persuasão. Para Abreu (2004), argumentar significaria, já em última análise, a arte de, gerenciando a informação, convencer o outro de alguma coisa no plano das ideias e de, gerenciando relações, persuadi-lo, no plano das emoções, a fazer alguma coisa que se deseja que ele faça.

No que toca aos argumentos retóricos, tem-se que sua classificação não é única em todos os estudos. Vez por outra encontram-se algumas variações que – ainda que pequenas – modificam a estrutura geral da elaboração de lista cujo objetivo seja catalogá-los todos. Para fins do quanto seja possível e necessário ao presente trabalho, utilizar-se-á a classificação trazida por Reboul (2000) que elenca os argumentos quase lógicos, os argumentos fundados na estrutura do real, os argumentos que fundam a estrutura do real, e, por fim, os argumentos por dissociação das noções.

Em linhas gerais, explicam-se os argumentos quase lógicos como sendo aqueles que, ao menos inicialmente, se apresentam como não factíveis de serem analisados sob o viés da experiência subjetiva, apesar de conterem fundamentos passíveis de serem refutados. Assim, diz-se que não são “lógicos” puramente, pois que se o fossem, não haveria margem para refutação. Já os argumentos fundados na estrutura do real “não se apoiam na lógi-

ca, porém na experiência, nos elos reconhecidos entre as coisas” (Reboul, 2000, p. 173). Abrem margens a interpretações e dependem da natureza das coisas. Como os do segundo tipo acima citados, os argumentos que fundam a estrutura do real também são empíricos, “mas não se apoiam na estrutura do real: criam-na, ou pelo menos a completam, fazendo com que entre as coisas apareçam nexos antes não vistos, não suspeitos (REBOUL, 2000, p. 181). Os últimos argumentos elencados são aqueles que, diversamente dos que em geral fazem associações entre noções, fazem dissociações hierarquizantes. “Consistem em dissociar noções em pares hierarquizados, como aparência/realidade, meio/fim, letra/espírito, etc.” (REBOUL, 2000, p. 189). Esses são os principais argumentos retóricos.

### 3. Algumas concepções sobre gêneros textuais

Desde o seu nascedouro, na década de 1970, a Linguística Textual vem se reafirmando e se reformulando enquanto ciência que tem por objeto o estudo do texto (em seus mais variados meios). Sendo inicialmente conceituado como frase complexa, uma sequência de pronominalizações; passando por uma acepção de base pragmática, até constituir-se como o próprio “lugar da interação entre atores sociais e de construção interacional de sentidos” (KOCH, 2018, p. 12), o texto mudou significativamente seu conceito, passando a compreender um conceito mais amplo que o que detinha quando do nascimento da Linguística Textual. Assim é que Antunes (2017, p. 28) vai dizer que atualmente “predomina uma concepção de texto mais cognitiva (atenta à mobilização dos diferentes conhecimentos armazenados na memória) e mais pragmática (atenta à consideração dos contextos de uso da língua) evidentemente”. (Antunes, 2017, p. 28).

Nesse sentido, o presente trabalho se baseia na concepção de texto de base socio-cognitiva, segundo a qual “o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e por ele são construídos” (KOCH, 2018, p. 44). No que tange aos gêneros do discurso, é forçoso dizer que identificar e distinguir cada um dos seus tipos e categorias é tarefa das mais difíceis, posto que a dinamicidade da língua apresenta-se como um dos principais empecilhos para uma delimitação rígida. Some-se ao dito o fato de os gêneros textuais surgirem em manifestações sociais, as quais podem se apresentar de formas quase incontáveis. É nesse sentido que Mari (2004, p. 65) afirma que a conceituação de gênero ainda está longe de “representar padrões de categorização rigorosos, ou mesmo explicações teóricas razoáveis para tudo aquilo que constitui nossa atividade de linguagem numa sociedade, se a eles pretendermos atribuir essa abrangência”.

Nos limites do quanto é necessário para o presente trabalho, utilizar-se-á a compreensão de gêneros textuais trazida por Marcuschi, para quem a expressão gênero textual se refere a textos materializados que se encontram no cotidiano e que apresentam características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característicos (MARCUSCHI, 2002, p. 23). Assim, Marcuschi deixa entrever que os gêneros discursivos permeiam todo e qualquer contexto de relação social de comunicação, pois que estão em todos os lugares. Os mais variados textos são exteriori-

zados por meio de gêneros que apresentam “padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas” (MARCUSCHI, 2005, p. 96).

Em relação ao gênero discursivo estudado no presente trabalho, observa-se que se trata de um gênero que exsurge especificamente no meio jurídico, uma vez que a audiência judicial apenas atinge seu objetivo genuíno no ambiente específico do Poder Judiciário, apesar de existirem exceções em que tal gênero possa aparecer de maneira artificial, como, por exemplo, em encenações teatrais, telenovelas, dentre outros. De um modo geral, entretanto, as audiências judiciais são gênero específico, as quais são geralmente divididas em três tipos fundamentais: audiências de conciliação, de instrução e de julgamento.

O presente estudo está limitado à análise das audiências de conciliação, as quais têm por principal objetivo conseguir um acordo prévio entre as partes (demandante e demandado), de modo que seja então finalizado o processo, não sendo necessária, por exemplo, a realização de outras audiências. Em tais circunstâncias, as partes interessadas no processo atuam de modo a solucionar, amigavelmente, a querela objeto da ação judicial inicialmente proposta (autocomposição do litígio), sem que haja a necessidade de imposição de uma sentença judicial que as obrigue a fazer ou deixar de fazer alguma coisa. Em casos tais, ambas as partes abrem mão, em certa medida, de parte de seus direitos, a fim de que seja realizado um acordo.

Trata-se, portanto, de gênero ‘técnico’, por assim dizer, cuja funcionalidade social está adstrita ao próprio meio no qual ele nasce, sendo de fundamental importância para fins de solução dos mais variados litígios, em especial, para resolver celeumas existentes entre membros de uma mesma família, que são tratadas em Varas específicas, as chamadas Varas de Família.

Utilizando os conceitos erigidos acima, delinear-se-ão algumas das principais características do gênero audiência de conciliação judicial. Pode-se dizer que o gênero audiência de conciliação é um subgênero do gênero audiência judicial. Trata-se de gênero oral, cuja documentação por muito tempo fora realizada por meio de transcrição em tempo real; todavia, hodiernamente, tem sua composição firmada pelas gravações (em áudio e vídeo), as quais são automaticamente inseridas nos processos de forma digital desde 2016. Nesse ponto em específico, observa-se que se trata de gênero discursivo cujo conteúdo temático está notadamente circunscrito aos assuntos atinentes à lide posta em juízo, quer dizer: via de regra, o conteúdo temático de tais audiências refere-se ao objeto de disputa na ação proposta.

Por fim, o estilo do gênero em apreço exige características do modo de comunicação formal, uma vez que há ritos judiciais específicos que precisam ser respeitados, tais como: a abertura da audiência por parte do juiz ou conciliador, bem como a ordem de fala dos participantes que é previamente estipulada. Os demais acontecimentos, no entanto, poderão depender em maior ou menor grau do estilo pessoal de cada participante, sendo, entretanto, pouco comum o distanciamento absoluto de uma configuração formal. Há, então, uma relativa estabilidade de estilo no presente gênero.

## 4. Aspectos metodológicos

De um modo geral, o *corpus* da pesquisa é constituído por meio de coleta de dados adquiridos em ambiente naturalístico, por meio de gravações de áudio ou de áudio e vídeo, em que serão analisados os argumentos retóricos que contribuem para a realização de acordo nas audiências. Por meio naturalístico, quer-se dizer aquele em que naturalmente acontece a interação, ou seja: ainda que não houvesse a presença do pesquisador, a situação concreta ocorreria.

No caso em epígrafe, como já dito, as audiências já são naturalmente gravadas, independente de interferências exógenas. No mais, o início das audiências é marcado por um rito institucionalizado, relativamente fixo, em que as partes se apresentam e o juiz/assessor ou conciliador, introduz o assunto do processo, de modo a “familiarizar” os presentes. Tal fato, de certa forma, já auxilia as relações negociais que se sucederão, posto que introduz o tema a ser tratado, razão pela qual se escolheu não desconsiderar, neste trabalho, os minutos iniciais das gravações; mesmo porque se entende que sejam momentos que contemplam algumas características próprias do gênero.

Já as transcrições das audiências serão realizadas a partir de critérios de transcrição erigidos por Marcuschi (2003, p. 9), “com base em material empírico, reproduzindo conversações reais”, respeitando-se, tanto quanto possível, a fiel descrição dos dados conversacionais. No presente trabalho, foram utilizados trechos específicos em que se observa mais claramente a ingerência de argumentos retóricos nos discursos das partes do processo, bem como do conciliador, visto ser este o escopo precípua da análise em epígrafe.

## 5 Análise retórica do gênero audiência de conciliação em Vara de Família

O gênero oral audiência de conciliação ganhou *status* especial com a entrada em vigor do novo Código de Processo Civil, que passou a instituir como fase inicial obrigatória para todos os processos a conciliação ou a mediação (artigo 334 Código de Processo Civil, 2015). Além disso, exigiu como dever dos membros do Poder Judiciário, o estímulo à conciliação não apenas no início, mas em qualquer fase do processo (CPC, artigo 3º, §3º, 2015). Trata-se, portanto, de gênero que se insere no domínio discursivo institucional do judiciário, tendo os rituais gerais de realização fixados por Lei, o que o torna relativamente fixo.

No que tange aos argumentos, notou-se que desde o início há uma preocupação evidente por parte de L1 na realização do acordo. Por repetidas vezes ela insiste, por meio do argumento do desperdício, em demonstrar que seria uma perda de tempo se as partes não realizassem o acordo e tivessem que voltar ao Fórum para uma nova audiência:

L1 por que a gente faz isso? Porque isso vai evitar fazer é:: com que vocês precisem retornar aqui.

L1 é:: a gente já deixa tudo... resolvido hoje pra evitar vocês virem aqui novamente.

L1 aí vamo logo tentar ver se a gente chega num acordo com relação à pensão né? porque se a gente chegar num acordo ((trecho inaudível, sons de clique de mouse))

O mesmo argumento do *desperdício* é usado a seguir, mas desta vez L1 não fala nas vantagens de um acordo, mas sim nas desvantagens de não fazê-lo e apela para os problemas que podem surgir caso as partes não consigam firmar, já nesta audiência, um acordo de conciliação:

L1 porque se vocês não chegarem a um acordo, não tem problema nenhum... a gente encerrou a audiência depois de coletar e::: cuidado que isso aí corta viu meu bem? ((falando com uma terceira pessoa)) e:: abre vistas pra questão dele apresentar contestação, a senhora vai se se manifestar na contestação dele... depois a gente vai marcar MAIS uma audiência... vai produzir todas as provas... vai ouvir testemunha de vocês... vai analisar todos os gastos que a senhora tem com a MJ... vai trazer também todos os gastos que ele tem na vida dele e por fim a gente vai prolatar uma sentença.

Ao se analisar esse trecho, fica bem claro que apesar de L1 dizer que não há problema se as partes não chegarem a um acordo, na verdade ela apresenta, logo em seguida, vários problemas – pelo menos burocráticos – que as partes deverão enfrentar. Por meio de uma enumeração, L1 elenca vários trâmites processuais pelos quais o processo passará até que chegar a uma sentença final: *“abrir vistas para o Ministério Público; manifestação das partes no processo; marcação de mais uma audiência; produção de provas; oitiva de testemunhas; análise de dos gastos da menor”*.

A morosidade do judiciário não é segredo, muitas vezes se ouve falar nos longos anos que um processo leva até chegar a uma solução final, e isso parece ser um argumento sutilmente colocado por entre toda essa sequência de atos jurisdicionais que adviriam em caso de não realização de um acordo.

Outro argumento presente é o argumento da *definição*, do tipo quase lógico. Tendo em vista o âmbito do judiciário contar com uma linguagem técnica, é comum que definições sejam utilizadas, de modo recorrente, a fim de garantir ou facilitar a compreensão entre os interactantes. Nesse sentido, L1 define o sentido da palavra “trinômio”, que, no caso em espeque, significa: necessidade, possibilidade e proporcionalidade. Mais que isso, L1 ainda define claramente de quem é a necessidade (“da menina”), bem como a quem se relaciona o conceito de possibilidade (do demandado na ação – L3). Como se pode ver abaixo:

L1 na realidade quando a gente vai arbitrar uma pensão alimentícia a gente sempre atenta para um trinômio que a gente chama necessidade... possibilidade e a proporcionalidade... necessidade da menina... é claro porque a menina precisa vestir... calçar... comer... estudar... a possibilidade seria diante das condições dele QUANTo é que ele pode pagar né? aí ele já comprova a questão de ter mais dois filhos dependentes dele... comprova a situação que ele é funcionário... recebe um salário mínimo...



Todavia, um ponto a ser observado é que, apesar de L1 ter começado a conceituar o trinômio, ela não define o terceiro elemento, restringindo sua definição a um binômio. Outro ponto interessante a se notar é que ela utiliza a definição normativa – pois trata-se de definição doutrinária relativa ao Direito de Família – para, ao final, introduzir uma argumentação em favor de uma das partes (o pai/ demandado na ação), alegando que esta já tem outros filhos que vivem às suas expensas.

O argumento quase lógico da *comparação* também está presente no texto/discurso. Ao requerer determinado valor de pensão, L2 alega que tal quantia é necessária para pagar a escola da filha menor de idade. Mas, para evidenciar a impossibilidade de pagamento do valor requerido por L2, L1 faz a comparação entre L2 e L3, momento em que diz:

L1 a senhora trabalhando aqui em Arapiraca a senhora tá ganhando isso por mês, oitocentos reais... imagine quanto é o salário em Major Isidoro...

No trecho acima, L1 utiliza a comparação entre duas cidades interioranas, mas sendo Arapiraca uma cidade maior e economicamente mais desenvolvida, subentende-se que tem mais poder econômico para pagar empregados do Município. Assim, L1 avoca tal comparação para convencer L2 de que o salário de L3 certamente não é suficientemente grande para que ele possa arcar com o valor de pensão solicitado.

Como não poderia ser diferente, já que se está em âmbito do poder judiciário, recorre-se à *regra da justiça*. Este argumento tem forte apelo emocional, pois, apesar de o senso de justiça e igualdade não ser valor incontestável e guardar considerável subjetividade, não há quem lhe seja abertamente contra, de modo geral, todos com ele concordam.

L1 mas o que a gente não pode aqui é arbitrar uma pensão... pronto eu não gostei da cara dele... vou arbitrar quinhentos reais tá? Como é que ele vai pagar? O que é que vai acontecer? Ele vai preso... pai preso não paga pensão.

Fica evidente o apelo a padrões gerais de justiça no trecho acima. Ao alegar que não é possível arbitrar uma pensão num valor tão alto que L3 não possa pagar e acabe indo preso, L1 está demonstrando a injustiça que seria tal atitude arbitrária. L1 utiliza o argumento do *exemplo*, para ilustrar a situação absurda que seria sentenciar um empregado que ganha um salário mínimo a pagar uma pensão no montante de quinhentos reais.

Por fim, nesse mesmo excerto vê-se uma relação de *causa e consequência* (causa = prisão, consequência = não paga pensão). A *causalidade* é mais um argumento fundado na estrutura do real que faz correlação entre fim e meio. No caso em epígrafe, L1 usa um recurso apelativo bem comum no âmbito do Direito de Família, que diz respeito à disposição legal que permite a prisão daquele que não paga a pensão. Trata-se do único caso de prisão civil por dívida no ordenamento jurídico brasileiro.

Normalmente, este argumento é utilizado contra aquele que se recusa a pagar a pensão, coagindo-o a realizar o pagamento sob pena de ter cerceada a sua liberdade. Neste caso, no entanto, L1 utiliza o argumento inversamente. Ao dizer “pai preso não paga

pensão”, L1 faz uma inversão de valores e atribui o fardo da prisão não àquele que seria efetivamente preso, mas sim a outra parte que, em virtude da suposta prisão, ficaria sem o recurso da pensão alimentícia.

## Considerações finais

Em linhas gerais, a análise dos argumentos no presente trabalho mostra, primeiramente, a assimetria entre os participantes do evento discursivo. Como dito alhures, há uma relação assimétrica em que L1 domina praticamente todo o rumo da audiência, inserindo e desenvolvendo quase que ininterruptamente o tema a ser tratado. Além disso, evidenciou-se o recurso persuasivo dos argumentos utilizados. Uma hipótese que se pode suscitar é que se buscou principalmente a utilização da persuasão, em detrimento do convencimento, por se tratar de demanda que envolve litígio familiar. Assim, ainda que haja litígio, as partes envolvidas têm uma relação pessoal que não se restringe ao que é posto em audiência.

Sabendo disso, L1 busca evidenciar aspectos que falem à emoção, como os argumentos de justiça e igualdade, bem como o do exemplo, apesar de ter utilizado, em mesmo tom, argumentos de convencimento, que falem mais à razão, como a definição e o argumento do desperdício, por exemplo. Nesse ponto, viu-se, na prática, a definição de Retórica dada por Abreu (2004), para quem ela é, ao mesmo tempo, convencer no plano das ideias e persuadir no plano das emoções.

Ademais, o gênero audiência de conciliação é uma produção sociocultural que apresenta aspectos que transcendem o ambiente jurídico e mantém estreita relação com os estudos argumentativos, uma vez que seus reflexos alcançam diretamente a vida das pessoas envolvidas, modificando ou mantendo relações sociais diversas, o que pode se reverter em conteúdo de grande valia para a sociedade, tanto para aqueles que estão diretamente envolvidos nos processos e, por conseguinte, nas audiências, quanto para a sociedade de modo geral, pois que poderá ter uma melhor compreensão do ambiente jurídico que, no mais das vezes, apresenta-se de modo inacessível ao cidadão comum.

Desse modo, pode-se dizer que o discurso oral assume relevância social inquestionável no âmbito do Poder Judiciário, vez que, por meio da argumentação pela palavra, se resolvem conflitos dos mais complexos aos mais basilares, o que, *de per se*, evidencia a importância e a necessidade de mais estudos na área. Urge salientar, por fim, que muitos outros aspectos não foram analisados no presente trabalho. Temas como *ethos*, lugares retóricos e funções retóricas, por exemplo, não foram abordados. Espera-se, portanto, que outros pesquisadores se interessem por tais assuntos e possam fazer suas contribuições para o aprofundamento das pesquisas nesta área.

## Referências

- ABREU, Antônio Soares. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. 7 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- ANTUNES, Irlandé. *Textualidade: noções básicas e implicações pedagógicas*. 1 ed. São Paulo: Parábola 2017.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 15. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução do grego e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Aberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM. 2a. edição, revista: 2005.
- FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da Conversação: Princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- KOCH, Ingedore Villaça. *Introdução à linguística textual: trajetórias e grandes temas*. 2 ed. São Paulo: Contexto. 2018.
- LYONS, John. *Lingua(gem) e linguística*. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- MARCUSCHI, Luiz A. *Questões atuais na Análise da Conversação*. 3º Encontro Nacional da ANPOLL; 3.jul.1988; Recife, Brasil. Recife: ANPOLL; 1988. p. 319-335
- \_\_\_\_\_, Luiz A. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela P. *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 17-36
- \_\_\_\_\_, Luiz A. *Análise da conversação*, 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- \_\_\_\_\_, Luiz A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. Recife: Departamento de Letras, UFPE, 3a. versão. 2005.
- MARI, Hugo. Sobre a importância dos gêneros discursivos. In: MACHADO, I e MELL R *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD, 2004.
- MEYER, Michel. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*, Lisboa: Edições 70, 1998.
- MOREIRA, D. A. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thompson, 2002.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Preti D (Org.). *Análise de textos orais*. 2. ed. São Paulo: FFCH/USP; 1993.
- Preti D (Org.). *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas; 1998.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

# **PARTE II**

# **ESTUDOS LITERÁRIOS**

# Rastreando o digital storytelling

Adélio Gonçalves Brito

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## 1. Storytelling – definição e conceitos

Como muitos termos da língua portuguesa, a palavra história é polissêmica. Essa polissemia, por sua vez, gera duas reflexões acerca dela. Uma é que só se sabe da existência de uma história se ela é contada. A outra é que, para ser lembrada, uma história tem que ser marcante.

Ser conhecida e lembrada são os objetivos de uma história. Na verdade, sempre foram e, antigamente, quando o ato de contar histórias era algo feito contando com a atenção total da audiência, eram muito fáceis de serem atingidos. Entretanto, com o avançar dos séculos, essa atenção foi se tornando artigo raro, já que passou a ser direcionada a muitas direções, por vezes ao mesmo tempo.

Há tempos, estudiosos vêm se debruçando sobre esse problema, como o economista norte-americano Herbert Simon. Em sua conferência *Designing Organizations for an information-rich world*, afirmou: “uma riqueza de informações cria uma falta de atenção e uma necessidade de alocar essa atenção de forma eficiente entre a superabundância de fontes de informação que podem consumi-la”<sup>1</sup> (SIMON, 1971).

A partir dessa conferência, ficou postulado o conceito de “Economia da Atenção”, popularizado anos depois por Thomas Davenport e John Beck em um livro de mesmo nome. Em resumo, atenção e tempo se tornaram *commodities* caras como ouro e perecíveis quanto carne fora da geladeira. Tudo porque, com o passar dos anos, a fogueira que reunia o povo para ouvir um contador de histórias por vez, cedeu lugar ao digital, onde muitas ágoras disputam a atenção individual, muitas vezes ao mesmo tempo, com a promessa de que lá você pode ser ouvido e mensurar sua popularidade, até entre desconhecidos.

O resultado é que cada vez mais as pessoas passam distraídas por muitas histórias que surgem em sua frente e, quando se detêm em uma delas, é preciso ser rápido e superficial para não perder a próxima. Consequentemente, produtores de conteúdo, cientes disso, passam a se dedicar menos à profundidade de suas mensagens, criando um ciclo vicioso entre mensagens supérfluas cada vez mais abundantes e leitores cada vez mais impacientes e seletivos.

---

<sup>1</sup> Traduzido do documento digital disponível sobre a conferência.

Um outro problema decorrente dessa distração pandêmica pela qual o mundo passa é a não propagação da mensagem. De acordo com Jenkins (2015), “se algo não se propaga, está morto”, principalmente em tempos de mídias sociais como novos motores da cultura. A quantidade de recursos digitais e online disponíveis atualmente é enorme e crescente e isso facilita muito a propagação do que quer que se proponha ser propagado e trabalhe isso com competência. Entretanto, não basta que aquele que produz a mensagem se empenhe: a mensagem deve ter relevância para ter *propagabilidade*.

A “propagabilidade” se refere ao potencial – técnico e cultural – de públicos compartilharem conteúdos por motivos próprios, às vezes com a permissão dos detentores dos direitos autorais, às vezes contra o desejo deles. (JENKINS; FORD; GREEN, 2015)

Vale salientar que Jenkins cunhou o termo na obra *A Cultura da Conexão* como forma de atualizar outro trabalhado há tempos nos estudos de Comunicação e de Publicidade. Postulado em 2000 por Malcolm Gladwell, em seu trabalho intitulado *O Ponto de Virada*, o termo aderência, nas palavras de Jenkins, é usado para descrever

os aspectos dos textos de mídia que provocam um forte engajamento do público e pode motivá-lo a compartilhar com mais pessoas o que foi lido. Em suma, para Gladwell, o conteúdo que gruda, que tem aderência, é o material que as pessoas querem propagar. (JENKINS; FORD; GREEN, 2015)

É nesse cenário que o *Storytelling* volta a ganhar importância, tanto nas pesquisas acadêmicas, quanto por profissionais cientes da deterioração da atenção nas comunicações. Por décadas a Publicidade usou a prática em suas campanhas, deixando-a de lado por “iscas” mais fáceis e simples. Mas, de acordo com Palacios e Terenzio (2016), a prática passa a ser repensada no mundo corporativo a partir de 2005 e o termo *Business Storytelling* figura nos mecanismos de buscas a partir de 2010.

Mas, o que é Storytelling? Uma excelente definição é a do consultor em comunicação Antonio Nuñez: “uma ferramenta de comunicação estruturada em uma sequência de acontecimentos que apelam a nossos sentidos e emoções” (*apud* XAVIER, 2015). Como dito anteriormente, vivemos em uma era em que a atenção é um recurso cada vez mais difícil e escasso, entretanto, por meio desses sentidos e emoções é possível garimpá-la e obtê-la em abundância, ou apreender o “envolvimento mental concentrado”, como Davenport e Beck (2001) se referem a ela.

Os autores ainda apontam que há um mecanismo que move esse envolvimento mental, por meio de tipos de atenção, organizados em pares de oposição:



Figura 1. Pares de Atenção (DAVENPORT & BECK, 2001)

O eixo *Fundo da Mente - Frente da Mente* trata da forma como nos relacionamos com a história, sendo a *Frente da Mente* responsável pela atenção consciente, enquanto que a atenção inconsciente se dá no *Fundo da Mente*.

Já o eixo *Cativa - Voluntária* se refere à relevância que um assunto tem para alguém, já que a *Atenção Cativa* é impositiva, não leva em consideração o interesse do receptor da mensagem. Do outro lado, a *Atenção Voluntária* se dá, como o próprio termo sugere, quando a audiência de fato quer ter contato com o que se apresenta, pois lhe é relevante.

Por fim, o eixo *Aversiva - Atrativa* tem relação, como o próprio nome sugere, com aquilo que se quer evitar (morte, invalidez ou derrota, por exemplo) ou se deseja (nascimento, beleza, vitória, entre outros). Por mais que alguns não sejam muito afeitos ao estudo, o ser humano em geral se interessa por tudo aquilo que possa ajudá-lo a aprender a se dar bem ou, na pior das hipóteses, a não se dar mal. Como afirmam Palacios e Terenzio (2016), esse eixo tem a ver “com a motivação, prêmio e castigo”, e essa afirmação vai ao encontro da teoria do biólogo molecular John Medina, sobre o mecanismo da atenção.

Em seu livro *Brain Rules* (traduzido aqui no Brasil para o infeliz nome *Aumente o poder do seu cérebro*), Medina (2012) postulou que, naturalmente, há três tipos de estímulos que geram atenção:

- *Instinto de sobrevivência*  
O interesse ancestral pela aventura sempre esteve presente no gene humano e, por mais que evolua, continuará lá. Por isso é que histórias que remetam a desafios, consequentemente a ameaças, despertam mais atenção, pois as pessoas querem saber como se sai de uma situação perigosa, por exemplo.
- *Instinto de reprodução*  
Tão antigo e geneticamente presente quanto o anterior, talvez até mais, é o interesse pelo sexo. Não apenas pelo sexo em si, mas também pelo jogo da sedução e pelo desejo de ter sua carga genética propagada.
- *Emoções*

O fator que diferencia humanos dos animais, pela forma como lidam com ele. Alegria, raiva, medo, tristeza, entre outros, são exemplos de elementos que fazem com que uma pessoa pare o que estiver fazendo para dar atenção ao objeto de tal sentimento, ou mesmo distrair de todo o restante.

Ou seja, sentir-se atraído por uma boa e bem contada história faz parte da essência do ser humano, desde que apelem para pelo menos um desses estímulos. Tudo porque o cérebro do homem funciona em modo de sobrevivência, guiado por esses três estímulos. Assim funciona um bom Storytelling, mas ainda há mais uma observação a ser feita sobre a ferramenta: elementos fundamentais que a compõem

Muito se fala sobre fórmulas infalíveis ou “receitas de bolo”, mas a verdade é que não há. É claro que um trabalho rebuscado e profundo, nos moldes dos empreendidos por Joseph Campbell ou Vladimir Propp, poderia mapear com certa precisão (talvez até tomando como base os escritos desses autores). Entretanto, para efeitos práticos, pode-se listar algumas características básicas que auxiliam na construção de uma narrativa bem sucedida.

Um bom ponto de partida, neste caso, é trabalhar com uma lista desenvolvida por Palacios e Terenzzo (2016), com os cinco elementos fundamentais em um *Storytelling*:

- (1) *Protagonismo*: Toda história deve ter personagens. E não se fala aqui em um ser humano apenas. Pode ser um animal, um fenômeno da natureza ou um pensamento. Uma personagem, e até o conjunto delas, é fundamental para que ela ocorra, seja real ou fictícia. E uma delas vai se destacar e ser o vetor que transportará o receptor da mensagem pelos labirintos da narrativa. E só se destacará por ter personalidade.
- (2) *Tensão*: Um protagonista apático, sem uma meta, certamente ajudará a história morrer logo no início. Entretanto, se conquistar rápida ou facilmente seu objetivo, a história terá uma vida curta também. Uma boa dose de desafios e alguns obstáculos entre a personagem e seu destino, além de prolongarem a história, criam a tal tensão e enriquecem a trama.
- (3) *Ensino*: Por mais que tenha sido feita para entreter, toda grande história traz em si algum ensinamento, como aquele que vem na forma de uma importante lição ao protagonista, principalmente se está relacionado com algo que precisa aprender para conquistar seu objetivo. Se a lição é vivida e demonstrada, tal experiência será muito mais significativa.
- (4) *Significado*: Parece óbvio, mas nem toda narrativa o tem. O mundo, muitas vezes, parece que também não tem. Uma boa narrativa é aquela que dá a impressão que está organizando o caos do cotidiano ou da vida, a ponto de ajudar a fazer o mínimo de sentido, transformando aquele que é impactado por ela. Em uma boa narrativa, as personagens nunca terminam como começaram, nem que seja psicologicamente. O ideal é que “o mundo inteiro pode estar transformado junto com ela” (PALACIOS & TEREZZO, 2016).
- (5) *Verdade Humana*: Essa verdade se refere àquilo que faz com que se pense “no fundo, somos todos parecidos”. É algo que cria empatia, que faz acreditar pois,



por mais que seja uma ficção, alguém vive, viveu ou conhece alguém que passou por aquilo. É aquele algo que faz com que seja impossível não se colocar no lugar da personagem.

Na Publicidade é possível encontrar inúmeros exemplos que contêm tais características, como no caso do filme *História de Natal*, criado para a Sadia pela F/Nazca (2017)<sup>2</sup>. Nesta bela mensagem institucional, uma menina com Síndrome de Down treina para participar de uma corrida em sua escola, que acontecerá no Natal. Percebendo seu esforço, seu vizinho solitário (um atleta de corridas profissional aposentado) traça estratégias discretas para ajudá-la, colocando até seu cão como recurso. Durante todo o filme, a garota vai melhorando seu tempo e vencendo as dificuldades dos treinos, sempre sob o olhar distante do velho atleta e acompanhada do cão.

Como esperado, a garota vence a corrida. Na plateia, o vizinho e seu cão torcem e vibram com o resultado e, sem perceberem, são notados pela garota, que os reconhece. No final, o cão aparece na varanda da casa de seu dono, depois de um passeio noturno, com a medalha da garota no pescoço. Emocionado por reconhecer o objeto, o velho atleta olha para a rua e vê a garota sorrindo para ele, o convidando para a ceia de Natal com sua família agradecida.

É possível notar nessa história todos os cinco elementos fundamentais:

- (1) *Protagonismo* - Há três personagens: a menina, o velho atleta (bem *campbelliano*, diga-se de passagem) e o cão. A menina destaca-se e leva-nos pela narrativa com toda sua doçura e empenho.
- (2) *Tensão* - Todas as vezes em que olha para o relógio, ao final de uma corrida, a menina se decepciona. Seu tempo nunca baixa. Ela se esforça, mas não entende por que não consegue. Ela precisa conseguir diminuir seu tempo para conseguir vencer.
- (3) *Ensino* - Pode-se apontar não um, mas alguns: “esforço e determinação serão premiados”; “dê valor à experiência dos mais velhos”; e “gentileza gera gentileza”; “um pequeno obstáculo não vai impedi-lo de conquistar seus objetivos”.
- (4) *Significado* - Em complemento aos ensinamentos, aqui se entende cada um deles. Nem a menina, nem o atleta aposentado terminaram a jornada como começaram. Ambos se transformaram em suas melhores versões.
- (5) *Verdade Humana* – São personagens reais, que podem estar morando na casa vizinha, trabalhando na mesa ao lado ou estudando na mesma escola. São pessoas comuns, mostrando que a humanidade ainda tem esperança.

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://bit.ly/3BZBsh9>.



Figura 2. Cenas do comercial História de Natal - Sadia

Como dito anteriormente, talvez seja necessário empreender um esforço maior e mapear diversos exemplos de Storytelling para se ter uma lista não definitiva, mas mais completa das características da ferramenta. Mas, certamente, as citadas anteriormente já são o suficiente para iniciar-se os estudos das Narrativas Digitais, ou *Digital Storytelling*.

## 2. Narrativa Digital – Digital Storytelling

Em uma simples busca em sites de vendas de livros, é possível encontrar uma infinidade de livros a respeito de *Storytelling*. O mesmo não acontece com o *Digital Storytelling*, ou mesmo na sua versão aportuguesada, Narrativa Digital.<sup>3</sup>

Dos poucos, *The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media* (2017), de Bryan Alexander, é o mais interessante, pois além de o autor ser um pesquisador, a obra versa especificamente sobre o assunto. Alexander aponta algumas semelhanças entre o *Digital Storytelling* e seu antecessor e, no decorrer do livro pontua algumas características específicas, que vão além da simples inserção do elemento tecnológico, como por exemplo haver uma necessidade mais consistente de uma sequencialidade dos acontecimentos, a fim de impulsionar a compreensão desse tipo de narrativa:

Sequência é importante por outra razão, a saber: a importância de extensão das histórias no tempo. Uma imagem, objeto ou único tom musical, normalmente, não constituem uma história. São partes de histórias, mídias soltas aguardando o seu uso. Agora, uma audiência pode transformar um único item em uma história por meio do processo de recepção. (ALEXANDER, 2017)

Para o Alexander, apesar do que foi dito anteriormente, o elemento tecnológico é uma característica básica e fundamental do *Digital Storytelling*. De fato, na sua obra, em diversos momentos ele aponta que seu desenvolvimento se deu com o crescimento da internet e das novas tecnologias, bem como a evolução delas. À época do lançamento da 2ª

<sup>3</sup> Para efeitos práticos, serão considerados os dois termos como definição do objeto central de estudo deste trabalho.

edição, o 5G ainda era algo muito distante. Talvez o autor tenha muito mais a dizer a esse respeito na próxima edição de seu livro.

Ainda na pesquisa de material sobre o tema deste trabalho, a situação melhora um pouco quando se trata de artigos acadêmicos. Em uma busca pelo termo “*Digital Storytelling*” na plataforma SciELO, o resultado foi de 19 produções sobre assuntos diversos, como jornalismo, publicidade, educação e causas sociais. Na mesma plataforma, o termo “*Narrativa Digital*” gerou em sua busca um resultado de 84 produções<sup>4</sup>, seguindo as mesmas linhas de temas, acrescidos de mídias sociais, memes, antropologia, entre outros. Ainda assim, poucos deles tratam diretamente do *Digital Storytelling*, ou ao menos contenham algo sobre.

O primeiro dos dois resultados que chamaram a atenção, dentre os que tratam de fato sobre o assunto, foi uma dissertação apresentada na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Nela, há uma definição bastante interessante e que ajuda a traçar de um paralelo entre o *Digital Storytelling* e “seu irmão mais velho”:

A construção e produção de narrativas digitais constituem-se num processo de produção textual que assume o carácter contemporâneo dos recursos audiovisuais e tecnológicos capazes de modernizar ‘o contar histórias’ (CARVALHO, 2008, p. 87)

De certa forma, pode-se subentender daí que a ferramenta é uma versão tecnológica do *Storytelling*, algo que faz muito sentido, em especial depois de ler o trabalho de Bryan Alexander. Em uma análise mais abrangente, é possível afirmar que o *Digital Storytelling* nada mais é que um fruto de uma árvore antiga, que se forçou evoluir para sobreviver.

Isso fica mais aparente no segundo artigo escolhido. Oliva, Bidarra e Araújo (2017) pontuam que “as narrativas, em tempos atuais, se espalham nos novos formatos”, porque há um diálogo profícuo, que vem ocorrendo ao longo de séculos, entre elas e as novas tecnologias. Assim, os autores concluem que as Narrativas Digitais são

artefatos digitais que incluem: uma narração convincente de uma história; um contexto significativo para a compreensão da história; texto, imagens e gráficos que capturam ou expandem as emoções encontradas na narrativa; voz, música e efeitos sonoros que reforçam temas; e mecanismos que convidam à reflexão e envolvimento do público-alvo. (OLIVA, BIDARRA, & ARAÚJO, 2017)

Obviamente, quando a busca é expandida à plataforma de busca Google, a quantidade de resultados é muito maior, com cerca de 130 milhões de resultados para o termo “*Digital Storytelling*” e pouco mais de 40,5 milhões de resultados.<sup>5</sup> O interessante neste caso é que em ambas as buscas o primeiro resultado a aparecer vem do Wikipedia. Academicamente, uma definição vinda da enciclopédia não é muito bem vista, por ser uma plataforma colaborativa e aberta para edições de quem quer que seja, muitas vezes sem critério.

<sup>4</sup> Buscas feita em 19/10/2020 e refeita em 27/10/2020.

<sup>5</sup> Idem.

Entretanto, em se tratando de um fenômeno digital, pode-se recorrer a uma licença extraordinária e usar as definições vindas desse recurso, que é um dos maiores representantes da cultura digital contemporânea. No caso do termo *Digital Storytelling*, a definição diz que

(...) é um termo relativamente novo que descreve a nova prática de pessoas comuns que usam ferramentas digitais para contar sua 'história'. As histórias digitais costumam se apresentar em formatos atraentes e emocionalmente envolventes e podem ser interativas. O termo “*digital storytelling*” também pode abranger uma variedade de narrativas digitais (histórias baseadas na web, histórias interativas, hipertextos e jogos narrativos de computador); às vezes é usado para se referir à produção de filmes em geral e, recentemente, tem sido usado para descrever esforços de publicidade e promoção por empresas comerciais e sem fins lucrativos.<sup>6</sup> (WIKIPEDIA, 2020)

Em complemento à definição acima, sua versão em português ainda aponta alguns caminhos a serem trilhados pela nova ferramenta:

A narrativa digital, também conhecida por *digital storytelling*, define-se como sendo uma ferramenta digital que apoia os alunos na criação de trabalhos escolares (histórias). Esta ferramenta é bastante poderosa, interativa e muitas vezes presente em formato atraente e emocionalmente envolvente. Pode-se também definir como sendo um processo pelo qual diversas pessoas partilham a sua história de vida elaborada com criatividade. (WIKIPEDIA, 2020)

De fato, quanto mais se avança na pesquisa exploratória, mais encontramos elementos que ajudam a compreender melhor a ferramenta. Por exemplo, os resultados na busca pelo termo na sua versão em inglês levam a algumas universidades que desenvolvem há tempos estudos sobre o *Digital Storytelling*, em especial as norte-americanas.

Uma delas é a Faculdade de Educação da Universidade de Houston, que tem um grupo de pesquisa desde 2013 sobre o assunto, o *Educational Uses of Digital Storytelling* (EUDS). De forma simples e didática, o site do grupo traz explicações acerca do tema, com destaque à concisa, porém eficiente definição do termo: “prática de usar ferramentas da informática para contar histórias” (2020). Um fato interessante é o caráter colaborativo do grupo, que mantém contato com pares de outras instituições do país e ao redor do mundo, produzindo muito conhecimento em conjunto. Um bom exemplo disso são os trabalhos divulgados dos grupos parceiros, como o do *Center for Digital Storytelling* (CDS), da Universidade de Berkeley: *Seven Elements of Digital Storytelling*. A partir desse trabalho, o EUDS desenvolveu os seus dez elementos, inicialmente aplicáveis na área de educação:

---

<sup>6</sup> Traduzido do inglês.

1. O objetivo geral da história
2. O Ponto de Vista do Narrador
3. Uma pergunta ou perguntas dramáticas
4. A escolha do conteúdo
5. Clareza de voz
6. Ritmo da narrativa
7. Uso de uma trilha sonora de áudio significativa
8. Qualidade das imagens, vídeo e outros elementos multimídia
9. Detalhe da economia da história
10. Bom uso de gramática e linguagem

Lendo com atenção, é possível fazer um paralelo desses elementos com a teoria do *Storytelling*, já que uma boa história, uma narrativa, pode ser feita de todos eles. É interessante notar que o elemento digital, ou mesmo seus componentes, não aparecem a não ser na palavra “multimídia”, levando à compreensão de que o *Digital Storytelling* tem mais coisas em comum do que peculiaridades.

### 3. Conclusão

No decorrer desta breve pesquisa, os muitos materiais encontrados para sua construção ora apontavam para a conclusão de que o *Digital Storytelling* não passa de um *Storytelling* “anabolizado” com elementos tecnológicos, ora para outra, que este último desapareceu e renasceu com outra roupagem. Isso para não falar de outras impressões menos gentis com a primeira.

Entretanto, o *Digital Storytelling* é uma realidade, não tão nova, muito menos desgastada, que é cada vez mais usada como ferramenta de inclusão social, divulgação, entre outros. Em especial no ensino.

Como a maioria dos grupos de pesquisa, o EUDS se debruça nos estudos do *Digital Storytelling* orientado à Educação. Entretanto, os elementos componentes, teorias e casos, tanto os mapeados pela CDS, pela EUDS e tantos outros grupos de pesquisa e acadêmicos, podem ser aplicados em trabalhos orientados para outras áreas do conhecimento.

As definições encontradas em artigos, sites e livros, tanto do *Storytelling* quanto de seu “irmão mais novo”, só confirmam isso. Com grata surpresa é possível encontrar materiais que desbravam outras searas, como o Jornalismo e a Publicidade.

Deste breve trabalho, pode-se depreender que há muito mais a ser estudado e que os resultados deste e de outros estudos podem e devem ser aplicados em tais áreas, em particular a Publicidade, recorte escolhido para a tese deste autor, a ser defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

### Referências

- ALEXANDER, Bryan. **The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media--Revised and Updated Edition**. Abc-clio, 2017.
- CARVALHO, G. S. D. **As Histórias Digitais: Narrativas no Século XXI. O Software Movie Maker como Recurso Procedimental para a Construção de Narrações**. 2008. 196 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – FEUSP, São Paulo, 2008.
- DAVENPORT, T. H.; BECK, J. C. **A economia da atenção: compreendendo o novo diferencial de valor dos negócios**. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2001. 288 p.
- HISTÓRIA de Natal. [S.l.]: F/Nazca Saatchi & Saatchi. 2017.

- JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Cultura da Conexão [livro eletrônico]: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Tradução de Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2015.
- MEDINA, J. **Aumente o poder do seu cérebro**. Tradução de Ana Ban. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- OLIVA, R.; BIDARRA, J.; ARAUJO, D. Vídeo e storytelling num mundo digital: interações e narrativas em vídeos. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 32, p. 439-457, dez. 2017. Disponível em <<https://bit.ly/3to4S5n>>. acesso em 20 out. 2020. <https://bit.ly/3txknrS>.
- PALACIOS, F.; TERENCEZZO, M. **O guia completo do Storytelling**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2016. 448 p.
- SIMON, H. A. Carnegie Mellon University Libraries Digital Collections Portal. **Carnegie Mellon University**, 1971. Disponível em: <<https://bit.ly/3jZXXfP>>. Acesso em: outubro 2020.
- UNIVERSITY OF HOUSTON COLLEGE OF EDUCATION. About Digital Storytelling. **Educational Uses of Digital Storytelling**, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3E1787k>>. Acesso em: outubro 2020.
- WIKIPEDIA. Digital Storytelling. **Wikipedia: The Free Encyclopedia**, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3hedzKx>>. Acesso em: 21 outubro 2020. Versão em inglês.
- WIKIPEDIA. Narrativa Digital. **Wikipedia: a enciclopédia livre**, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3BV1nGO>>. Acesso em: 21 outubro 2020. Versão em português.
- XAVIER, A. **Storytelling [recurso eletrônico]**. [S.l.]: BestSeller, v. recurso digital, 2015.

# O insólito e o fantástico em Órfãos do Eldorado

Ana Claudia J. de Mauro

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Milton Hatoum, prestigiado autor da literatura brasileira contemporânea, é conhecido por sua extensa obra ficcional não apenas no Brasil, mas também internacionalmente. Iniciou sua carreira de escritor com a obra *Relato de um certo Oriente*, pela qual recebeu o Prêmio Jabuti de melhor romance. Após um hiato, publicou *Dois irmãos*, que recebeu o 3º lugar do Prêmio Jabuti, na categoria de melhor romance e foi indicado ao prêmio Impac-Dublin. Além dos prêmios, o livro foi eleito o melhor romance brasileiro entre os anos 1990-2005 em pesquisa realizada pelos jornais *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*, e recebeu a indicação ao Prêmio Multicultural Estadão.

Em 2005, publicou *Cinzas do Norte*, seu terceiro romance. Sendo um autor reconhecido nacionalmente, passou a receber atenção em outros países. A obra recebeu o Prêmio Portugal-Telecom, o Grande Prêmio da Crítica (APCA), em 2005, o Prêmio Jabuti de melhor romance, em 2006, o Prêmio Livro do Ano da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e o Prêmio BRAVO! de literatura. Em 2008, lançou seu quarto romance: *Órfãos do Eldorado*. A obra recebeu o segundo lugar no Prêmio Jabuti e, em 2013, foi adaptada para o cinema, com um longa metragem homônimo, dirigido por Guilherme Cezar Coelho.

De acordo com o site oficial do escritor, suas obras foram traduzidas para mais de 17 línguas. *Órfãos do Eldorado* integra a coleção *Myths*, da editora inglesa Canongate. A coleção publica livros sobre mitos antigos interpretados com a visão contemporânea e recebe a contribuição de autores de diversas partes do mundo. O primeiro livro a compor a coleção, *A short history of myth*, de Karen Armstrong, foi publicado em 33 países e em 28 línguas no mesmo dia, sendo reconhecidamente a maior publicação simultânea (HAND, 2005). A editora inglesa firmou um contrato com Hatoum para que uma obra sobre mitos amazônicos integrasse a coleção e assim surgiu *Órfãos do Eldorado*. Por ser uma narrativa que objetiva apresentar uma visão contemporânea de um mito amazonense, a presença de elementos fantásticos contribui de forma significativa para o desenvolvimento da história nos moldes da coleção *Myths*.

Para compreender o fantástico presente em *Órfãos do Eldorado*, precisamos, em um primeiro momento, introduzir conceitos relevantes sobre essa teoria. Em *Tras los límites de lo real* (2011, p. 14), David Roas afirma que a essência do fantástico é “[...] a confron-

tação problemática entre o real e o impossível”<sup>1</sup> Em *Órfãos do Eldorado*, a dúvida perpassa praticamente toda a narrativa e é reforçada pelo narrador de autoridade: Arminto narra em primeira pessoa os eventos insólitos vividos e relata sua trágica história. Ele é o “[...] narrador que se erige em testemunha e conta uma história já sucedida. [...] ocupa-se de registrar realisticamente o fenômeno insólito, para obter a credibilidade do leitor” (CHIAMPI, 2008, p. 57). No fim da narrativa, o leitor descobre que Arminto conta a própria história a um viajante incrédulo.

David Roas (2011) explica que, antes do século XVIII, coexistiam três explicações para o real: a ciência, a religião e a superstição. Esse século tornou-se o ponto de virada, pois a partir de então a razão se converteu no paradigma explicativo fundamental, deixando de lado as vias religiosas e supersticiosas. A fé começou a explicar a religião, pois o indivíduo poderia escolher crer ou não. Contudo, em matéria de conhecimento, a razão tornou-se predominante devido a seu discurso hegemônico que determinava os modelos de explicação e representação do mundo (ROAS, 2011, p. 16). Nesse sentido, o racionalismo típico do século XVIII eliminou, aos poucos, a crença no sobrenatural, uma vez que a ciência da realidade se tornou regra. Então, a emoção do sobrenatural buscou refúgio na literatura fantástica.

Encontramos, na obra de Hatoum, ecos mitológicos: a narrativa sobre a cidade encantada e submersa de Eldorado é um mito amazônico para uns, mas realidade para outros. No entanto, o fantástico não se manifesta necessariamente na ideia da Eldorado, mas sim em algumas ações dos personagens, principalmente Arminto Cordovil. Os acontecimentos vividos por Arminto causam estranhamento no leitor, além de alguns eventos insólitos despertarem o sentimento de dúvida. Não podemos afirmar se tratar de uma obra fantástica, mas sim que há eventos insólitos e fantásticos na narrativa de Hatoum, uma vez que são fornecidas ao leitor e ao próprio protagonista, em certos momentos, explicações para os eventos insólitos vivenciados. De acordo com Todorov (2013, p. 148),

O fantástico ocupa o tempo [da] incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O fantástico acontece enquanto dura a hesitação, portanto as diversas explicações que são apresentadas fazem com que o fantástico deixe de estar presente e surjam duas possibilidades: o estranho e o maravilhoso. Para que o estranho aconteça, deve existir uma explicação racional para o fenômeno descrito, não havendo mudança nas “leis da realidade”; para o maravilhoso, surgem novas leis da natureza que explicam o fenômeno, surgindo por vezes o sobrenatural. “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito” (TODOROV, 2013, p. 161). A explicação do desaparecimento de Dinaura, por exemplo, passa por uma transformação ao longo da narrativa, e podemos admitir que ela passa pelo

---

<sup>1</sup> Citação original: “[...] la confrontación problemática entre lo real y lo imposible”.



maravilhoso e pelo estranho em diferentes momentos da narrativa. Os personagens que integram essa narrativa não parecem sentir qualquer tipo de espanto perante grande parte dos acontecimentos, por mais insólitos que possam parecer. O que causa, de fato, certo espanto no leitor é o próprio protagonista, que consome toda sua vida em busca de uma mulher que ele ama profundamente, apesar de mal a conhecer.

O realismo maravilhoso, por sua vez, não problematiza a tensão entre o real e o imaginário, e permite que acontecimentos impossíveis se realizem dentro de uma perspectiva real, sem que seja considerado o “absurdo” todo aos olhos do leitor. Isto é, cria-se um universo irreal que não é questionável, como podemos notar na narrativa da Eldorado (MARÇAL, 2009). Podemos, então, encontrar na narrativa de Hatoum traços do fantástico e do realismo maravilhoso – há momentos de dúvidas sobre certos acontecimentos da narrativa e outros em que elementos que podem parecer irreais são vistos como fatos reais, não sendo questionada a sua verossimilhança dentro da narrativa.

## 1. Órfãos do Eldorado e a manifestação do fantástico

Eldorado, na obra em análise, refere-se tanto ao navio que naufraga e é a ruína de Arminto Cordovil quanto ao mito amazônico da cidade submersa. Existem dois Eldorados e um corresponde à realidade e o outro, à mitologia. Discutiremos essas duas visões mais adiante.

O eixo condutor da narrativa é o destino trágico de Arminto Cordovil, o narrador; velho, despido de esperanças, sem familiares, amigos ou dinheiro, ele conta a própria história de vida a um interlocutor que não lhe responde, apenas escuta. Filho de Amando Cordovil, um rico empresário da indústria da borracha no Amazonas, ele não conhece a língua nativa dos índios, portanto recorre à Florita, uma espécie de segunda mãe (em um primeiro momento apenas, pois, no desenvolver da narrativa, ela será responsável pela iniciação sexual dele), para ajudá-lo a entender as palavras que escuta e a realidade que o cerca.

A novela inicia-se com um relato da infância de Arminto, quando uma índia chorava inconsolavelmente à beira do rio Amazonas dizendo que gostaria de abandonar o marido ausente e se mudar para Eldorado, a cidade no fundo rio. Esse é o primeiro contato do narrador com o mito de Eldorado:

A voz da mulher atraiu tanta gente, [...] Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. [...] Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha da Aldeia. Até o dia que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas (HATOUM, 2008, p. 11).

Florita é significativa para o romance, ela acompanha Arminto durante toda a sua vida, desde a infância abastada até os momentos finais de ruína. Ela é o elo do narrador com os índios e com a realidade – ela o protege e ensina o que é necessário para que viva

bem no mundo, elas literalmente traduz partes do mundo para Arminto, age como uma espécie de filtro, vendo o que a rodeia e o protege das informações muito duras. Enquanto o narrador era uma criança (e até mesmo em alguns momentos da vida adulta dele), Florita dá explicações que são da ordem do maravilhoso, talvez na intenção de protegê-lo da realidade. Ela conta diversas outras histórias similares à da mulher que queria viver no fundo do rio a Arminto e ele as reconta: “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia [...] Lendas estranhas” (HATOUM, 2008, p. 12).

Como narrador de autoridade, tudo o que é apresentado na narrativa é a partir da visão dele, por isso vemos seu ceticismo inicial em relação às lendas e a evolução para a crença e naturalização dos mitos depois de certo tempo: “[...] nunca mais me esqueci. Alguém ainda ouve essas vozes? Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida” (HATOUM, 2008, p. 13). O fortalecimento da crença nos mitos ao longo da narrativa pode ser por causa da falta de espanto de todos à sua volta, que creem na sua veracidade, respeitam as origens e não deixam de contar as histórias para gerações futuras, ações que contribuem para a aceitação dos mitos como verdades sobrenaturais. Um outro fato que pode ter contribuído para a crença nos mitos são os relatos de Florita, que conta histórias impressionantes, especialmente a da cabeça cortada, que assustou o narrador em sua infância e o marcou profundamente. De acordo com a lenda, existia uma mulher que tinha a habilidade de separar o corpo da cabeça, e, enquanto o corpo procurava comida, a cabeça ficava apoiada no ombro do esposo, silenciosa e viva. Um dia, o corpo foi roubado e restou ao marido a tarefa de procurá-lo pelo resto da vida, com a cabeça da esposa pendurada em seu ombro, apenas o observando silenciosamente e esperando. Após anos, Arminto relaciona essa lenda com a história de sua vida, ao dizer que “Uma das cabeças me arruinou. A outra feriu meu coração e minha alma, me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre” (HATOUM, 2008, p. 13). As histórias que Florita conta têm explicações sobrenaturais e Arminto passa a acreditar que elas existem, pois ela é a fonte de conhecimento, é ela que traduz o mundo e permite sua interação com o mundo.

Essas cabeças podem ser uma referência às mulheres na vida de Arminto: sua mãe, Dinaura e, por fim, Florita. Mas é Dinaura a causa da perda do narrador. Ele conhece a moça durante o enterro de seu pai e a descrição dela impressiona o leitor pela indefinição: “Esqueci o barco [Eldorado] no dia em que meu olhar encontrou a moça do enterro do Amando. *A mulher de duas idades*. Dinaura. Não lembrava com nitidez do rosto; dos olhos sim, do olhar. [...] Uma índia? Procurei a origem, nunca encontrei” (HATOUM, 2008, p. 31, grifo nosso). Encantado pela jovem órfã, ele se esquece de todas as obrigações, como cuidar dos negócios depois do falecimento do pai e de Florita, que se tornou mais vulnerável (ela morava na casa de Amando, que cuidava para que não passasse necessidade). Ele é atraído pelo olhar da jovem e, a partir de então, toda a sua vida gira em torno dela e nada mais importa. “Às vezes, um olhar tem a força do desejo” (HATOUM, 2008, p. 31). Florita, no entanto, vê as intenções do narrador e se faz presente novamente, alertando-o, mesmo sem conhecer Dinaura, que “[...] o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 31). Esse foi apenas um dos avisos

de Florita, que continuamente o alertou sobre o perigo de se apaixonar por aquela jovem e deixar tudo para trás: “Tive um sonho ruim. Alguma coisa com a tua *mulher encantada*. [...] Esquece aquela moça. Esquece antes de chegar a hora da tristeza. [...] Ela não vai ser a tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém” (HATOUM, 2008, p. 33, grifo nosso). Os avisos de Florita tinham a intenção de proteger Arminto, mas, de certo modo, também a si própria, que dependia dele para a proteger, lhe dar um lugar para morar. Sem ele, ela ficaria totalmente sozinha.

Perdido de amor e ignorando o que os outros diziam dessa mulher “encantada”, o narrador se esquece de suas obrigações e até mesmo as ignora conscientemente. Ele está “enfeitiçado” por Dinaura e perplexo diante de seu comportamento estranho: um dia, durante uma homenagem à Virgem, Dinaura, que antes era tão recatada, mudou drasticamente seu comportamento, agindo como uma mulher decidida e imprevisível:

De repente me largou, correu até o coreto e começou a dançar. Foi uma gritaria, e não eram gritos de devoção. Ela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim, e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, *possuída* pela dança. Dançaram juntas como se tivessem ensaiado. No fim se abraçaram, e Dinaura saiu por trás do coreto. Sumiu. Como eu podia entender uma *mulher tão volúvel, de alma tão instável*? Fui conversar com os músicos e a dançarina, eles não conheciam Dinaura. [...] Fiquei sozinho na praça... A gente quer entender uma pessoa, só encontra silêncio (HATOUM, 2008, p. 46-47, grifo nosso).

Embora não saiba exatamente o que aconteceu naquele dia, Arminto supõe que ela estava “possuída pela dança”, que tinha uma alma instável, o que explicaria a mudança drástica de comportamento. Depois desse evento, Dinaura aparece e seduz o narrador. A moça parecia ainda estar possuída:

[...] o rosto de Dinaura surgiu contra o sol. Não tive tempo de perguntar sobre a dança, nem para me erguer: vi os olhos pretos, grandes e assustados. Podia ser um sonho? Mas eu não queria sonho, desejava a mulher ali, sem ilusões. Então acariciei com os dedos a boca de Dinaura, senti a respiração inquieta, o tremor e o suor nos lábios abertos que roçavam meu rosto. No prazer do beijo, senti uma dentada feroz. Soltei um grito, mais de susto que de dor. Tentei falar, minha língua sangrava. Na confusão, Dinaura escapou (HATOUM, 2008, p. 47).

A hesitação “Podia ser um sonho?” parece ser mais um momento para o fantástico, com o surgimento de Dinaura com olhos pretos, grande e assustados, diferente da mulher que costumava ser. O comportamento estranho da jovem afeta o narrador, que quer entendê-la melhor e se casar com ela. “Essa moça te embriagou, Arminto. [...] Estiliano tinha razão: eu estava embriagado por Dinaura; queria entender por que ela escondia o passado, por que a dança, o beijo oferecido, a dentada feroz que sangrou minha língua” (HATOUM, 2008, p. 48). Passado um tempo da noite de adoração à Virgem, eles se reencontram e, sem dizer qualquer palavra, Dinaura o seduz e eles têm sua primeira noite de

amor. Em seguida, diz que quer contar a ele uma história, mas antes volta para a reclusão do convento em que vivia. Ele fica desconfiado que havia algo errado ou que algo ruim aconteceria em breve: “Florita soube que ela queria viajar para a cidade submersa. Quem te contou essa doideira? Iro. O recadeiro que mora na praça” (HATOUM, 2008, p. 47-48). No entanto, a incapacidade de Arminto lidar com essa situação fica clara, principalmente quando duas tragédias ocorrem: Dinaura parte para um retiro de um mês e Eldorado, um dos barcos de seu falecido pai, naufraga. Como herdeiro da empresa de barcos, ele deve cuidar do negócio da família e resolver a questão do barco afundado. Ele se vê obrigado a viajar e tratar dos negócios, vender tudo o que restou da empresa e os próprios bens para não ser preso, pois o acidente marítimo acarretou uma enorme dívida.

Passado um mês, Arminto retorna para Manaus e descobrimos que Dinaura havia sumido sem deixar vestígios e muitos acreditam que ela havia decidido viver na cidade encantada de Eldorado. Esse evento insólito é associado ao maravilhoso. Ao ir ao convento de Dinaura encontrar a madre Caminal, ele questiona o paradeiro da amada, mas ela diz que ninguém sabe onde está a moça. Começa, portanto, a espiral descendente do narrador: de herdeiro abastado, ele experimenta a ruína e perde todas as posses. Esses fatos acontecem concomitantemente com o naufrago do barco Eldorado e concretizam o insólito e suscitam o realismo maravilhoso na obra de forma que:

[...] o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) a realidade (CHIAMPI, 2008, p. 59).

No contexto da novela, o desaparecimento de Dinaura não causa medo no leitor e não cria uma antítese, mas sim o comportamento de Arminto é o que mais causa estranhamento: ele investe tudo o que tem e toda a sua vida na busca pela mulher que ama; ele não sabe aonde Dinaura foi, mas pensa nela e busca por ela o restante da narrativa. Contrariamente ao narrador, Florita parece saber que a busca pela jovem será infrutífera e diz a ele que ela foi viver em Eldorado:

Florita jurou que ela não estava em Vila Bela.

Como tu sabes?

Quem sonha com outro mundo não pode estar aqui. Muito menos uma amante arrependida. Esperou meu olhar de interrogação e acrescentou: Dinaura foi morar numa cidade encantada. Florita não falava sério, mas me convenceu de que Dinaura não estava em Vila Bela (HATOUM, 2008, p. 62).

A explicação de Florita sobre o desaparecimento de Dinaura constitui-se em um evento insólito que desafia as leis da natureza: a mulher que sonhava morar em outro mundo foi viver em uma cidade submersa, no fundo rio. Nesse momento, Arminto não

mais acredita nela e decide que Florita havia lhe dito uma “meia verdade”, porque não aceitou que Dinaura havia ido morar em Eldorado. Aqui, o fantástico deixa estar presente, porque agora o narrador tem certezas, não está mais hesitando; ele acha que ela sumiu para qualquer outro lugar “real” e desiste de tudo o que tinha para buscar a jovem amada, gastando praticamente todo o dinheiro que tinha ao mandar homens atrás dela em diversos cantos de Manaus, ele atribui o sumiço dela ao estranho, aposta em uma explicação real e lógica. Eles, no entanto, não a encontram e trazem consigo falsas esperanças de mulheres e meninas que não são a mulher amada. A própria indefinição da aparência de Dinaura é um dos fatos que dificultam a busca, porque os homens não sabem exatamente como ela é, têm apenas as impressões e descrições imprecisas de Arminto. Ele gasta tudo o que tem e Florita continua o aconselhando, pedindo que pare com aquela busca infrutífera, afirmando continuamente que Dinaura nunca voltaria. Sem dinheiro, o narrador arquiteta um novo plano: vender a casa de sua infância, também chamada de palácio branco, para ter dinheiro para continuar com as buscas. A casa, no entanto, não era apenas de Arminto, ela abrigava também Florita. A venda da casa para Becassis tinha apenas uma condição: Florita deveria continuar morando lá.

Sem as duas propriedades, eu não teria mais nada. Tinha Florita, a quem sustentava. Pensei num plano, e não contei a ninguém. Não podia contar... Concordei com a oferta de Becassis, e disse ao advogado que só venderia as propriedades se Florita ficasse no palácio branco.

Queres vender a casa e abandonar Florita?, perguntou Estiliano.

Abandonar Florita? Como eu podia abandonar a intérprete dos meus sonhos, as mãos que preparavam minha comida, e lavavam, passavam, engomavam e perfumavam minha roupa? (HATOUM, 2008, p. 74)

A venda da casa com uma “inquilina” parece ser algo improvável, mas essa não é a única ação estranha de Arminto enquanto busca por Dinaura. Florita, apesar de decepcionada com a decisão de Arminto, não tem escolha e aceita a condição, fazendo apenas um último aviso: “Vais voltar com o demônio no coração” (HATOUM, 2008, p. 81). Com o dinheiro da casa, ele viaja e compra presentes para Dinaura, dizendo a todos que encontra que “[...] anda por aí, *em alguma cidade encantada*. Mas um dia ela volta. Se vocês ouvirem esse nome, é ela, não tem outra no mundo” (HATOUM, 2008, p. 87, grifo nosso). A incerteza retorna, porque ele crê que ela pode estar em Eldorado, mas que voltaria um dia para ele. Além de achar que é possível resgatá-la da cidade submersa, outro elemento que espanta o leitor é o fato de Arminto acreditar que existe apenas uma mulher chamada Dinaura em todo o mundo, o que é muito improvável. Tais ações do protagonista começam a fazer o leitor suspeitar da sua sanidade, que mal conhece Dinaura, mas esgota toda a sua vida em busca dela.

Arminto falha novamente ao gastar tudo na busca sem sucesso e acaba perdendo praticamente o último bem que lhe restava: a confiança de Florita. Ela foi expulsa do palácio branco uma semana após a partida de Arminto e não tinha lugar algum para viver. Os amigos de Amando, o pai do narrador, ficaram com pena da mulher abandonada e

deram-lhe onde viver e um trabalho (vendendo beijos e queijo coalho). Ele mais uma vez se arrepende: “A teimosia é uma estupidez que destrói nossa vida. Fui teimoso e petulante em desprezar o *presságio* de Florita” (HATOUM, 2008, p. 83, grifo nosso). As palavras dele mostram que ele cada vez mais acreditava que era importante ter escutado Florita desde o início, que ela realmente sabia mais do que dizia saber.

Novamente sem dinheiro ou esperanças, Arminto teve de trabalhar pela primeira vez na vida para sustentar a si próprio. Um dia, ao conversar com Florita sobre as lembranças da infância, ele se recorda do dia em que ela traduziu para ele a lenda de Eldorado:

No fim da tarde, quando a gente andava na beira do Amazonas, pensei na mulher: a tapuia que ia morar com o amante no fundo do rio. Lembrei o céu esquisito, com o arco-íris que parecia uma serpente no espaço.

Florita se lembrava daquela tarde?

Ela entrou na água e, de costas para mim, disse:

Não foi isso que ela contou, não.

Mas ela falava em língua geral, e tu traduzias.

*Traduzi torto, Arminto. Tudo mentira.*

Mentira?

E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer? Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febres, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade. As meninas do Carmo, as indiazinhas, entenderam e saíram correndo.

Só agora estás contando. Por quê?

Agora estou sentindo o que a mulher dizia. Por isso (HATOUM, 2008, p. 90, grifo nosso).

Com a afirmação de Florita de que a lenda de Eldorado em que ele tanto acreditava era falsa, o que significa que ela pertence ao estranho (há uma explicação racional), Arminto fica perdido, não apenas pelo “beco sem saída” no caso de Dinaura, como também por todo o desgosto que causou em Florita. O desaparecimento de Dinaura continuou um mistério, mas agora sem esperanças de um dia ela retornar – não havia mais explicações naturais ou sobrenaturais, ela simplesmente desapareceu. Mesmo que a revelação de Florita implique uma tentativa de retirar o véu de mistério criado pelo desaparecimento de Dinaura, nada afeta Arminto, nada o destitui do seu universo de encantamento, traço estético intrínseco ao realismo maravilhoso, tanto que ele persiste na busca da amada.

Passado algum tempo, Florita morre e Arminto se vê efetivamente só. Ele, no entanto, não deixa de acreditar que um dia Dinaura voltará para ele e guarda consigo os versos decorados que escreveu para a amada. Um dia, Estiliano, amigo de seu pai, visita-o e eles têm um diálogo interessante:

Tua vida foi desperdiçada neste canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te levar para outro lugar. Não há outro lugar.

[...] Uma vida com Dinaura, eu disse. Só isso me dá ânimo. Dinaura tinha um segredo para contar. Ela acreditava...

[...] Dinaura voltou para a ilha.

Levantei e me aproximei dele: Ilha? Que estás querendo dizer?

[...] Era um segredo entre ele e meu pai. [...]

Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade.

E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha

idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de ideia.

E sempre fiquei na dúvida. [...]

Dinaura... Minha irmã?, eu disse, engasgado.

Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta. Essa é a minha dúvida. [...]

Nós tivemos uma noite de amor, eu disse.

Por isso ela quis ir embora. [...]

Já foram sinônimos, disse ele. Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada.

Ela foi morar no povoado da ilha, o Eldorado, disse Estiliano. [...]

A ilha fica a poucas horas de Manaus. Dinaura deve estar no Eldorado. Viva ou morta (HATOUM, 2008, p. 97-98).

Após descobrir possivelmente o paradeiro da amada, Arminto, mesmo sem dinheiro, vende sua última posse e viaja em busca de Dinaura. Chegando lá, não a encontra e recebe a notícia de que todos que viviam ali “Morreram e foram embora” (HATOUM, 2008, p. 102). Ninguém conhecia Dinaura, ela não estava no povoado da ilha. Arminto passou o resto de seus dias vivendo em Vila Bela, esperando o retorno dela. Conforme indica David Roas, o que se passa após esses acontecimentos é “[...] um inevitável efeito de inquietude diante da incapacidade de conceber a coexistência do possível e do impossível”<sup>2</sup> (ROAS, 2011, p. 31). Ou, de acordo com Chiampi (2008, p. 56), “Desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar de reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural”. O mistério acerca do desaparecimento de Dinaura permaneceu: podemos entender que ela quis a ajuda de Estiliano para deixar Arminto, mas não sabemos com certeza onde foi, se para a Eldorado submersa ou para outro lugar, pois ela nunca foi encontrada.

## Considerações finais

Arminto conta sua triste história a um jovem viajante e afirma que, apesar de o jovem não acreditar nele, a história aconteceu de verdade: “Espero o macucauá cantar no fim da tarde. [...] Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?” (HATOUM, 2008, p. 103). Interessante notarmos que ele espera o canto do macucauá, uma ave que vive solitária nas

---

<sup>2</sup> Citação original: “[...] un inevitable efecto de inquietud ante da capacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible”.

matas e que nos remete ao substantivo “macuco”, que se refere àquele que vive isolado (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2016).

Arminto termina a narrativa sozinho, pobre e com fama de louco, sem amigos, sem Dinaura, sem Florita, sem nada. “O medo converte-se em loucura diante da falta de sentido – o herói torna-se o portador inconsciente do não sentido; nada se revela, nada se descobre, a negatividade totaliza o discurso” (CHIAMPI, 2008, p. 58). Ele está arruinado, desperdiçou a própria vida, perdeu a empresa de navegação que o pai construiu e não deu o devido valor aos que estavam a seu lado (Florita). Arminto tornou-se refém da Eldorado, e não há, para ele, outra saída.

## Referências

- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates, v. 160).
- DICIONÁRIO AURÉLIO. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. Online.
- HAND, E. The New Muses. A highly anticipated series of classic myths reimagined by modern authors. *Washington Post*, 25 Dec. 2005. Disponível em: <https://wapo.st/3l9aWen>. Acesso em: 20 set. 2020.
- HATOUM, M. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MARÇAL, M. R. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. *Fronteiras: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, v. 3, n. 3, p. 1-8, set. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2YE1KqP>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: TODOROV, T. *Estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-166. (Debates, v. 14).



# A trajetória da fantasia na literatura brasileira

André Karaszczuk Taniguchi

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

A relação do sobrenatural com a literatura brasileira pode ser discutida sob diversas perspectivas, trata-se de uma relação recorrente, mas que possui menos visibilidade quando comparada à vertente realista. Como é exposto por Causo (2003), o Brasil estabeleceu uma divisão entre a literatura sancionada, “canônica”, e a literatura “vulgar” durante o início do século XX; as obras de cunho especulativo eram renegadas em prol de uma “alta” literatura, principalmente na crítica e nas discussões teóricas. No entanto, o grande apelo popular das narrativas especulativas<sup>1</sup> mantiveram-nas presentes no cenário nacional, apesar das possíveis dificuldades existentes no contexto da época. Essa delicada questão que permeia a Literatura Especulativa no Brasil continua nas décadas subsequentes:

No Brasil, ficção científica e fantasia ainda são vistos – especialmente pelos autores do *mainstream* literário – como formas destinadas ao entretenimento fácil e à sátira superficial. Nesse sentido, pouco mudou, de 1930 para cá. Exceto talvez por um pequeno número de autores que ainda acreditam no potencial desses gêneros e se importam em contribuir para a sua evolução e integração ao cenário brasileiro. (CAUSO, 2003, p. 173)

Apesar do fragmento acima apontar a situação precária dos gêneros especulativos, ressaltamos que o estudo de Causo (2003) é anterior ao considerável crescimento dessas narrativas no Brasil a partir da década de 2010, o que justifica sua afirmativa de que apenas um número limitado de autores continuavam atuando, fato que persistia durante a época desse texto. Em contrapartida, independentemente das questões críticas que envolvem os gêneros especulativos, sua existência, e prática, em território nacional é inegável. Nesse sentido, discutiremos, neste artigo, a trajetória da Fantasia no Brasil, passando pelas primeiras manifestações no século XVIII e XIX, o problemático século XX e sua renovação – ou renascimento – no século XXI.

---

<sup>1</sup> Causo (2013) considera os gêneros do Horror, Fantasia e Ficção Científicas como pertencentes a uma macrocategoria denominada “Ficção Especulativa”.

Nossas referências teóricas principais para este estudo serão as obras *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875 a 1950* (CAUSO, 2003) e *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasmismo* (MANTAGRANO E TAVARES, 2018).

Antes de adentrarmos nas ponderações históricas da Fantasia no Brasil, consideramos fundamental estabelecer uma explicação acerca de nossa concepção do gênero Fantasia. Matangrano e Tavares (2018, p. 20) concebem o Insólito como uma macrocategoria que engloba todas as nuances e vertentes do “Fantástico”; nesse sentido, o Insólito pode ser considerado como uma espécie de modo literário no qual a presença do elemento sobrenatural é o denominador comum em todas as suas ocorrências. Dentro dessa categoria do Insólito, encontra-se o gênero Fantasia (ou Fantástico<sup>2</sup>), o qual possui suas particularidades narrativas – as quais discutiremos brevemente durante momentos pontuais –, e esse é o recorte que propomos discutir neste artigo.

## 1. A fantasia na literatura brasileira

De acordo com Roas (2013, p.48), as primeiras raízes da Literatura Fantástica surgem no século XVIII, principalmente em *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, que influencia uma série de autores. No Brasil, apesar disso, é apenas a partir de 1850 que as manifestações da Literatura Fantástica se tornam mais frequentes, Matangrano e Tavares (2018, p.25) argumentam que o Fantástico brasileiro nasce em sincronia com a noção de literatura nacional. A estética do Romantismo e do Gótico foi a base para as primeiras manifestações do Fantástico no Brasil, assim como foi fundamento para o gênero na Europa. Em decorrência disso, a antologia *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, possui o mesmo caráter inaugural da obra de Walpole, sendo, provavelmente, a primeira grande produção Fantástica brasileira.

O período do Romantismo foi bastante propício para o surgimento de obras Fantásticas ou especulativas em geral, além de Azevedo (1831-1852), autores como Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Franklin Távora (1842-1888) e Bernardo Guimarães (1825-1884) também produziram narrativas com essas temáticas. No entanto, é perceptível que a grande maioria dessas produções são contos publicados em folhetins de jornais ou compilados em antologias; uma provável exceção talvez seja o livro *A Luneta Mágica* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, um romance verdadeiramente do gênero, no qual um menino míope adquire lunetas mágicas que lhe permitem enxergar o pior e o melhor do mundo.

A tendência do Fantástico brasileiro em se manifestar por meio de contos continua durante o período do Realismo e Naturalismo, com autores como Lima Barreto (1881-1922), Aluísio Azevedo (1857-1913) e Inglês de Sousa (1853-1918), cujas produções também aparecem em folhetins e antologias. Da mesma forma, Machado de Assis (1883-

---

<sup>2</sup> Embora o termo “Fantástico” esteja relacionado às reflexões de Todorov e outros teóricos como algo específico a um determinado tipo de narrativa distinto da Fantasia (ou Maravilhoso), nossas referências teóricas, e consequentemente este estudo, consideram o Fantástico e a Fantasia de forma unificada. Em decorrência, utilizaremos a expressão “Literatura Fantástica” durante alguns momentos do texto.

1924) escreveu diversos contos insólitos em folhetins, o que, de forma geral, aponta para a receptividade desse veículo às literaturas de cunho especulativo. Como discorre Causo (2003):

O folhetim foi uma forma relativamente popular – os números da população letrada no Brasil do século XIX não eram suficientes para garantir uma popularidade real – e marcou um período interessante para as letras brasileiras [...]. De qualquer forma, o folhetim abraçava igualmente muitos tipos de ficção. Embora as grandes obras de Machado de Assis tenham sido publicadas em folhetins, esse meio aceitava também trabalhos de aventura, mistério e mesmo ficção científica (p. 205)

Os folhetins permitiam tanto textos do *mainstream* literário<sup>3</sup> quanto textos especulativos, e esse caráter flexível talvez seja uma justificativa para o grande número de contos Fantásticos no século XIX e a notável ausência de romances do gênero. Essa situação persiste, ao menos durante a virada para o século XX, apesar de algumas exceções, como o caso do romance *Esfinge* (1906), de Coelho Neto (1864-1934); o qual narra a história de James Marian, um indivíduo de corpo masculino e rosto feminino que entrega a um colega um livro para ser traduzido. No decorrer da tradução, é revelada as origens de James Marian, que na verdade é uma pessoa concebida pela junção de partes aproveitáveis de um cadáver feminino e outro masculino. O romance de Coelho Neto, além de ser claramente inspirado em obras como *Frankenstein* (1823), de Mary Shelley, também ecoa aspectos que seriam muito recorrentes na produção de H.P. Lovecraft (1890-1937): o misticismo oriental, reflexões existenciais e o Horror “epifânico”<sup>4</sup>.

O início do século XX também é marcado pela produção de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), a qual produziu uma série de narrativas Fantásticas, principalmente histórias de Horror. Além disso, Almeida foi uma das primeiras escritoras a produzir narrativas infantis no Brasil com dois livros: *Contos Infantis* (1886) e *Era Uma Vez* (1917), seguindo a tendência de alguns autores do final do século XIX, tais como George Macdonald e William Morris.

Apesar da iniciativa de Almeida nas literaturas infantis, é notável que a produção Fantástica brasileira deixa de seguir as tendências do gênero no exterior, ao menos durante as primeiras décadas do século XX, uma vez que não surgem no Brasil romances de Alta Fantasia<sup>5</sup> nos moldes de MacDonald, Morris ou Nesbit. O Brasil também não possuiu uma tradição de *pulp magazines*<sup>6</sup> tal como ocorreu nos Estados Unidos, apesar das diversas

<sup>3</sup> O termo em língua inglesa “mainstream” se traduz como “corrente dominante” ou “convencional”. Nesse sentido, o *mainstream* literário é o conjunto de obras tradicionalmente consagradas nos debates literários.

<sup>4</sup> Inúmeros contos de Lovecraft utilizam a revelação de algo aterrorizante como o dispositivo desencadeador do medo na narrativa.

<sup>5</sup> Um dos subgêneros mais populares da Fantasia, geralmente são histórias ambientadas em mundos secundários, ou seja, realidades distintas do universo empírico. Romances como *O Senhor dos Anéis* (1954-55) e a série *As Crônicas de Nárnia* (1950-56), de C.S. Lewis podem ser considerados como exemplos da Alta Fantasia.

<sup>6</sup> As *pulp magazines*, ou revistas de polpa, eram pequenas coletâneas de contos de Ficção Especulativa publicadas quinzenalmente ou mensalmente nos Estados Unidos durante as primeiras décadas do Século XX. Consideradas

tentativas de implantar as revistas, principalmente durante a segunda metade do século. Causo (2003) reflete acerca da ausência de um legado *pulp* no Brasil:

Sem dúvida, o Brasil perdeu ao não ter acesso a esse material. E bem mais, por não ter desenvolvido a sua própria versão de uma era de revistas populares, em que a inventividade estava presente e o público reagia, criando o vínculo único entre produtores e consumidores de ficção, que caracteriza a literatura especulativa em muitas partes do mundo. (p. 282)

A produção Fantástica nacional foi amplamente prejudicada pela falta de um movimento *pulp* forte, as revistas não apenas representavam um meio democrático de disseminar os gêneros especulativos e incentivar a prática da leitura, mas também proporcionavam uma plataforma para escritores produzirem, garantindo visibilidade, interação com o público e influência no meio. A ausência de um *pulp*, principalmente durante as primeiras décadas do século XX fez com que o leitor brasileiro não tivesse o mesmo contato com a literatura Fantástica que outros países receberam. Nesse sentido, narrativas de Horror, contos de Ficção Científica e histórias de Alta Fantasia não estiveram disponíveis em território nacional naquele período. Essa questão talvez seja uma hipótese válida para a provável falta de uma tradição brasileira concreta no Fantástico, ao menos em relação aos subgêneros mais populares no exterior, que viriam a ser verdadeiramente explorados por escritores brasileiros apenas a partir do século XXI, como ainda discutiremos neste capítulo.

Não obstante, as revistas *pulp* publicadas no Brasil – no entanto, apenas a partir de 1955 – traziam em suas edições contos traduzidos das revistas estrangeiras. Assim, escritores como Asimov, Lovecraft, H.G. Wells e outros frequentemente figuravam nas publicações brasileiras. No entanto, essas revistas não consistiam exclusivamente de traduções, uma vez que escritores nacionais ocasionalmente surgiam em algumas edições, como é o caso de Rachel de Queiroz, no primeiro número da revista *Galáxia 2000* (1968); Fausto Cunha, também publicou para essa mesma revista; Nilson Martello e Fernando G. Sampaio tiveram textos na *Magazine de Ficção Científica* (1970, 1971); e Roberto Schima publicou pela *Isaac Asimov Magazine* (1991). Apesar disso, essas revistas não tiveram continuidade, e muitas encerraram suas atividades com poucos anos de publicações.

Se a situação do Fantástico em território nacional foi prejudicada pela ausência de uma “Era *Pulp*”, o movimento Modernista trouxe mudanças significativas para o gênero; se por um lado o Modernismo proporcionou uma ruptura que possibilitou novas formas de se explorar a linguagem e a cultura nacional – permitindo, também, outras maneiras de explorar o Fantástico –, por outro, o distanciamento entre uma literatura “sancionada” e uma literatura “vulgar” aumentou. Causo (2003, p. 207) sugere que essa divisão entre “alta” e “baixa” literatura pode estar relacionada à ideia geral do Modernismo; por essa razão, os gêneros populares seriam preteridos pelos escritores em prol de uma suposta estética sofisticada, erudita. Isso pode justificar a afirmativa de Tavares (1993 apud CAU-

---

frequentemente consideradas como literatura de baixa qualidade, as *pulp magazines*, não obstante, publicavam textos de autores como H.P. Lovecraft, H.G. Wells, Isaac Asimov e Robert E. Howard.

SO, 2003, p. 235), segundo a qual aponta que até o final dos anos 1930, um movimento literário nos moldes da Ficção Científica norte-americana era inexistente<sup>7</sup>; nesse contexto, especulamos que o impacto do movimento Modernista em suas primeiras décadas talvez tenha dificultado a produção da literatura Fantástica, uma vez que o consenso da época seria valorizar a “alta” literatura, livros com apelo popular não teriam a mesma repercussão.

Apesar dessa perspectiva sobre o possível impacto negativo do Modernismo na Fantasia brasileira fornecer múltiplas questões para debate, também podemos apontar os aspectos positivos, pois as rupturas proporcionadas pelo movimento, como mencionamos, permitiu novos “*imaginários*, com diferenças culturais marcadas por regionalismos, origens diversas, classes sociais e afiliações estéticas.” (MATANGRANO E TAVARES, 2018, p. 53), essa ênfase na cultura, na definição de uma identidade nacional, possibilitou o surgimento da mitopoeia, ou uma variação desse fenômeno, em algumas produções.

Evidentemente, a forma de mitopoeia encontrada nesse período da literatura brasileira não se assemelha à obra de Tolkien ou de Lewis, mas é possível identificar uma intencionalidade razoavelmente semelhante em determinados casos. A mitopoeia<sup>8</sup> é um processo no qual se cria uma mitologia artificial em um universo ficcional, mas isso não significa que os mitos criados devem, obrigatoriamente, ser autênticos; pelo contrário, as mitologias artificiais podem se inspirar em mitos reais – assim como fez Tolkien ao utilizar as mitologias nórdica, celta e cristã para desenvolver seu universo da Terra-Média –, e se considerarmos a natureza dialógica da linguagem, uma mitopoeia completamente autêntica é, provavelmente, impossível. Assim, a tendência modernista de valorizar a diversidade cultural do Brasil permitiu que algumas manifestações de mitopoeia surgissem.

Não necessariamente um escritor modernista, o gaúcho Simão Lopes Neto (1865-1916) em suas coletâneas *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913) desenvolve um passado mítico para o sul do Brasil, baseando-se em lendas, mistérios e superstições da região, buscando um “ser gaúcho” na mesma linha dos mitos fundadores (MATANGRANO E TAVARES, 2018, p. 58) em diversas culturas. É notável que essa busca por um espírito, uma identidade, faz com que autores voltem às crenças e narrativas populares para compor uma mitologia própria, regional; e o que ocorre nas produções de Simão Lopes Neto é uma clara manifestação de mitopoeia, mesmo que não nos mesmos moldes da mitopoeia tolkieniana.

O romance de Mário de Andrade (1893-1945), *Macunaíma* (1928), também parte do mesmo princípio mitopoeico, porém de forma mais abrangente, em âmbito nacional, opondo-se ao escopo regional de Simão Lopes Neto. Em busca de uma identidade nacional, *Macunaíma* (1928) recorre a diversas lendas do folclore indígena para constituir um universo mitológico brasileiro. Nesse sentido, também é possível argumentar que o Modernismo possibilitou a exploração de elementos fantásticos em seu movimento, prin-

<sup>7</sup> Assim como também é possível supor que um movimento da Fantasia também inexistia durante esse período.

<sup>8</sup> Esse termo – mythopoeisis – foi utilizado por J.R.R. Tolkien como título de um poema – *Mythopoeia* (1931) – que discutia acerca da atividade de desenvolver mitos; esse conceito foi explorado pelo autor em diversas reflexões e histórias, tais como os ensaios “Sobre contos de fadas” (1939) e “Beowulf: The Monsters and the Critics” (1936), assim como no conto “Árvore e Folha” (1945). Em decorrência de não encontrarmos a palavra oficialmente traduzida para português, utilizaremos “mitopoeia”, sua tradução em língua espanhola.

principalmente os temas relacionados ao folclore e à cultura popular. Apesar do Fantástico brasileiro nesse período não seguir os mesmos rumos do gênero no exterior, recursos narrativos como a mitopoeia ainda se faziam presentes em nosso país.

Mesmo após o Modernismo, outras manifestações da mitopoeia surgiram na literatura brasileira, sendo um importante exemplo disso *O Romance da d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna (1927-2014). Nesse livro, Suassuna desenvolve um “reino mítico nordestino, aos moldes das lendas arturianas” (MATANGRANO E TAVARES, 2018, p. 69), que apesar de imaginado por Quaderna, o narrador, não desqualifica o desenvolvimento de uma mitologia interna; assim como no caso de Simão Lopes Neto, o tipo de mitopoeia encontrado no romance de Suassuna é focado em uma região específica do Brasil, e demonstra que ânsia em valorizar as culturas nacionais e locais transcendeu o Modernismo e forneceu um acervo de imaginários insólitos, ditando, de certa forma, o que seria uma parte da Fantasia brasileira no século XX: pautada no imaginário popular, nas lendas e tradições.

Grande adepto dessas temáticas, João Guimarães Rosa (1908-1967) foi um escritor que utilizou o insólito em diversos trabalhos, principalmente durante o início de sua carreira. Segundo Tavares (1998 apud CAUSO, 2003, p. 236), Rosa se aproximou consideravelmente dos autores das *pulp magazines* norte-americanas em seus primeiros anos como escritor. Em contos como “O mistério de Highmore Hall”, “Makiné” e “Kronos kai Anagne”, publicados em 1929 e 1930, Rosa captura o espírito *pulp* em narrativas de Fantasia e Horror. Tavares (ibid.) também supõe que a carreira literária de Guimarães Rosa teria seguido os rumos do Fantástico caso existisse uma tradição brasileira nesse gênero durante os anos 1930 e 1940, no entanto, o restante da produção de Rosa é relativamente distinto de seus primeiros trabalhos, mesmo que alguns elementos do gênero ainda figurassem em suas narrativas. É possível encontrar o sobrenatural em diversos textos – e até mesmo em seu célebre romance, *Grande Sertão: Veredas* (1956) –, mas sua presença neles é substancialmente distinta das narrativas *pulp*; o Fantástico em Guimarães Rosa remete, por vezes, a um Realismo Maravilhoso<sup>9</sup> ou a uma Fantasia Liminar<sup>10</sup>, como é o caso do conto “A Menina de Lá”<sup>11</sup>, encontrado em *Primeiras Estórias* (1962).

Seguindo a tendência do Realismo Maravilhoso surgido na América Latina, uma série de escritores brasileiros exploraram essa temática de uma forma ou de outra; além disso, outros autores também produziram narrativas próximas aos temas do Absurdo. Dentre esses escritores, Matangrano e Tavares (2018) citam: Moacyr Scliar (1937-2011), Lygia Fagundes Telles (1923), Murilo Rubião (1916-1991) e, principalmente, José J. Veiga

<sup>9</sup> O Realismo Maravilhoso, ou Realismo Mágico, de forma geral, é um subgênero Fantástico latino-americano que propõe a normalização do sobrenatural em uma ambientação realista.

<sup>10</sup> Segundo Mendlesohn (2008), a Fantasia Liminar é uma retórica do gênero na qual a veracidade do sobrenatural é posta em dúvida, ou seja, mantém a dúvida, a vacilação, durante toda a narrativa. Esse conceito possui bastante similaridade com a proposta de Todorov (2014) em *Introdução à Literatura Fantástica*.

<sup>11</sup> Nesse conto, a protagonista Nhinhinha, uma menina de quatro anos, possui o dom de fazer milagres, e ela utiliza suas habilidades em uma série de situações envolvendo sua família. O sobrenatural, nesse caso, não causa um grande espanto aos pais de Nhinhinha, apesar do choque inicial; seus poderes são compreendidos e requisitados, indicando uma certa aceitação da magia nesse mundo ficcional, o que pode incluir o texto ao Realismo Maravilhoso.

(1915-1999), um autor cuja obra se aproximava do Fantástico apesar de frequentemente não possuir elementos sobrenaturais (ibid. p. 116).

Se por um lado as tendências do Fantástico latino-americano e as narrativas regionais ganharam espaço na produção literária brasileira, como expomos, a Fantasia em sua forma mais tradicional, por sua vez, conseguiu uma relativa notoriedade por meio das narrativas infantis e infanto-juvenis. Monteiro Lobato (1882-1948), por exemplo, em suas obras ambientadas no universo do Sítio do Pica-Pau Amarelo, publicadas entre 1920 e 1947, desenvolveu histórias com diversos elementos sobrenaturais e obteve uma considerável recepção, contando com traduções para outros países, além de adaptações para o cinema e para a televisão. Apesar das recentes controversas acerca de questões racistas em alguns livros, os trabalhos de Lobato continuam a ter sucesso, com cerca de 4,2 milhões de exemplares vendidos no período entre 2008 e 2017<sup>12</sup>, indicando que o Fantástico de cunho popular encontrou um terreno bastante receptivo nas categorias infantis e infanto-juvenis.

Nessa mesma linha, autores como Pedro Bandeira (1942) e Lúcia Machado de Almeida (1910-2005) também produziram obras do gênero para o público juvenil. Dentre esses, destacamos Almeida pelo livro *As Aventuras de Xisto* (1957), provavelmente a primeira ocorrência de um mundo secundário brasileiro (MATANGRANO E TAVARES, 2018, p. 78) e, conseqüentemente, a primeira Alta Fantasia nacional. Assim, é perceptível que a Fantasia “tradicional” conseguiu florescer nas narrativas juvenis e permitiu uma popularidade e desenvolvimento maior do que em categorias “adultas”, ao menos num primeiro momento.

Não necessariamente um autor do Fantástico, Jerônimo Monteiro (1908-1970) foi fundamental para o primeiro momento da disseminação dos gêneros especulativos no Brasil. Tendo escrito romances de Ficção Científica e participado de algumas revistas *pulp* brasileiras como editor, Monteiro marcou uma das primeiras tentativas de disseminar os gêneros. Apesar do relativo insucesso dessas tentativas, principalmente na instauração de revistas *pulp* nacionais, consideramos válida a menção a Monteiro, uma vez que sua atuação em prol das literaturas populares contribuiu para a formação de adeptos desses gêneros.

No entanto, a proximidade do século XXI e as facilidades proporcionadas pelos diversos avanços foram os eventos que permitiram uma maior disseminação do gênero no Brasil. Se a produção nacional carecia de obras do Fantástico de grande sucesso, as inúmeras traduções de romances estrangeiros relevantes contribuíram para sua popularização. Porém, isso não impediu que autores nacionais continuassem a produzir; Rubens Figueiredo (1956) e até mesmo Paulo Coelho (1947) exploraram o sobrenatural de alguma forma.

## Considerações finais: o renascimento no século xxi

Como mencionamos durante alguns momentos deste capítulo, o verdadeiro ponto de virada da literatura Fantástica brasileira ocorre durante o século XXI, principalmente

---

<sup>12</sup> Dado disponível em: <<https://glo.bo/380WthI>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

a partir dos anos de 2010. Todas as obras e momentos que discutimos neste estudo são relevantes para a história do gênero em nosso país, no entanto, é importante ressaltar: ainda que relativamente numerosa e com alguns exemplos notáveis, a Fantasia no Brasil não possuía a mesma exposição que receberia durante a década de 2010.

As justificativas para essa mudança de panorama são diversas: queda nas taxas de analfabetismo, disseminando a prática da leitura e, conseqüentemente, desenvolvendo maior demanda para literaturas populares; a facilidade de acesso a livros e *ebooks*; o aumento no poder aquisitivo do brasileiro; o surgimento de canais na Internet especializados em Ficção Científica, Fantasia e Horror. Porém, acreditamos que a principal razão seja a influência internacional dos gêneros especulativos em nosso país; as adaptações de romances para o cinema ou para a televisão, videogames e traduções se tornaram muito acessíveis ao público brasileiro e, nesse sentido, criaram uma demanda para esses gêneros e para manifestações nacionais. A ascensão e o surgimento de diversas editoras especializadas<sup>13</sup> em Horror, Ficção Científica e Fantasia durante a década de 2010 também serve como um indicativo de que há uma crescente demanda para esse tipo de literatura.

Neste novo e fértil cenário, a produção insólita brasileira passou a explorar temas e subgêneros populares internacionalmente. Assim, começaram a surgir no Brasil escritores e romances adeptos aos mais diversos subgêneros da Fantasia. Dentre os autores que surgem no século XXI, podemos mencionar André Vianco (1975), Antônio Xerxenesky (1984), Carolina Munhóz (1988), Eduardo Spohr (1976), Eric Novello (1978), Felipe Castilho (1985), Joca Reiners Terron (1968), Oscar Nestarez (1980), Raphael Draccon (1981) e Samir Machado de Machado (1981); todos explorando a Fantasia ou o Horror de acordo com suas próprias estéticas, mas também remetendo às produções internacionais.

Por fim, reservamos um espaço para discutir um outro trabalho contemporâneo que ocorre nos estudos da Fantasia brasileira: a recuperação de autores até então esquecidos pelo público e pela crítica. O caso mais recente disso é a redescoberta do romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de autoria da escritora Emília Freitas (1855-1908), livro no qual se relata sobre uma sociedade matriarcal e autônoma, as Paladinas do Nevoeiro, dotada de poderes sobrenaturais e situada em uma ilha no Ceará. Provavelmente o primeiro longo romance de Fantasia no Brasil (320 páginas contra as 180 de *A Luneta Mágica* (1896), de Macedo), essa redescoberta sinaliza uma nova possível tendência de revisitar a história da Fantasia no Brasil.

Nesse sentido, este estudo buscou organizar uma linha do tempo acerca da trajetória do gênero na literatura brasileira. Acreditamos, como prova o caso de *A Rainha do Ignoto* (1899), que o mapeamento de todas as ocorrências na produção nacional ainda não está completo, e que inúmeras obras esquecidas ou desconhecidas ainda podem compor o histórico da Fantasia. O Brasil, em decorrência, possui uma necessidade bilateral em relação

---

<sup>13</sup> Dentre essas, citamos as editoras Aleph, Arte e Letra, Darkside, Draco, Devir, Intrínseca, Novo Século, e Pipoca e Nanquim, as quais possuem um foco nas Literaturas Especulativas – mesmo que algumas ainda publiquem outros tipos de obras. Editoras como Companhia das Letras, Martins Fontes, Record e Rocco possuem selos especializados nesses gêneros.



à literatura Fantástica: um olhar para o futuro e o desenvolvimento de novas manifestações e o resgate do passado, por muitas vezes esquecido.

## Referências

- CAUSO, R. de S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFGM, 2003.
- MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.
- MENDLESOHN, F. *Rhetorics of fantasy*. Connecticut: Wesleyan University Press: 2008.**
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, 2014.**
- TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- TOLKIEN, J. R. R. *The monsters and the critics and other essays*. Londres: HarperCollins Publishers, 2006.

# “O que é isso, companheiro?”, de Fernando Gabeira: memória e resistência na literatura

Camila Vilela de Holanda

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

*“[...] Também as estórias não se desprendem apenas do narrador,  
sim o performam; narrar é resistir.”  
(Guimarães Rosa)*

*“[...] Porque só escassamente surgem autores  
dando desempenho à tarefa fundamental do escritor,  
que é denunciar seu tempo?  
[...] Ora, a verdadeira literatura é uma forma de poder,  
não no sentido do poder coercitivo, mas do poder literário,  
da força que plasma, configura, inspira e ilumina a vida  
e a conduta humanas.”  
(Franklin de Oliveira)*

**E**m 1964, ano declarado do golpe militar que já ganhava formas e forças nas camadas mais conservadoras da sociedade civil e, sobretudo, entre os empresários, o Brasil convalrescia e enlutava por sua frágil democracia. Acusado de ‘comunismo’ pela oposição, João Goulart — presidente eleito pelo voto direto —, caiu sem lutar e os militares tomaram o poder em uma noite que duraria anos (o alvorecer viria somente em 1985, com a eleição indireta de um presidente civil).

Foram tempos difíceis para os que não acreditavam e ousaram discordar dos valores do novo regime. Intelectuais, setores e partidos políticos de esquerda, sindicalistas, estudantes e artistas frequentemente entravam em choque com a nova ordem. A opção mais segura era pelo silêncio, dado que as perseguições já estavam em marcha tanto quanto organizações políticas de oposição entravam na ilegalidade. Mas nada se compara ao icônico 1968, exatos quatro anos após a tomada do poder pelos militares, quando o governo perdeu a vergonha e escancarou os dentes.

‘O ano que não terminou’, como classifica Zuenir Ventura o fim da década de 1960, trouxe consigo revoluções comportamentais e políticas em todo o mundo: passando pelo Maio de 1968 francês, pousando nas liberdades sexuais garantidas pela ascensão do movimento feminista e pela pílula anticoncepcional, e chegando ao estabelecimento do *Rock’n’Roll* como o grande símbolo da contra-cultura da rebeldia e grito dos jovens que questionavam, à sua medida, o sistema vigente e seus arquétipos econômicos, políticos e raciais.

O Brasil, entretanto, era mão contrária: tão mais o globo progredia e caminhava em direção às liberdades civis e aos direitos humanos a passos largos e firmes, tão mais o reacionarismo e o autoritarismo se instalavam no país. Por aqui, os anos finais da década receberam o epíteto de *'Os anos de chumbo'*.

Nas convulsões sociais brasileiras que estampavam o cenário de 1968, fatos determinantes tornaram concreto os caminhos escolhidos pela resistência: a morte do estudante Edson Luís em conflito com a polícia militar no prédio da UNE carioca, a proibição da *Frente Ampla*<sup>1</sup>, as bombas que destruíram a entrada de *O Estado de S. Paulo* e a porta da Bolsa de Valores de São Paulo, a *Passeata dos Cem Mil*<sup>2</sup> e a proibição das manifestações de rua. Mas nada abalou tanto o país quanto a promulgação do Ato Institucional Nº 5, mais conhecido como AI-5.

Criado em resposta violenta ao discurso do deputado Márcio Moreira Alves<sup>3</sup> e decretado em 13 de dezembro pelo presidente em exercício, o general Artur da Costa e Silva, o AI-5 iniciou a fase mais dura e sanguinária do regime militar. Sem possibilidade de revisões judiciais, o Ato, primeiro, derrubou a constituição. Depois, concedeu plenos poderes ao Estado no concernente a direitos políticos e liberdades civis.

Suas consequências notórias, as que mais trouxeram peso à História recente do Brasil, e, por isso mesmo encontraram maior resistência nos opositores do regime, foram a autonomia conferida ao presidente para fechar o Congresso Nacional e todas as Assembléias Legislativas do país, a autoridade aferida ao governo federal para intervir em todos os estados e suspender os representantes eleitos democraticamente, nomear quadros para dirigir os estados que tiveram seus políticos cassados sem convocar novas eleições e, ainda no âmbito político, os cargos executivos da presidência e dos governadores de estado foram alçados, também, aos legislativos<sup>4</sup>. Não obstante, cabia ainda ao presidente a decisão arbitrária de demitir ou destituir qualquer funcionário público<sup>5</sup> — incluindo,

---

<sup>1</sup> Em 5 de abril, Luís Antônio da Gama e Silva, então Ministro da Justiça, veta a *Frente Ampla*. Criada em 1966, era um movimento político que reunia antigos adversários como Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart contra o Golpe Militar.

<sup>2</sup> Organizada pelo Movimento Estudantil, a passeata contou com diversos setores da sociedade que se opunham ao Regime. A manifestação tomou as ruas do Rio de Janeiro em 26 de junho e foi um dos maiores levantes público-civis para protestar contra o Golpe de Estado.

<sup>3</sup> Em 2 de setembro, o deputado carioca discursou inflamadamente contra o regime. Declarou que o exército era um poço de torturadores, sugeriu um boicote claro ao militarismo, conclamou o povo a não participar das festividades pelo dia da Independência e, ironicamente, propôs que as esposas dos militares entrassem em greve sexual (batizada, como a comédia grega, de *'Lisistrata'*) até a restauração da democracia.

<sup>4</sup> Essa medida permitiu que o presidente e os governadores pudessem legislar por decretos-lei, que, então, tinham o mesmo *status* que as leis aprovadas por legislaturas. Através desses meios, foi garantido o poder de legislar novas emendas constitucionais que favoreciam, fundamentalmente, os interesses dos militares na manutenção do golpe.

<sup>5</sup> Esse item foi bastante usado para garantir aos militares a autoridade para cassar mandatos de políticos oposicionistas que ocupassem assentos no legislativo. Uma consequência direta disso, foi que [...] as eleições fossem realizadas como de costume, mas a composição do legislativo resultante das eleições seria dramaticamente alterada pela cassação de mandatos de parlamentares da oposição, efetivamente transformando as legislaturas federais, estaduais e municipais em corpos subordinados aos militares. A cassação dos mandatos de parlamentares da oposição também afetou a composição do colégio eleitoral do presidente da república (sob as constituições de 1967 e 1969, adotadas sob o regime militar, o presidente foi escolhido por um colégio eleitoral constituído por todo o congresso nacional e de delegados escolhidos pelas assembléias estaduais). Assim, não só as eleições para o poder executivo foram indiretas, mas as vagas criadas na composição dos órgãos legislativos afetaram a composição do colégio eleitoral, de modo que também se tornou um órgão subordinado aos militares. (Trecho retirado da Wikipédia)

aqui, representantes eleitos pelas vias democráticas e juízes que não colaborassem com as demandas do regime —, a suspensão dos direitos políticos do brasileiro considerado suspeito ou subversivo, e, ainda, a pronta legitimidade dos decretos emitidos pela presidência, de modo que estes nunca estivessem sujeitos a nenhum tipo de revisão judicial.

O esfacelamento completo do estado de direito, entretanto, não se restringia ‘somente’ a isso. Ainda previsto no AI-5, estavam a censura prévia nas artes — principalmente na música, nos filmes, nas peças de teatro e na televisão —, na imprensa e demais meios de comunicação. Havia também a criminalização dos grupos políticos não autorizados pelo governo e a suspensão imediata do *habeas corpus* para presos políticos ou crimes de motivação política.

Longe do estado pleno, o Brasil vivia anos de absolutismo. A repressão saía de Brasília e feria, com golpe de morte, o cidadão comum; agora os toques de recolher e as *blitz* inexplicáveis nas cidades eram frequentes, e o clima de desconfiança fora definitivamente instaurado. Não precisava ser *Comunista* ou *Subversivo* ou *Terrorista* para sentir o peso da mão do estado, bastava apenas que um policial militar decidisse que era crime a rotina do transeunte que cruzasse a calçada em direção à praia ou ao cinema. A sociedade agonizava e a farsa do *milagre econômico* já não era suficiente para manter a opinião pública favorável ao governo.

Mas talvez nada tenha sido tão sério ou remeta mais aos dias sombrios quanto à institucionalização da tortura, que era bastante usada como instrumento do estado para conseguir informações sobre os movimentos de oposição e liquidar seus membros. Foi justamente nessa época que começaram a surgir os abusos mais claros do regime: prisões, invasão das casas sem mandado de busca, desaparecimentos, acidentes sem maiores causas, sumiços de corpos e mortes sem maiores explicações ou, ainda, encobertas por tramas que causariam inveja à roteiristas renomados de Hollywood.

O pós AI-5 desenhou uma nova realidade brasileira, tão embrutecida quanto violenta, e empurrou os militantes da esquerda e os demais setores que se opunham ao golpe a repensar suas estratégias de luta e resistência. Se o governo assumia medidas extremas, a oposição também radicalizava. Inflamados pelas vitórias significativas de Ho Chi Minh, no Vietnã, e pelo romantismo das revoluções latino-americanas, muitos optaram pela clandestinidade e pelas guerrilhas (rurais e urbanas). Enxergaram, na luta armada, a possibilidade distante de liberdade e o fim do cerceamento do direito à idéia.

Como numa réplica imediata ao Ato, os opositores do regime iniciaram seus treinamentos de guerra e, saindo da teoria política dos livros marxistas, partiram para ações práticas e efetivas que visavam fortalecer a esquerda e garantir a vida dos que já tinham sido presos. Em suas pautas, constava, também, o fim da ditadura.

A propaganda oficial à serviço dos militares taxava *Terroristas*, *Subversivas* e *Comunistas* as vozes contrárias à sua. O silêncio compulsório imposto pelo governo repeliu, escondeu, apagou e obscureceu por anos esses relatos inaudíveis. Não se conhecia a História narrada por um outro prisma que não os dos livros pedagógicos, estes sempre submetidos ao crivo dos militares e perpetuadores dos seus discursos.

Até a *Anistia*<sup>6</sup>, que viveu momentos decisivos em 1978, pouco se sabia sobre a memória coletiva de quem desafiou a ordem estabelecida. Eram tomadas como *verdade* apenas as versões oficiais emitidas pelos agentes do golpe. Para conhecer um outro lado, era preciso ter feito parte dele, e, posteriormente, ter sobrevivido a ele. Ou ter convivido, em algum momento, com os seus personagens.

O Brasil de 1979, ano da publicação de *O que é isso, Companheiro?*, era, portanto, um país confuso e fragmentado entre as esperanças renovadas pelas promessas da Anistia e o trauma dos eventos históricos anteriores à ela. Não se sabia o que se queria, mas era sabido que o passado recente tampouco lhe servia num presente que começava a ser rascunhado.

Num cenário de incertezas de um país experimental que levava as primeiras tragédias de ar fresco aos próprios pulmões depois de uma ditadura que sufocou vidas e sonhos por 21 anos, Fernando Gabeira, autor da obra em questão, encontrou na Literatura sua forma de libertar memórias, transcender o passado enquanto o desloca para o presente num tecer temporal nem sempre claro, e garantir o direito à voz audível, outrora relegada ao silêncio da clandestinidade e às lonjuras do exílio.

Exilar-se — como a maioria de nós talvez ignore —, aliás, não é só abrir mão da vida conhecida e do conforto da rotina que difere dia e noite, é, sobretudo, lançar-se no escuro do não-saber e, ainda assim, ver-se com a sorte dos que sobreviveram. Dos que viveram para (re)contar a História. Dos que, vivos, têm a possibilidade de resgatar suas relações e seus laços pessoais enquanto transitam em memórias coletivas.

Foi durante o asilo político no Chile — que então, seguindo uma tendência do horror que vingava por toda América Latina, começava a submergir em seus primeiros dias de ditadura com a queda de Salvador Allende —, e novamente fugindo da polícia, que Gabeira iniciou a sua obra<sup>7</sup>:

Irrazabal chama-se a rua por onde caminhávamos em setembro. É um nome inesquecível porque jamais conseguimos pronunciá-lo corretamente em espanhol e porque foi ali, pela primeira vez, que vimos passar um caminhão cheio de cadáveres. Era uma tarde de setembro de 1973, em Santiago do Chile, perto da praça Nunoa, a apenas alguns minutos do toque de recolher. [...] Na esquina com a rua Holanda, somos abordados por alguém que nos pede fogo. Uma pessoa parada na esquina. Parecia incrível que pudesse estar parado ali, naquele momento. [...] Ele se curva para acender o cigarro e vemos seus dedos amarelos. A chama

<sup>6</sup> Promulgada oficialmente em 28 de agosto de 1979, a lei nº 6.683 prevê: [...] Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da administração direta e indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos servidores dos poderes legislativo e judiciário, aos militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares e outros diplomas legais. (Trecho retirado da Wikipédia)

<sup>7</sup> É interessante ressaltar aqui que, tanto Fernando Gabeira narrador literário quanto Fernando Gabeira personagem da própria vida, têm suas narrativas traçadas numa encruzilhada de ditaduras: expatriado pela brasileira, é exilado em um Chile que, não muito após a sua chegada, sangra pelas mãos de Augusto Pinochet. O general Pinochet, em 1973, depõe a tentativa da experiência socialista de Allende. Argumento parecido, afinal, ouviu-se dos militares brasileiros após a derrocada de Jango.

do fósforo ressalta as olheiras de quem dormiu pouco ou nem dormiu. Certamente era de esquerda o cara parado na esquina. E, como nós, estava transtornado com o golpe militar, tentando reatar os inúmeros vínculos emocionais e políticos que se rompem num momento desses. Tive vontade de aconselhá-lo: se cuida, toma um banho, não dá bandeira, se manda, sai desta esquina. Mas compreendi, muito rapidamente, que seria absurdo parar para conversar na esquina da Irarrazabal com a Holanda, naquele princípio de primavera. [...] Começaria aí um exílio dentro do exílio, dessa vez mais longo e doloroso porque as ditaduras militares estavam fechando o cerco no continente. (GABEIRA, 2016, pp. 10-11)

No excerto acima transcrito já se pode ler índices do que seria recorrente ao longo da narrativa de Fernando Gabeira: o sentimento de solidariedade, alteridade e empatia para com o outro. E também a urgência do medo, a intimidade com o leitor, a necessidade de compartilhar as confusões de suas lembranças e, posteriormente, a clareza da autocrítica. Agora dividido entre o temor de ajudar o próximo e a pressa na fuga de quem já tinha visto aquele filme antes, o narrador-personagem, em tom confessional, estabelece um primeiro relacionamento com quem o lê e conta por que quis escrever um livro:

[...] No entanto, era preciso correr. Correr rápido para chegar a tempo e meio disfarçado para não chamar a atenção dos carros militares. E, talvez, o cara da esquina nem fosse de esquerda. Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a idéia: se escapo de mais esta, escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 1968 para cá, ou melhor, a fatia que me coube viver e recordar. Este, portanto, é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarrazabal, se apenas cinco anos antes estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 1964. Onde é mesmo que estávamos quando tudo começou? (GABEIRA, 2016, pp. 11 - 12)

Fernando Gabeira foi, sem a sobra das dúvidas que opacam nossas frágeis certezas de nação, pioneiro nesses novos relatos que transitam entre o testemunho pessoal e os acontecimentos estampados (ora escondidos) que iluminam nosso (des)conhecer histórico. Agente ativo na construção dos eventos que integraram um Brasil compreendido de 1964 a 1979 — e atuante ainda hoje —, o narrador-personagem escreve um produto híbrido que entrelaça diferentes técnicas narrativas para apresentar a sua visão singular da pluralidade dos fatos. E avisa, ainda no início da obra, que mil vezes mais autorizadas que a sua hão de surgir para — em coro uníssono ou destoadas — cantar suas versões e contribuir para a heterogeneidade na formação dos novos discursos até então ignorados — ou, mais precisamente, silenciados — pela História. Esta mesma História que alçou os militares ao posto de protagonistas, esmagou os discordantes como se fossem antagonistas, e atribuiu à sociedade civil os vácuos de coadjuvantes e figurantes.

Com o enfraquecimento do regime e a chegada da Anistia, entretanto, o cenário começava a mudar. A Literatura, como posto, passa a ser um instrumento fundamental para a emergência dos novos discursos da gente que retornava ao Brasil. Depois de abertos os

cofres da censura — como pontua Tânia Pellegrini em análise que compõe *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70* (1996) — ora fechado a sete chaves pelo governo militar, o que se começa a ouvir são essas novas vozes ecoando e revelando os segredos abafados.

À força da palavra, suas memórias apareciam agora impressas em livros. E os gritos há anos emudecidos pelos úmidos porões do DOI-CODI também ressoam, em cores, nos inéditos espaços desenhados pela liberdade:

[...] Nesse quadro, um “foco de resistência”, em literatura, (em que pese o desgaste da fórmula), seria o texto que exteriorizasse elementos não neutralizadores das reais contradições da nossa sociedade e do momento histórico em questão, desvendando a arbitrariedade do sistema lingüístico e estético instituído e tentando esboçar linhas de uma outra ordem. [...] Dessa forma, a produção literária da década de 70 constituiu um elemento significativo particular para o entendimento do momento histórico, porque recria esse momento, definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível de realidade literária, lingüísticamente traduzida. (PELLEGRINI, 1996, pp. 18-24)

O surgimento dessas novas autorias de narradores-personagens — vozes insurgentes nas vertigens da memória — e suas impossibilidades de separação entre vida pessoal e História coletiva na década de 70, trazem a reflexão de que é importante deixar claro que, no caso de Fernando Gabeira, ele é narrador porque conta a sua história e colabora, assim, para a construção de uma nova leitura da História do Brasil. E, por sua vez, é personagem porque já não é mais, ele próprio, a mesma pessoa que narrou. O distanciamento e a ação erosiva do tempo lhe conferiram um campo amplo para autocrítica e mudanças de postura:

[...] Ou seja, o eu do tempo narrado não é mais o mesmo eu do tempo vivido; aquele eu era outro que não o mesmo eu de agora. [...] Voltar, então, apenas através da memória feita texto, ancoradouro, que retém o tempo vivido e é o início do tempo narrado, recuperado pela lembrança, num círculo perfeito. No exorcismo da narrativa, Gabeira narrador (re)encontra Gabeira personagem; fecha-se o círculo: tempo narrado é tempo vivido. Além disso, o ato de narrar, testemunhar, é ponto de resistência e recuperação dos fragmentos de si mesmo que se perderam ao longo do caminho. [...] A preocupação histórica e/ ou política vem permeada pelo questionamento, pela dúvida e pela perplexidade do narrador, à procura da própria identidade, diluída no torvelinho dos acontecimentos. (PELLEGRINI, 1996, pp. 39 - 41)

Pensa-se que seja interessante, portanto, pontuar que não apenas em *O que é isso, Companheiro?* (1979) se pode observar o espelhamento de uma narrativa intrínseca à sua vida, mas também que toda a sua obra literária anda sempre junto a sua atuação enquanto personagem. Seus livros retratam suas posições políticas e seu direito à mudanças de opinião. É ele personagem da vida e autor de suas próprias narrativas. Está tudo, fundamentalmente, entrelaçado.

Atentemos para algumas de maneira resumida e sem maiores aprofundamentos: nascido em 1941, em Juiz de Fora (MG), inicia sua vida profissional como redator do *Jornal do Brasil* em 1960, no Rio de Janeiro. Oito anos depois, deixa claro de que lado da História se posiciona, entra para a luta armada e, em ação ousada, faz parte do grupo de militantes de esquerda que seqüestra o embaixador americano Charles B. Elbrick. Preso em 1970, em São Paulo, parte para o exílio. Durante nove anos, ficou entre a Argélia, o Chile, a Suécia e a Itália. Em 1979, com a Anistia, retorna ao Brasil e publica *O que é isso, Companheiro?*. Ainda na esteira da autocrítica, lança, em 1980, *O crepúsculo do macho*, lido por muitos como a continuação de seu primeiro livro. Aqui, Fernando Gabeira muda o discurso, toma parte no movimento feminista, passa a pensar as minorias excluídas pela própria esquerda (além das mulheres, os gays, os loucos e as questões das lutas ambientais) e anda pelo verão de Ipanema com uma tanga de crochê, em foto célebre que estampou diversos jornais. Em 1981, continua deliberando sobre seu ser político de maneira individual em *Estradas e bandeiras* e, também, em *Hóspede da utopia. Sinais de vida no Planeta Minas*, publicado em 1982, expõe as lutas feministas — através de cinco biografias de mulheres, incluídas as de Ângela Diniz e Dona Beja — contra os modos conservadores da sociedade mineira. Em 1986, filia-se ao PT e entra formalmente para a política. Continua pensando e levantando as bandeiras ambientais, e não tarda a narrar o desastre radiológico em *Goiânia, rua 57 - o nuclear na terra do sol*. As novas bandeiras o levam a filiar-se ao PV, legenda que o elege deputado pela primeira vez em 1994, e o reelege em 1998. Em 2000 publica *A Maconha*, e, sem medo de polêmicas, deixa claro que é favorável à legalização. Retorna ao PT em 2002, em novo mandato para o congresso, mas não fica por muito tempo. Após criticar abertamente Lula, rompe com o PT em 2003. Três anos depois, volta ao PV e reelege-se como o deputado mais votado do Rio de Janeiro. 2006 é, também, o ano da publicação de *Navegação na neblina*, onde discorre sobre o *Escândalo dos Sanguessugas*, no qual fora participante ativo como um dos sub-relatores da CPI. Em 2009, em nova autocrítica, assume o uso indevido de sua cota de passagens aéreas em sua atuação parlamentar. 2012 é o ano de *Onde está tudo aquilo agora*, que lança como jornalista. Em 2013, é apresentador de um programa de entrevistas na *GloboNews* e, quatro anos depois, publica *Democracia tropical: caderno de um aprendiz*, no qual traça um panorama da democracia brasileira nos últimos trinta anos e os fatos que levaram ao *impeachment* de Dilma Rousseff, que, como ele, também integrou a luta armada e foi personagem da História.

De volta à análise de *O que é isso, Companheiro?* (1979), a obra apresenta caráter memorialístico, informal e é entrelaçada continuamente ao texto jornalístico. A narrativa é híbrida e não-linear (estruturada em 16 capítulos) e privilegia necessariamente a voz do narrador-personagem. Centra seus principais temas no contexto político brasileiro, na vivência da esquerda e seus confrontos com a ditadura militar, nos fatos históricos que se desenrolavam nos anos narrados pelo autor, nas sofisticções das torturas empregadas aos militantes que caíam nas mãos da polícia, nos relacionamentos (im)possíveis entre esses militares e militantes, na autocrítica de Fernando Gabeira e na tentativa de quebra dos estereótipos que dividiam o mundo em apenas dois lados numa eterna herança deixada pela Guerra Fria. Também se lê que o narrador, instigado pela própria memória,



apresenta a rotina dos militantes que adormeceram teóricos e acordaram guerrilheiros, prontos para ações extremas como desapropriações à bancos e seqüestros de embaixadores. E, também, dispostos a morrer pela causa enquanto eram consumidos pelo medo. Ao fazê-lo, portanto, humaniza o que antes era percebido como a frieza e o distanciamento promovido pela esquerda e pela luta armada.

Na contramão da imposição compulsiva da única verdade — esta típica do discurso adotado pela História —, o autor tece seguidamente as linhas e desafios da sua própria memória e não demonstrou incômodo quando foi “desmentido” por outros personagens reais que tomaram parte na ação do seqüestro de Charles Elbrick, inclusive o próprio embaixador. Compreende a narrativa, ou as narrativas, como instituições democráticas nas buscas e encontros das muitas verdades em cada discurso. A impossibilidade, portanto, de não saber o que é memória (esta, aqui, assumidamente o que seria “real”) e o que é imaginação — aliada ao tempero da alegoria e das lembranças salpicada ao longo da obra — confere ao relato, necessariamente, à condição de literatura. Ele nunca insiste ser verdade, como o que poderia ser lido no texto jornalístico, o que diz. Fala do que lhe coube e não rechaça demais versões, considerando que todas elas são pontos de vistas válidos.

Na obra, como já posto, o privilégio da voz é conferido integralmente ao seu eu-narrador e, portanto, sua (con) fusão com o eu-personagem se dá na passagem do tempo:

[...] O tratamento que Gabeira confere ao tempo narrativo reitera tão informação. As idas e vindas se sucedem, o passado longínquo e o mais imediato se entrecruzam e justapõem, formando um fio que flui, ininterrupto. [...] O fio narrativo que assim evolve aos olhos do leitor é, na verdade, uma tentativa de juntar os estilhaços do narrador-personagem, dilacerado e quase esmagado pela História de seu tempo, da qual emerge através do texto, acerto de contas com ela e consigo mesmo. [...] Consegue juntar presente e passado, projetando-os no futuro; na junção da memória coletiva e da lembrança individual, tenta unificar a revolução armada e a revolução pacífica e pessoal; enquanto narrador e personagem do seu próprio texto, consegue unir tempo vivido e tempo narrado. (PELLEGRINI, 1996, pp. 40-60)

De difícil classificação teórico-literária, o livro de Fernando Gabeira provoca a crítica brasileira que ainda buscava nas teorias do Século XIX seus embasamentos teóricos; ela, agora, tinha que se confrontar com os novos desafios trazidos pela literatura contemporânea, que, ao buscar formas para maximizar suas potencialidades de expressão, mergulha em hibridismos, cria e recria (novos) gêneros. A preocupação é com o conteúdo e não, necessariamente, em seguir a estética dos processos narrativos consagrados. O leitor encontra, ao longo da obra, as (im)possibilidades de um personagem da vida que passa a ser narrador da própria história. E da História. Esta outra não se refere à individual ou subjetiva, mas a memória coletiva — até então escrita à tinta invisível — do Brasil:

[...] Nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação lingüística, porque a premência era outra: resistir, documentando. [...] O ponto crucial dessa questão

parece repousar no fato de que esse tipo de narrativa, geralmente de cunho político, representa talvez um gênero novo (ou gêneros), ligado às injuções próprias da nossa situação histórica e que extrapola os velhos esquematismos forma/ conteúdo. [...] E cuja dimensão correta far-se-ia em termos de realismo/ não-realismo não dá mais conta da multiplicidade de indagações que vem sendo suscitada nos últimos tempos. [...] Esse livro-testemunho-documento-depoimento-memória (não o chamo romance) representou, nesse exato momento, uma fresta por onde espiar um passado recente, um tempo vivido, até então vedado. Rasgada a venda, emoção e surpresa suscitadas por tal passado. Num tempo em que as “gavetas vazias” já liberavam filmes, peças, romances e canções censuradas, seu significado vinha ancorado na revisão da História e num desejo latente de avaliar experiências e (re)discutir a realidade brasileira. (PELLEGRINI, 1996, pp. 21, 22 e 35)

Esses novos narradores encontram, à luz da Anistia, os olhos curiosos e os ouvidos atentos de um público ávido por conhecer — ou se reconhecer — um outro lado da História recente do Brasil, propositadamente apagado dos livros pedagógicos e dos discursos oficiais. Narradores que oferecem um ponto de vista que se opunha violentamente ao noticiado formalmente pelo governo ao longo dos 21 anos de regime. E essas narrativas emergentes eram frutos, sobretudo, das lembranças de seus narradores. E de seus personagens. E, ainda, de seus narradores-personagens:

[...] O que realmente fica é a narrativa, trabalho harmonioso da lembrança que, juntamente com o esquecimento, teceu o fio de sua matéria, a vida vivida, ‘de uma maneira sólida, útil e única’, transformando-a em memória de todos. Narrar, mais do que uma forma de resistir, é uma tentativa de (re)apropriação da História, a qual nenhum homem consegue dominar inteiramente. Nessa linha, Fernando Gabeira, enquanto narrador, pelo artifício da linguagem, tenta fazer o que não conseguiu fazer enquanto personagem: ser dono da sua vida, dando-lhe um sentido e integrando-a à História. Tem como resultado final da tarefa o discurso do seu eu, agora narrador, enformando o seu eu-personagem. (PELLEGRINI, 1996, p. 60)

É verdade que a linha que separa História e Literatura é sutil. Por muitos anos pertencentes e estudadas como o mesmo campo de conhecimento, talvez encontrem em seus narradores a sua principal diferença. Para a primeira — tida e lida como ‘oficial’ —, o narrador é um elemento objetivo e destituído fundamentalmente de paixões e prismas óticos. Narra o que vê, sem imbuir-se de opiniões ou bandeiras. A outra o percebe como um ser subjetivo e que, justamente por isso, imprime aos fatos cores, idéias e sentidos.

Sabemos, entretanto, que não é tão simples quanto posto. A História escolhe seus narradores: são eles os vencedores — das guerras medievais, dos conflitos pós-modernos ou dos ciclos das lutas de classes, pouco importa — mas sempre são os conquistadores que detêm o direito exclusivo à voz. E, assim, esses narradores não são tão objetivos quanto se pretendia. Ao contrário, passam a ser impositivos. Disposta a pensar as relações paradoxais achadas nas escritas da pós-modernidade que se vinculam à História, a pesquisadora Linda Hutcheon propõe, em *Poética do Pós-Modernismo* (1988), que:

[...] Os contadores de estórias podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos – e pessoas – do passado, mas também sugere que os historiadores fizeram o mesmo: nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres? [...] As representações do passado são selecionadas para significar tudo o que o historiador pretende. [...] Até documentos são selecionados como uma função de determinado problema ou ponto de vista. [...] Aquilo que venho chamando de ficção pós-moderna não “aspira conhecer a verdade” tanto quanto aspira a perguntar de quem é a verdade que se conta. Menos do que associar “essa verdade a pretensões de legitimização empírica”, ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimização. (HUTCHEON, 1991, pp. 143 - 162)

Se a História pragmatiza um discurso singular — ainda que todos os eventos sejam percebidos de distintas maneiras por diferentes grupos de pessoas —, onde se pode, então, ouvir as narrativas periféricas, que ficaram à margem do discurso oficial? Na Literatura, que encontra na arte as múltiplas possibilidades de contar, recontar, corromper, subverter e descontar a História, já que o seu compromisso é somente com a poética:

[...] A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teológico. [...] A auto-reflexividade metafictional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento? [...] Conscientizando-nos da necessidade de questionar as versões admitidas da história. (HUTCHEON, 1991, p. 143 - 152)

No caso de Fernando Gabeira, isso é ainda mais interessante, pois o próprio sujeito-narrador-personagem se apresenta vulnerável, em crise, fragmentado e refém dos sabores de lembranças estilhaçadas e dos caprichos da memória; em suma, o contrário exato dos narradores históricos, que, cheios de certeza, mais se assemelham aos heróis das epopéias literárias que ao homem comum de seu tempo.

Portanto, há 40 anos decorridos da sua primeira publicação, cabe perguntar: quais efeitos que a leitura desse tipo de obra causa em quem a consome? Crítica? Alteridade? Autorreflexão? Literatura para o além de ‘contar histórias’ das tramas e enredos que acostumaram os olhos do leitor? É essa a Literatura que vai se estabelecendo como um meio importante para colaborar com a conservação da memória social de um povo e um instrumento importante para uma leitura crítica da realidade. Uma Literatura que desacata e resiste. A Literatura que incomoda e inquieta porque subverte as versões propagadas *ad infinitum* como as únicas verdades, a que transgride os discursos mais conservadores:

[...] Mas também deve considerar o aparecimento de obras em contextos que exigem uma nova relação com o leitor e, ao mesmo tempo, demonstram que o texto literário não é aquele constituído exclusivamente na e através da linguagem e que a literatura não é apenas a produção de ficções, mas também de efeitos específicos [...] O texto que provoca, por sua vez,

determinados efeitos sociais e ideológicos. [...] Realidade e ficção não estão numa relação de polaridade, mas de reciprocidade, desde que a ficção organiza lingüísticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável. (PELLEGRINI, 1996, p. 23)

Questiona-se, sem ter respostas prontas e cartas à manga, no que é significativo que a narrativa de Fernando Gabeira — longe de ser um clássico adotado nas escolas e vestibulares — tenha atingido a impressionante marca de 40 edições no mercado editorial brasileiro? O que isso nos diz? Se a princípio a resposta repousava na curiosidade e no ineditismo das gavetas trancafiadas por 21 anos, a passagem dos 40 sem que o texto se cubra de poeira e caia na obsolescência de um país sem memória ainda permanece um mistério. Tânia Pellegrini, entretanto, oferece alguma luz em uma tentativa de entender:

[...] Um público de classe média ao qual geralmente pertence o escritor. Este, assim, torna-se personagem, dá testemunho a partir de dentro e coloca seu ponto de vista particular, não mais apenas o do neutro narrador contemplativo. [...] O maior destinatário de sua literatura é, então, a sua própria classe, ou melhor, um setor da classe média urbana que, “de um modo ou de outro, é culpado ou cúmplice da mesma realidade brutal que dá testemunho” e se reconhece enquanto personagem, nas vacilações, inquietações e perplexidades de cada um, o que explica, em parte, a cumplicidade receptiva de tais obras. [...] Nesse sentido, um dos personagens mais importantes da narrativa em questão é mesmo o próprio autor que, através de seu relato, sai em busca de uma catarse ao mesmo tempo particular e coletiva, junto ao público. Todavia, a procura de purgação, de descarrego, não minimiza por si essa literatura; explica-a, apenas, assinalando mais um aspecto, parte integrante e indispensável do contexto que a gerou. (PELLEGRINI, 1996, pp. 28 - 29)

A Literatura lida como uma forma de expressão do sujeito — e, com ele, as contradições e fissuras históricas — do seu tempo. A (auto)ficção que se apropria de uma realidade para melhor compreendê-la e, talvez, explicá-la. Fernando Gabeira, personagem real de seu tempo, apropriou-se, como dito, do discurso literário para expor o mundo — tão censurado quanto fragmentado e confuso — a sua volta. Na arte literária, encontrou o espaço adequado para emergir a voz amordaçada e narrar uma outra História, a que estava escondida sob o véu perigoso, dissimulado, covarde e assassino que protegia o pesadelo que tomava formas e vultos nos porões da ditadura.

Os estilhaços humanos, os seres fracionados entre as suas convicções sócio-políticas (projetos coletivos) e as suas porções subjetivas (o sentir individual e os desejos frequentemente massacrados com a pecha de *pequeno burguês*), os vilões do discurso oficial, que tinham suas dúvidas suprimidas em nome do terror à vacilação, o medo de chorar, e, ainda, as possibilidades de erros e acertos de quem dormiu com livros e acordou com armas são a matéria prima da narrativa:

[...] Meu corpo às vezes transigia. Era preciso um despertador bem forte para nos colocar fora da cama às cinco e meia. As noites eram passadas em discussões, leituras, às vezes em pura

vagabundagem amorosa. Todos os dias o despertador tocava à mesma hora e nem sempre o corpo se movia. Problema ideológico, dizia o assistente. Era o termo que usava e creio se usa ainda para analisar nossas fraquezas. Começavam bem cedinho com aquela expressão *problema ideológico* e os debates, mais ou menos monotemáticos, que fomos desenvolvendo, quase que ao longo de toda a militância comum. “Dorme cedo, companheiro”; “O carnaval é um dia como os outros, companheiro”; “Não leia os escritores decadentes, companheiro”. [...] Para eles, tudo era política partidária. Alguns não tinham tido nem sua primeira namoradinha e já estavam inscritos numa organização. Lembro-me de Dominginho, o mais doce e inteligente de todos, que vinha com sua sacolinha de plástico, às vezes com um revólver calibre 38, às vezes um conjunto de documentos sobre o foco guerrilheiro. -Dominginho, por que é que você não compra um álbum e não vai colecionar figurinhas? Por que você não arranja uma namoradinha e vai acariciá-la num banco de jardim? -O que é isso, companheiro? O que era isso, companheiro? Até hoje tento explicar as causas de nossas desconfiças mútuas. Os da minha idade já estavam colocados, já tinham empregos bem remunerados e gastaram grande parte da vida tentando entender as relações interpessoais. Eles, os da nova geração, não colocavam esse problema na ordem do dia. Eram capazes de localizar todas as intenções escondidas num discurso político, apontar as causas econômicas de uma certa virada histórica. No entanto, faziam uma leitura linear dos sentimentos. No entanto, faziam uma leitura linear dos sentimentos. Os primeiros meses de vida política foram cheios de apreensões. Meus parceiros, que eu ia deixando pra trás, nas redações ou em outras carreiras, tinham uma outra visão de mundo. Se alguém dissesse, por exemplo, “Não quero nunca mais ver aquela mulher”, saberíamos imediatamente complementar a frase com um sorriso irônico, pois fomos aprendendo nas próprias penas de amor que nem tudo que se fala é o que se vai cumprir. Já a nova geração parecia capaz de dizer “nunca mais” sem nenhuma desconfiça. Daí as apreensões; eu tinha medo que de um lado ficassem aqueles que entendem de pessoas e do outro aqueles que entendem de política partidária. (GABEIRA, 2016, pp. 59 - 60)

Intelectuais e estudantes transformados — por circunstância e necessidade latente de resistência — em guerrilheiros. Prisioneiros dos militares e, muitas vezes, de si mesmos. Eram treinados para matar e não sucumbir diante das mais cruéis formas de tortura instituídas e legitimadas pelo governo. Sufocavam sua formação mais humanística para não parecer fragilizados diante dos seus companheiros. E, entretanto, amavam. E sofriam. E temiam. A crise desse sujeito dividido é visível em *O que é isso, Companheiro?* (1979) o tempo todo, personificada, sobretudo, no próprio narrador-personagem e no olhar que lança sobre seus camaradas. Fica claro a uma leitura atenta que ser corajoso não é o contrário de não sentir medo. É possível que as duas coisas coexistam.

*O que é isso, Companheiro?* (1979) é uma tentativa de resgatar essa mesma memória — pessoal e coletiva, dolorosa e magoada —, e apresentar uma autocrítica pontuada no humano de seus personagens ao invés de um ponto de vista definitivo em um recorte seco e descontextualizado, que nada mais martiriza ou vilaniza pessoas, as transformando em extremos ou estereótipos. Em uma democracia frágil como é a brasileira, “o acerto de con-

tas”, como chamado por Pellegrini (1996), apenas começou e nem todas as gavetas foram tão escancaradas assim.

## Referências

- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, Companheiro?**. Rio De Janeiro: Estação Brasil, 2016.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EdUFSCar, 1996.
- ROSA, João Guimarães. **Com o vaqueiro Mariano**. Rio De Janeiro: Edições Hipocampo, 1952.
- ATO INSTITUCIONAL N.º 5. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3l3B8ai>>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- LEI DA ANISTIA. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/395cRet>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

# Da excentricidade transitória à consolidação de um ideário – o legado de liberdade e esperança do modernismo brasileiro nas teclas de “Máquina de escrever”

Eliane Aparecida Machado

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Capes

## Introdução

O poema “Máquina de escrever”, de Mário de Andrade, escrito em 1922 e publicado em 1926 na coletânea *O losango cáqui* ou *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* faz parte de um conjunto de escritas a que o próprio autor definiu como “Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, lyricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos deste livro.” (ANDRADE, 1926, página?)



*O losango cáqui*. Capa da primeira edição, com ilustração de Di Cavalcanti. Casa Editora A. Tisi, 1926.

Reprodução Fotográfica Horst Merkel

<https://bit.ly/3yTJvvn>, acessado em set. de 2020.

Primeiramente, chama a atenção nessa afirmação uma preocupação do poeta em relação à nomenclatura do conteúdo literário por ele produzido, ao mesmo tempo em que se insinua certo pudor em nomear tal conteúdo como “poemas”. Despontam aqui duas hipóteses, primeiramente a preocupação em ser inovador, criativo, quiçá até excêntrico. Em um segundo momento, desvela-se um desassossego em relação a uma questão de ordem conceitual, como quem indaga acerca do que deveria ou não ser objeto, motivo ou matéria de poesia para o poeta nesse momento em que ele escreve. Indagações, no entanto, que se limitam ao plano do conteúdo, porque quanto à forma, não há dúvidas, o próprio poeta afirma que escreve “versos”.

Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico. Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além. Prá que aléns não sei não e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo. (ANDRADE, 1926)

Há ainda outro aspecto curioso sobre a obra em questão e que antecede a análise do poema em investigação. Abre a coletânea, como um preâmbulo, um texto intitulado “Advertência”. Ou seja, no espaço onde o leitor espera tradicionalmente encontrar um prefácio, depara-se com um texto advertindo-o sobre como recepcionar o conteúdo das próximas páginas. Com esse introito, é certo que o leitor não está mais diante do tradicional.

Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. (ANDRADE, 1926)

O poeta, ao afirmar tratar-se de um “diário”, põe em discussão a concepção tradicional do gênero poesia, questão que está diretamente vinculada ao ideário modernista ainda em formação e tão defendido pela intelectualidade brasileira daquele período, dentre eles, o próprio Mário de Andrade. O autor afirma que se trata de um diário porque o conteúdo de que se ocupa seus textos é de matéria prosaica, é do cotidiano, porque para os modernistas tudo pode e passa a ser motivo de poesia, “Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras (...)”, desde que “liricamente anotadas”. É a “poesia-de-circunstância” pondo em xeque o conceito de “universalidade”, redefinindo-o; para a estética modernista, a poesia retira do prosaico a matéria de que trata sua poética, alça do cotidiano seu objeto de escritura elevando-o à condição de objeto-estético.

Aliás o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra de arte. (ANDRADE, 1926)



Ainda em relação à “Advertência”, outro aspecto que chama a atenção do leitor, e que também apresenta um caráter inovador, é a necessidade do poeta de entabular com seu público uma conversa, um diálogo, cujo conteúdo se ocupa em explicar seu projeto literário, o que promove ao “prefácio” uma natureza metalinguística, em moldes muito semelhantes ao “Prefácio interessantíssimo”, que antecede a obra *Pauliceia desvairada* (1922), também de autoria de Mário de Andrade e que igualmente busca apresentar a seu público o ideário do Modernismo. Essa estratégia metalinguística manifesta-se também nos poemas, como um exercício de reflexão sobre o fazer poético no instante mesmo de sua elaboração. A esse aspecto da escrita de Mário de Andrade, Antonio Candido analisa como uma tendência, por parte de alguns autores brasileiros, de adotarem uma postura didática “de quem contribui para a coletividade”, favorecendo a legibilidade das obras, numa tentativa de assumir para si a responsabilidade de “exprimir os anseios de todos, dar testemunho sobre o país, exprimir ou reproduzir a sua realidade” (CANDIDO, 2011, p. 96). Para este estudo, “Advertência” é também uma chave de leitura, interpretação, análise e crítica para os poemas que a sucedem.

## 1. O contexto

O contexto histórico do Modernismo é marcado pelo processo de industrialização que se efetivou a partir da Segunda Revolução Industrial, com consequências significativas nos meios de produção do final do século XIX e início do século XX. E isso certamente repercutiu no modo de ser do indivíduo, porque não havia como estar alheio ao impacto das máquinas no cotidiano.

Ademais, a primeira grande guerra deixou suas sequelas, havia uma comoção e isso deflagrou uma nova concepção de mundo, com repercussões sociais e políticas, principalmente na Europa, pois marca o fim da “belle époque” (bela época). No Brasil, essa repercussão foi mais diluída e restringiu-se mais a ideologias contrárias aos padrões preestabelecidos. Era preciso descobrir uma nova forma de ser e estar no mundo. Assim, o Modernismo foi mais que uma escola literária ou período da vida intelectual, foi uma época da vida brasileira em que intelectuais de diversas áreas propuseram uma ruptura artística, literária e cultural. “Representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1976, p. 393).

Esteticamente, o Modernismo rompia com o aspecto tradicional de expressão artística e propunha novos meios de criações; enquanto no plano ideológico buscava novas formas de interpretar, olhar, mostrar e repensar a cultura, o cotidiano, a identidade e os valores nacionais.

Em *O losango cáqui* ou *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, observa-se uma convergência do ideário modernista, na medida em que se evidencia, nos poemas, um exercício de experimentações de escrituras poéticas, tanto no plano da forma quanto do conteúdo.

Da forma, porque há uma ruptura com o verso tradicional, a escrita displicente ganha seu espaço na arte, a forma livre se submete ao ritmo da expressividade, as onomatopeias

rompem o limite entre o significado e o significante, e a linguagem está no domínio do coloquial. Uma escrita que se constrói e promove a reflexão no ato mesmo da escrita, por meio da metalinguagem. Quanto ao conteúdo, tudo passa a ser matéria de poesia: o cotidiano invade e desmistifica o objeto “arte”.

O poema “Máquina de escrever” é um exemplo desse novo “fazer artístico”, caracterizado como um poema-de-circunstância, o prosaico se manifesta em uma máquina de escrever que é alçada para o universo artístico, que também é símbolo de técnica, modernidade, mecanicidade. No entanto, em uma máquina que transita entre a tecnicidade e o lirismo, fala-se do amor e de dívidas, de felicidade e pêsames, de hierarquias rompidas, ainda que não se tenha rompido a diferença entre classes sociais, tudo é objeto de arte, e exige uma nova forma de se relacionar com o mundo e entre os indivíduos.

## 2. “Máquina de escrever” – Desvendando o poema toque a toque, estrofe a estrofe

A seguir, dividindo o poema em quatro partes, propõe-se uma leitura interpretativa de “Máquina de escrever”, considerando os três elementos fundamentais que atuam na composição do poema: o ideário de um poeta que se autoconclama modernista, as intercorrências inovadoras que atravessam o poema e determinam as circunstâncias de sua produção, bem como as expectativas de um leitor surpreendido por tais inovações, porque ainda surpreendido pelos ideais da estética modernista, a fim de evidenciar a natureza sistêmica de que resulta esse objeto artístico, uma referência à tríade autor-obra-leitor proposta por Antonio Candido.



Máquina de escrever da década de 20, modelo Remington Standard 12.

### **Parte 1:**

*B D G Z, Reminton.*

*Prá todas as cartas da gente.*

*Eco mecânico*

*De sentimentos rápidos batidos.*

*Pressa, muita pressa.*

*Duma feita surripiaram a máquina-de-escrever de meu mano.*

*Isso também entra na poesia*

*Por que ele não tinha dinheiro prá comprar outra.*

O poema inicia presentificando a máquina de escrever por meio da fusão entre **signo** (a sequência das letras no verso em referência à disposição espacial das teclas na máquina de escrever), **imagem** (a imagem projetada das teclas no imaginário do leitor) e **objeto** (referência à primeira empresa no Brasil a produzir máquinas de escrever (Remington)). A transgressão ortográfica aponta para a prevalência da oralidade sobre a escrita, uma das propostas da estética do Modernismo, assim como a linguagem coloquial, presente na forma reduzida da preposição e na seleção lexical (“Prá”, “Surripiaram”, “mano”). A expressão “eco mecânico” sugere a produção em série de cartas, até então únicas por meio da caligrafia que as individualizava, para um processo mecanizado, impessoal e em larga escala, associada a um ritmo de velocidade proporcionado pela máquina de escrever, e que tão bem reproduz o ritmo da sociedade que começa a se industrializar. Mas da rigidez mecanizada das engrenagens que acionam as teclas da máquina, do estampido duro e frio da letra metálica imprensando o papel, atravessa o lirismo de quem escreve e registra sua empatia por um irmão que foi furtado. Nos três últimos versos, o recuo sugere um parêntese, em que metalinguisticamente se revela a condição de “poema-de-circunstância”, porque um furto também pode ser matéria de poesia, e é poesia porque está carregada de carga emocional, o lirismo na pungência de um “eu” ao relatar que alguém de sua estima perde um objeto-valor e que não tem como recuperá-lo.

### **Parte 2:**

*Igualdade maquinal,*

*Amor ódio tristeza...*

*E os sorrisos da ironia*

*Prá todas as cartas da gente...*

*Os malévolos e os presidentes da República*

*Escrevendo com a mesma letra...*

*Igualdade*

*Liberdade*

*Fraternité, point.*

*Unificação de todas as mãos...*

Nessa segunda parte, a mecanização da modernidade é expandida para a esfera dos sentimentos, que se tornam equivalentes entre si (o amor, ódio ou tristeza), na medida

em que a máquina promove ao ato de escrever também uma mecanização, por meio da reprodução em série de uma caligrafia que impessoaliza e unifica “todas as mãos”, metonímia de indivíduos. Ironicamente, a referência intertextual aos ideais de valorização do indivíduo presente na máxima “Igualdade / Liberdade / Fraternité, point.” é deslocado e contravertido em processo de massificação, rompendo, inclusive limites de nacionalidade e cultura, evidenciadas pela interferência das línguas francesa e inglesa, e sugerido pela caligrafia padronizada e reproduzível da máquina, o “Eco mecânico”.

### **Parte 3:**

*Todos os amores*

*Começando por uns AA que se parecem...*

*O marido que engana a mulher,*

*A mulher que engana o marido,*

*Os amantes os filhos os namorados...*

*“Pêsames”.*

*“Situação difícil.*

*Querido amigo... (E os 50 mil-réis.)*

*Subscrevo-me*

*Adm”.*

*obg.”*

*E a assinatura manuscrita.*

Nesses versos, o “amor” é banalizado pela facilidade de se tornar múltiplo, porque reproduzível pela máquina de escrever, conteúdo presentificado pela forma na repetição das vogais “AA” em maiúsculo. Assim como a industrialização permitiu a produção em série, reproduzindo sucessiva e identicamente um mesmo objeto, assim a máquina de escrever reproduz, no papel, um mesmo sentimento: todos os amores são iguais, para os amantes, os traidores, os namorados ou os filhos. Ainda assim, a personalidade está garantida pela necessidade da “assinatura manuscrita”, para validar a escritura mecanizada da máquina de escrever, o que sugere a preponderância do homem sobre a máquina, apesar do processo de produção em massa das fábricas.

### **Parte 4:**

*Trique... Estrago!*

*Ê na letra O.*

*Privação de espantos*

*Prá s almas especulas diante da vida!*

*Todas as ânsias perturbadas!*

*Não poder contar meu êxtase*

*Diante dos teus cabelos fogaréu!*

*A interjeição saiu com o ponto fora de lugar!  
Minha comoção  
Se esqueceu de bater o retrocesso.  
Ficou um fio  
Tal e qual uma lágrima que cai  
E o ponto final depois da lágrima.*

*Porém não tive lágrimas, fiz “Oh!”  
Diante dos teus cabelos fogaréu.  
A máquina mentiu!  
Sabes que sou muito alegre  
E gosto de beijar teus olhos matinais.  
Até quarta, heim, ll.*

*Bato dois LL minúsculos.  
E a assinatura manuscrita.*

Nessa parte do poema, há um embate entre a força de expressão do “eu poético” que escreve e a incapacidade da máquina de reproduzir tal escritura, evidenciando uma fragmentação e um distanciamento entre o ato de elaboração da escritura, que ocorre no plano mental, e o ato de datilografar (“Trique... estrago/Ê na letra O.”). Assim, a plasticidade da escrita mecanizada da máquina não corresponde ao que o “eu poético” deseja expressar, e por isso a máquina mente. Ironicamente, o “eu poético” evidencia a limitação da máquina de escrever ao ter que, metalinguisticamente, amparar sua escrita no eixo signo-significado-significante (“A interjeição saiu com o ponto fora de lugar!/Minha comoção/se esqueceu de bater o retrocesso./Ficou um fio/tal e qual uma lágrima que cai/e o ponto final depois da lágrima.”).

Observa-se ainda nessa parte final do poema uma tendência do eu-lírico de se tornar mais emotivo, pois um lirismo atravessa todos os versos e a plasticidade de uma lágrima é moldada pelo signo que a máquina de escrever produziu, ainda assim, trata-se de um engano, é só uma gralha tipográfica, porque o eu-poético afirma estar feliz (“A máquina mentiu!/Sabes que sou muito alegre/E gosto de beijar teus olhos matinais”). O eu-lírico é um datilógrafo com toques descoordenados, afirma que no lugar da lágrima há um “oh”, justifica metalinguisticamente como incorreu em tal erro, embora não o conserte, e deixa a lágrima registrada no papel. Mas até que ponto não teria este eu-lírico sido traído por sua emoção?

Nos próximos versos há um disfarce para a situação incômoda de um sujeito-poético constrangido por tanto lirismo (“Até quarta heim!!”). Por fim, nos últimos versos, novamente fica para o leitor a sensação de absurdo: toda a carga emocional do enunciador é esvaziada pela descrição metalinguística de como o datilógrafo reproduziu pelas teclas da máquina de escrever o efeito de seu enunciado carregado de valor exclamativo (“Bato dois LL minúsculos.”).

Em “Máquina de escrever”, mais que um ícone da tecnicidade, da velocidade, da capacidade de produção em massa – fenômenos que descrevem o ritmo imposto pelo processo de industrialização e que tão bem caracterizou a modernidade – desvela-se também o retrato de um indivíduo, suas interações, seu jeito de ser e de estar no mundo, naquele momento, suas respostas diante daquelas circunstâncias. É um poema de amor, constrangido e disfarçado, que se dispersa para dividir com seu leitor o infortúnio do irmão, depois faz uma pausa para refletir sobre os novos meios de produção das fábricas, e constatar que esse modo de produção se reflete na organização da sociedade, disfarçadamente *desierarquizada*, mas que nem por isso resolveu suas injustiças sociais. “Máquina de escrever” é um poema que se abre para muitos temas, mas mantém o foco no lirismo de um amor que não se revela, de um “eu” que resiste em se dobrar aos excessos do sentimentalismo, de um poeta, que diante das novas circunstâncias da modernidade só se reconhece, ele mesmo, como mais uma máquina... de escrever poemas.

Entretanto, é na identificação e no reconhecimento desse contexto orientado pela reificação que o sujeito moderno encontra forças para se rebelar contra a passividade, a fixidez e o automatismo oriundos das transformações socioeconômicas da segunda metade do século XX. É na excentricidade da forma poética, nas experimentações com o signo, ainda que transitórias, que o artista moderno, nas suas primeiras manifestações, buscou desenvolver um ideário que dialogasse com as pressões sociais daquele momento, para via objeto artístico, promover um enfrentamento. Dessa forma, a contribuição da estética do Modernismo para a sociedade brasileira hodierna está no legado de liberdade e esperança que atravessa os tempos e deixa a mensagem de que a arte humaniza, ainda que as condições do entorno exponham o que há de mais grotesco no humano.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *O losango Cáqui*. [1926] Obra digitalizada. Edição de Referência: *O losango cáqui*. São Paulo: Livraria Martins, 1966. Disponível em: <<https://bit.ly/3jSFUMY>> Acessado em set. de 2020.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- \_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004.
- SOUZA, Gilda Melo e. *Vanguarda e nacionalismo na década de vinte*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

# A problematização do enigma em *Nove noites* como dispositivo para acionar as centelhas do trágico no romance

Eliane Cristina Chieregatto

Doutorado, Universidade do Estado de Mato Grosso

O tecido do romance *Nove Noites* foi costurado em volta de uma investigação realizada por dois narradores com o objetivo de desvendar as razões que teriam instigado o antropólogo norte-americano, Buell Quain, ao suicídio. Um é jornalista e principia a averiguação a partir da leitura de um artigo de jornal que trata da estranha morte ocorrida no Brasil em 1939. O outro é um suposto engenheiro, remetente de uma carta-testamento, em que relata os acontecimentos ocorridos nas nove noites em que esteve em companhia do jovem pesquisador. Quain chegou ao país em fevereiro de 1938 com a intenção de estabelecer observação sobre a etnia Karajá, porém um desafio maior se interpôs e ele, movido pela expectativa de chegar aos Trumai, cuja cultura se encontrava em vias de extinção, opta por uma expedição solitária em terras mato-grossenses rumo ao Alto Xingu.

A permanência do etnólogo em Mato Grosso durou cerca de quatro meses, ou seja, apenas tempo suficiente para identificar as razões pelas quais a etnia sofria o desaparecimento. Impedido pelo órgão regulador do Serviço de Proteção ao Índio, que exigiu seu afastamento em caráter de urgência das terras indígenas, segue para o estado do Tocantins, onde juntamente com outros pesquisadores, estabelece observação dos nativos Krahô. No entanto, diante de novos conflitos, agora de origem familiar, a pesquisa é outra vez interrompida e Buell Quain comete suicídio no dia dois de agosto de 1939 quando retornava para Carolina, no Tocantins, de onde partiria rumo aos Estados Unidos: “Quando se matou, tentava voltar a pé da aldeia de Cabeceira Grossa para Carolina, na fronteira do Maranhão com o que na época ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao Tocantins” (CARVALHO, 2006, p. 13). A morte trágica foi pouco comentada pela academia de antropologia e suas causas seriam investigadas no romance.

Como a narrativa comunga elos com a história factual, para escrevê-lo “Bernardo de Carvalho travou contato com os Krahô, no estado do Tocantins e foi aos Estados Unidos em busca de documentos e pessoas que pudessem saber algo sobre o antropólogo” (CARVALHO, 2006, p. 2). Cartas e depoimentos foram vinculados à teia do romance e subsidiam a conjuntura histórica que cerceia a passagem de Quain pelo Brasil. Antes de morrer o jovem pesquisador teria escrito sete cartas, das quais quatro foram recuperadas pelo narrador-jornalista, embora a narrativa não apresente essas provas documentais que pare-

cem validar a relação entre a História e a pesquisa. A nosso ver, trata-se de uma estratégia utilizada pelo autor para estabelecer verossimilhança, de forma que o leitor capturado pelo encadeamento dessa suposta investigação tende a percorrer junto com os narradores os caminhos que conduzem à provável tergiversação do enigma.

O primeiro narrador, Manuel Perna, suposto engenheiro e amigo confidente de Buell Quain, dirige uma carta a um hipotético destinatário em que relata além dos acontecimentos relativos à expedição, fatos e situações imaginadas sobre a vida do personagem: “O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites.” (CARVALHO, 2006, p. 41). A carta, contudo, nunca foi realmente escrita pelo engenheiro, sendo fruto da imaginação do outro narrador, o jornalista, que assume a investigação a partir do fato enquanto realidade histórica, fazendo entrevistas e esquadrinhando a vida pública de Quain em busca de dados que pudessem justificar o suicídio. São justamente as lacunas surgidas no percurso investigativo que mobilizam a invenção dessa carta. Portanto, trata-se de uma prerrogativa para preencher as lacunas resultantes da investigação frustrada, conforme evidencia o seguinte fragmento: “Foi só quando esgotei todos os meios de achar o que me faltava – o que chamei de oitava carta, supondo que pudesse existir, e que daria sentido a toda história e mais especificamente ao suicídio” (CARVALHO, 2006, p. 140). Assim, a presença de um narrador que inventa uma carta que institui outro narrador surge apenas como artifício, com a intenção de dissimular no romance a voz do próprio autor.

Bernardo de Carvalho, que também é jornalista, viveu na infância situações de aproximação com as tribos da região do Xingu, além de realizar entrevistas com o antropólogo Claude Lévi-Strauss, dados que aparecem no romance consignados ao narrador-jornalista. Para o leitor, o romance assume a condição de oscilar entre a história e a ficção uma vez que a substância de sua formulação, ou seja, a existência do etnólogo é autêntica e o suicídio realmente ocorreu em terras brasileiras no final da década de trinta. Porém, repleto dos equívocos que resultam do processo de investigação, criam-se muitos embaraços nos quais o leitor se vê rendido. Esses equívocos, por sua vez, dinamizam a condição do enigma como sem solução, sendo fundamentais para a problematização do mistério que em síntese congrega a intencionalidade de transformar o romance num espelho que apresenta as contradições que cerceiam o homem no mundo moderno.

Nesse processo, é válido pontuar a posição de Bakhtin (2015) sobre o romance. Para ele, é da natureza do gênero absorver diversas propriedades bem como outros gêneros discursivos e literários. Assim, cartas, reportagens, entrevistas, depoimentos são engendrados às narrativas romanescas e se adaptam à sua estrutura. Além disso, o romance pode ainda miscigenar e reelaborar predicativos do lírico, épico e dramático. É certo que dentro dessa discussão pontua-se também a impossibilidade de conciliar no romance, a presença do herói, tanto àquele que figurava na tragédia como na epopeia, posto que o romance parece evidenciar a precarização do mundo e a existência de um herói que não contempla mais os princípios éticos e representativos cultivados nos gêneros dos quais ascende. Dessa maneira, ainda que no romance se possa identificar ou revelar certas propriedades observadas no drama, notam-se também marcas da ruptura que possibilitaram



combinar elementos da trajetória histórica que guia a literatura enquanto manifestação do mundo factual.

Tais ponderações viabilizam a análise de como se dá a presença do trágico no romance *Nove Noites*: nele, o suicídio de Quain assume a condição de enigma quando é colocado sob investigação. Dessa forma, duas buscas são investidas, a do narrador jornalista que se inicia sessenta e dois anos depois da morte do etnólogo, conforme o seguinte fragmento:

Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz. (CARVALHO, 2006, p. 12)

A outra busca é a do próprio investigado que, de acordo com o relato de Manuel Perna, anseia por encontrar respostas para as demandas que leva consigo:

Não sei o quanto conheceu dele, muito mais que eu, não tenho dúvidas, mas seria demais lhe dizer que o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? Um mundo que o abrigasse? A gota de prata de um tabu. (CARVALHO, 2018, p. 42)

A busca de Quain compreende, de certa maneira, o recorte da vida do personagem, momento em que as ações serão rememoradas e julgadas. Talvez esse último intento não fique claro suficiente para o leitor quando colocado no embaraço da investigação, por isso a invenção da carta, e, substancialmente, do narrador Manuel Perna seja tão importante, pois é esse narrador que fundamenta a busca de Quain, é ele também que melhor evidencia o potencial trágico espelhado na narrativa. Em *Nove Noites*, a ânsia por afirmar a própria identidade torna-se o artifício da perdição.

Difundido o mistério, o leitor acompanha as duas buscas: a primeira que enreda a diligência pessoal empreendida por Buell Quain e a segunda em que se tenta desvendar as causas do suicídio. A procura de Quain inicia-se depois de uma sessão de cinema quando cursava o primeiro semestre da faculdade, conforme recorda Manuel Perna:

Não fazia ideia do filme a que assistiria quando entrou no cinema, assim como não fazia ideia do destino que ali lhe era apresentado. Assistiu vidrado a uma história de amor no Pacífico Sul. A um amor proibido pelas leis de uma sociedade de nativos. Um amor condenado pelos deuses. Um tabu. Até a noite em que me contou suas lembranças, não sabia o quanto havia do efeito daquele amor proibido na própria vocação. Ao sair do cinema, lembrava-se apenas dos corpos dos nativos delineados pelo sol e pela água, as gotas de prata, como pérolas, nos corpos refletidos de sol contra o céu. Iria ao encontro deles. Saiu do cinema determinado.

Já não falava com ninguém. Seus colegas não viam o que ele via. O mundo ficou diferente. O mundo já não era ali. Estava em outro lugar. É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver e que nelas residem suas razões. Cada um verá suas miragens. (CARVALHO, 2006, p. 42)

Essa demanda está subordinada à necessidade expressa pelo personagem de compreender a si mesmo e ao mundo que o limitava. A partir disso, a opção pela antropologia responde a obsessão por encontrar o lugar ou uma cultura em que as leis das quais era prisioneiro pudessem ser contestadas. No romance, a ênfase em torno de uma possível e reprimida homossexualidade bem como de traições familiares e amorosas, suspeita de incesto, recusa da posição social e a existência de uma doença incurável resultam do processo investigativo impresso pelo narrador-jornalista, mas é na carta de Manuel Perna que se torna proeminente o conflito que angustiava o etnólogo.

Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava. Ele só precisava conversar com alguém. Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Para olhar o quê?”. Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. (CARVALHO, 2006, p. 100)

No romance, a obsessão do personagem partilha determinadas características da arte dramática, como o sofrimento trágico, sendo consequência das escolhas feitas pelo etnólogo. De certa forma, pode-se dizer que essa obsessão implica de alguma maneira ao mal que lhe ocorreu. A opção pela antropologia se instaura como condição para embasar os questionamentos que o personagem acumula sobre às leis a que estava submetido. Frente a esses questionamentos, há um desvelamento do mundo como um lugar de aniquilação, no qual forças e valores se contrapõem, impossibilitando uma possível solução para o conflito germinado no coração do personagem e que é potencializado pelo assistir do filme.

Segundo o narrador-jornalista, Quain estaria entre os escolhidos como orientandos de Ruth Benedict, professora na Universidade Columbia em Nova York, porque essa teria “preferência por estudantes desajustados em relação ao padrão da cultura americana”. (CARVALHO, 2006, p. 15). Esse desajuste que lhe servia de alicerce e ao mesmo tempo o dilacerava, impele a busca por uma cultura que desse conta de lhe trazer senão respostas ou ao menos argumentos para uma possível contestação ao mundo em que estava inserido. No entanto, tal inadequação parece congrega particularidades vinculadas ao personagem desde o nascimento, como se a trajetória de Quain estivesse traçada por uma espécie de predestinação.

O mais incrível, nos nascimentos, é a euforia cega com que os pais encobrem o risco e a imponderabilidade do que acabaram de criar, a esperança com que o recebem e que os faz transformar em augúrio promissor a incapacidade de prever o futuro que ali se anuncia e a impotência de todas as medidas de precaução nesse sentido. Se assim não fosse, é bem provável que o ser humano já tivesse desaparecido da face da Terra, pelas mãos de mães zelosas e assassinas. (CARVALHO, 2006, p. 16)

Diante da conjuntura que se estabelece no processo investigativo em que o narrador-jornalista busca recuperar os dados mais importantes da vida de Quain, essa referência sustenta a possível consideração de que há um adágio a ser cumprido, como se o personagem carregasse uma sentença. A investigação norteadada pelo narrador comprova que o desajuste de Buell representa um problema para a família, mas compreende, sobretudo, um problema para ele mesmo, tornando-se a causa do conflito. Não se pode negar a partir do fragmento que o nascimento de Quain transpassa a perspectiva de que um arquétipo foi ferido e isso de alguma maneira levanta um segredo cujo esclarecimento é temido como evidencia o seguinte trecho:

Descontando-se a dificuldade do momento, em que de repente se viu sozinha no mundo, recém- divorciada e com filho morto, há nessas cartas uma estranha ansiedade, como se, mais do que querer saber a razão do suicídio do filho, temesse que alguém já a conhecesse ou viesse a descobri-la. (CARVALHO, 2006, p. 18)

Os mistérios estabelecidos no contexto das relações familiares permanecem submetidos à investigação empreendida pelo narrador-jornalista e dissemina sementes de suspeitas que germinam na mente do leitor. Mas isso não o autoriza a expressar conclusões que, no fim, não podem ser comprovadas. Assim, se sustenta a força do enigma que assegura a tensão narrativa e confirma, ao mesmo tempo, a particularidade que engendra no gênero romance e a impossibilidade de se chegar à verdade.

Embora a presunção de um destino traçado contrarie no romance um dos princípios da tragédia grega, por exemplo, porque nele permanece explícita a imponderabilidade da ação dos deuses ou do destino, uma vez que é o homem de consciência que age, um fenômeno parecido foi observado por Harold Bloom (2000) na tragédia shakespeariana. Quando Bloom analisa a peça *Macbeth*, de Shakespeare, ele observa que o homem se torna autor de seu próprio infortúnio. Apesar de que não se possa afirmar que não haja influência dos deuses ou do destino na trajetória do herói shakespeariano, essa influência deixa de ter um caráter coercitivo conforme esclarece Bloom: “Não se pode negar que as bruxas tenham existência própria, mas vale lembrar mais uma vez, que Macbeth tem mais poder implícito sobre elas do que elas sobre ele.” (BLOOM, 2000, p.650). Em *Nove Noites* se suscita a possibilidade de uma força superior ao homem, essa força não está atrelada aos deuses, mas a um determinismo contra a qual o personagem insurge. Isso afiança no romance não uma luta contra o destino que parece estar de toda maneira consignado à morte, mas é um enfrentamento a algo determinado.

Na narrativa a ação torna-se urgência. Quain lança-se a desafios cada vez maiores, como se a observação feita por Manuel Perna de que “Só você poderia ter me dito o que ele veio fazer aqui, se veio realmente para morrer, como acabei suspeitando ao receber a notícia do suicídio” (CARVALHO, 2006, p. 9) pudesse de qualquer maneira ter o curso alterado. Nisso se pode dizer que talvez semelhante ao herói trágico, que não aceita facilmente a derrota, Quain é esculpido como um homem corajoso, elevado em caráter reconhecido pela academia como um jovem e promissor antropólogo.

Quain mudou de planos ao chegar ao Rio. Os inacessíveis índios Trumai, no rio Coliseu, no alto Xingu, estavam em vias de extinção e representavam um desafio muito maior que os conhecidos e aculturados Karajá, um desafio cujas consequências o jovem etnólogo, intrépido e ambicioso, não podia prever ou aquilatar ao transformá-los no objeto da sua vã obstinação. (CARVALHO, 2006, p. 14)

A expedição solitária até o Xingu compõe-se de uma proporção trágica na medida em que potencializa o embate entre o personagem e a busca por ele realizada. A convivência com os índios parece despertar os fantasmas que cercavam a vida do etnólogo. Os Trumai viviam em permanente conflito, aterrorizados com possíveis ataques dos inimigos, embora representassem uma etnia temida no passado, composta por guerreiros corajosos. Porém, tornaram-se mirrados, destituídos de força e vigor para lutar contra os espectros de suas próprias credences: eram por isso considerados desprezíveis pelos inimigos que lhes impunham a violência psicológica, contagiando-os com medo e terror de forma que o etnólogo chega conciliar a extinção daquela cultura devido à incapacidade de reação. A partir da observação de Manuel Perna, não se pode ignorar que o incômodo que acompanha Quain em relação à tribo se justifica porque equivale ao mesmo terror que o perseguiu, ou seja, os Trumai eram, de certa maneira, o reflexo da angústia que o tragava.

O importante”, ele me disse ainda na primeira noite em Carolina, sem que eu pudesse entender do que realmente falava, “é que os Trumai veem na morte uma saída e uma libertação dos seus temores e sofrimentos” ...Agora, quando penso nas suas palavras cheias de entusiasmo e tristeza, me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia. (CARVALHO, 2006, p. 51-52)

Não há evidência concreta no romance das razões pelas quais o Serviço de Proteção dos Índios determinou a saída do etnólogo da aldeia em Mato Grosso, é apenas sugerido que a presença ou permanência dele pudesse causar danos irreparáveis àquela já fragilizada cultura. Tanto a carta de Manuel Perna quanto a investigação do narrador- jornalista induzem a pensar que Quain pudesse ter cometido algo que fosse contra os princípios naturais vinculado possivelmente a questão sexual, porém nada é confirmado, o que faz aumentar as suspeitas do leitor a respeito do segredo suscitado pelo narrador e adquire substância no entremeio da investigação empreendida pelo jornalista.

No final de 1940, ainda atormentada pela morte de Buell e tateando no seu luto em busca de uma resposta, Fannie Dunn Quain foi a Chicago assistir uma palestra dos missionários Thomas e Betty Young no Moody Institute. A palestra foi ilustrada por fotos tiradas por Buell entre os Trumai. O mais provável, porém, é que, ao se apresentar e cumprimentá-los entre os outros convidados, ela não tenha lhes perguntado nada, em parte por constrangimento, em parte por temer que lhe revelassem o que não podia ouvir. É possível que, dez anos depois, tenha morrido sem chegar a perguntar nada a ninguém. Preferia acreditar que não soubesse o que ela também não podia saber. Depois da morte do filho, manifestou mais de uma vez na correspondência com dona Heloisa a vontade de recompensar os índios, ajudá-los com o dinheiro que Buell deixara. Sua insistência atormentada dá a impressão de que tentava, ainda que inconscientemente, sob o véu da filantropia, comprar o silêncio dos índios ou subornar a própria consciência. (CARVALHO, 2006, p. 44 -45)

Quando Bradley (2009) problematiza a discussão em torno da tragédia em *A substância da tragédia Shakespeariana*, percebe-se que existe uma preocupação de que as ações do herói não sejam mal interpretadas pelo mundo considerando que eles se revestiam do destaque social por serem normalmente pessoas de alta ascendência, por isso na tragédia conserva-se o zelo em salvaguardar a eticidade do herói. Com esse pressuposto talvez se pudesse conciliar que a manutenção do segredo em *Nove Noites* compreende de alguma maneira a intenção de não ferir moralmente a lembrança do etnólogo ou de algum membro da família. É certo que isso cria uma ambivalência, porque o gênero romanesco não consegue comportar a ética. No romance se instaura o herói problemático sobre o qual nos fala Lukács (2000), um herói que precisa moldar-se a um mundo degradado e que na recusa, se dilacera. A renúncia, que marca de certa maneira o declínio da onipotência humana, parece compreender o ressurgimento do trágico como forma de espelhar a condição do homem no mundo.

Corroborando com esse pensamento, Lesky (1996) esclarece que o conceito de trágico formulado posteriormente à tragédia reveste-se de uma característica que pode indicar uma fatalidade ou converter-se também numa maneira de perceber o mundo humano como um universo solitário em que o homem é abandonado por Deus e está no mais das vezes predisposto a seguir suas paixões. Assim, o acontecimento trágico estaria sujeito a existência de uma “contradição inconciliável” que segundo Lesky pode “situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem ou pode tratar-se de adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 1996, p. 31). Dessa maneira, a tragicidade no romance *Nove Noites* encontra pertinência em “polos opostos” formulados a partir de conflitos familiares, mas também de uma percepção de mundo que impulsiona o personagem à busca irresoluta.

As proposições de Lesky nos incitam a pensar que o trágico, que se estabelece na ruína, teria sofrido mutações de modo a irromper a arcada da tragédia e repercutiu na sucessão secular artística por meio de diferentes formas de expressão. Assim, é possível dizer que a percepção de trágico em *Nove Noites* respalda-se nos conflitos que margeiam a individualidade do personagem, mas também na conformação do mundo que o alicer-

ça, a saber, uma orbe em intensa desordem ocasionada em partes por uma conjuntura exterior profundamente caótica. Considerando que as dilacerações e incertezas perpetuadas no espírito do personagem podem refletir de alguma maneira o contexto mundial experimentado na década de trinta, com as implicações geradas em função do advento da segunda guerra e que, no Brasil, correspondia a instauração do Estado Novo com ampla perseguição aos estrangeiros, a liberdade individual, as culturas minoritárias, tudo isso potencializa uma cosmovisão inegavelmente trágica do mundo.

Em essência, o termo trágico de acordo com Lesky, parece designar aquilo que extrapola as fronteiras da normalidade e essa essência permanece em *Nove Noites*. Não é difícil conciliar, por exemplo, que a escolha de Quain pela antropologia teve como perspectiva colocar em ordem o próprio mundo ao mesmo tempo que indica uma maneira de insurgir contra uma ordem exterior, ou ainda contestar os valores apregoados por uma determinada sociedade ou conjuntura. Disso emana a necessidade da busca por uma cultura que o abrigasse e fornecesse-lhe os subsídios para se contrapor ao caos desse mundo. Logo, o suicídio sobressalta como uma resposta objetiva que dialoga com a inadequação do homem frente ao determinismo, seja ele social, ideológico, político ou biológico.

Na conjuntura formulada a partir de tais inadequações e na perspectiva de pensar o trágico na modernidade, Terry Eagleton (2013) investe numa discussão apontando justamente o quanto é complexo na aurora desses dias sustentar por tragédia apenas o que constitui o tecido da arte. Para deslindar tais contradições, ele empreende uma investigação em torno do que se nomina tragédia, tomando como referência o conceito aristotélico e colocando esse conceito em diálogo com muitos críticos e filósofos que empreenderam esforços na tentativa de fazer compreender as mutações que permeiam a utilização dos termos trágico e tragédia na modernidade. Embora a complexidade formulada por Eagleton exija uma discussão bem mais ampla do que a que podemos desenvolver no espaço abreviado desse capítulo ao trazer para a discussão a relação entre tragédia e romance, Eagleton aponta uma vulgarização em torno da expressão tragédia, considerando que: “Atualmente, para a maioria das pessoas, tragédia significa uma ocorrência real, e não uma obra de arte” (EAGLETON, 2013, p. 40). Mas, nem por isso o autor deixa de criticar certo conservadorismo que ainda relaciona os termos apenas aos feitos heroicos ou fenômenos puramente estéticos.

Essa percepção conservadora que ainda persiste, conforme observa Eagleton, e parece encontrar equivalência em diferentes estudos, deve-se em parte pelo fato do romance repercutir a presença do homem comum, do lugar-comum e pode ocorrer também porque o que impera no romance “é menos destino do que ação humana” (EAGLETON, 2013, p. 249). Nesse novo cenário, “a esfera pública da tragédia, com sua estridente retórica e fática economia é abandonada em favor da linguagem cotidiana da prosa ficcional, mais expansiva, mais irônica, consumida na privacidade.” (EAGLETON, 2013, p.249) Embora com isso não se possa dizer, a partir do que discute o teórico, que o romance não comporte o teor trágico da tragédia, ao contrário, considerando as análises por ele realizadas, percebe-se que o sentido da tragédia de acordo com o proposto por Aristóteles sofreu uma mutação e quando chega ao romance assume tudo aquilo que corporifica a vida do ho-

mem: seus infernos pessoais, as lutas de classe, a história, a política, os posicionamentos ideológicos enfim conforme anui o crítico:

Não há dúvida de que agora é quase impossível retomarmos o entusiasmo imaginativo sentido por aqueles educados durante o regime da tragédia, da elegia e dos sermões edificantes, com a ascensão de uma forma que pareceu ver no lugar-comum e no cotidiano algo extraordinariamente fascinante, presumindo, à sua maneira protestante, a existência de dramas espirituais escondidos atrás de cada fachada de loja e sob cada sobrecasaca. (EAGLETON, 2013, p. 252)

O que ocorre é que não há heroísmo contabilizado no romance e por isso a ideia de incidência da tragédia enquanto conceito vinculado especificamente ao gênero artístico se torna tão complexa e até inconciliável para alguns. No entanto, ao fomentar tal possibilidade, o que Eagleton faz é questionar como se pode considerar a morte da tragédia numa época em que a vida real repercute de forma tão virulenta as duas dores.

Embora os intelectuais sejam tomados de emoção, falando da tragédia como sendo apreciável e enobrecedora, ou emitindo lamentos elegíacos pelo seu declínio, a história está tomada por guerras, massacres, doenças, fome, assassinatos políticos. (EAGLETON, 2013, p. 284)

Diferente da arte da tragédia em que o destino conduz o jogo e o herói sendo provado na luta, nas perseguições, nas buscas, no embate público ganha o direito de representar a coletividade, no romance, o homem está solitário, alheio, perdido, sua condição de representatividade mingua no desenlace de cada derrota. Diferente também do quadro público e político da tragédia é certo que o homem privado e isolado não suportaria o crivo jurídico do teatro dramático. Por isso, o homem público da tragédia não encontra equivalência no homem romanesco, mas isso não impede que uma alteração tenha ocorrido e que se perceba incidência da arte trágica no romance que é justamente o representante dos disparates do mundo moderno, parece ser isso que Eagleton tenta comprovar quando coloca em discussão as contradições da modernidade, em que o idealismo que mobiliza a sociedade burguesa repercute tantas incoerências. Segundo o crítico “Se a tragédia nasce das contradições inerentes a uma situação – uma suposição bastante ampla, sem dúvida -, então a modernidade é trágica precisamente nesse sentido trágico” (EAGLETON, 2013, p.329). Assim, se o romance é o gênero que melhor espelha a modernidade talvez seja ele também que mais perfeitamente consiga repercutir os estilhaços do potencial trágico como legado da tragédia.

Eagleton pontua que a tragédia não morre como querem crer, contrário a isso, no século XX ela se transforma em modernidade e essa avança com sede a sanha sobre a humanidade que talvez nem perceba os efeitos corrosivos aos quais fica submetida. O trágico assume então a condição de transbordar o essencialmente humano, os conflitos, as dores, as dubiedades. Assim, dado o contexto é um equívoco pensar numa positividade alienante em que arte figurativamente estaria condicionada a fabular somente o heroísmo ou progresso,

segundo o autor: “Há também histórias a serem contadas sobre impasses, contradições, autodesmantelamento, as quais representam o lado oculto e obscuro das fábulas do progresso.” (EAGLETON, 2013, p. 286). Isso estabelece pertinência com o romance, porque embora também possa, ele não assume a perspectiva de exaltar avanços, progresso ou heroísmo. Nessa esteira fica evidente uma contraposição observada em *Nove Noites* em relação à literatura produzida no país, especialmente a que se esquivava de suscitar os conflitos e se recusa a falar das contradições, que nega em seus registros, especialmente a truculência dos choques culturais e a violência do Estado ou daqueles que por ele foram ou são intercambiados. E, mesmo que não tenham sido, ou que não sejam permutados pelo Estado, também não foram, ou são punidos por ele, conforme evidência o seguinte fragmento:

Comecei a procurar informações sobre os Krahô pouco depois de ter lido pela primeira vez sobre o suicídio de Quain no artigo de jornal. Na madrugada de 25 de agosto de 1940, um domingo, um ano depois do suicídio do etnólogo, a aldeia em que havia passado seus últimos meses sofreu um ataque de onze homens armados com rifles, sob o comando de dois fazendeiros, José Santiago e João Gomes, do município de Pedro Afonso, na época pertencente ao estado de Goiás, que arquitetaram a emboscada com minúcias de traição e perversidade, como vingança, para dar uma lição aos índios que roubavam seu gado. No cômputo final da chacina, que também teve por alvo outra aldeia, morreram vinte e seis índios, entre homens, mulheres e crianças. Antes de atacar, os fazendeiros ofereceram um boi à aldeia de Cabeceira Grossa, prevendo que os índios se reuniram para dividir a carne. Era uma armadilha. Atacaram ao amanhecer, quando homens, mulheres e crianças comiam distraídos. Pegos de surpresa, os índios tentaram fugir pelo mato. Alguns passaram dias desaparecidos. Foi o caso do velho Vicente, que ainda era um rapaz e conseguiu escapar na correria. Quando visitei os Krahô, em agosto de 2001, ele me contou a sua versão da história (não havia conhecido Quain, pois estava trabalhando para os brancos, no Pará, durante os meses que o americano passou na aldeia). Mulheres foram trucidadas com crianças no peito. Ao serem atacados, o chefe Luiz Balbino ainda pediu para falar com os fazendeiros, mas foi assassinado pelos agressores, que pilharam a aldeia, levando também os objetos dados por Quain. (CARVALHO, 2006, p. 65)

Diante disso, percebe-se que a busca empreendida pelo narrador-jornalista não está consignada apenas a história pessoal de Buell Quain, mas a do próprio narrador, como também a do passado dolorido do Brasil que insiste em repetir-se sempre como um adágio do qual parece não ser possível libertar-se, e, ainda que tudo isso possa ser apenas pretexto para atender a demanda do próprio gênero romanesco que expressa essa emergência genética na busca pela verdade como um legado da tradição, o heroísmo se perde justamente porque a verdade não pode mais ser alcançada. Não há mais honra, nem mérito, nem glória nos feitos humanos ainda que eles cultivem a intenção de grandiosidade. Conforme Araújo:

Percebe-se, nesse sentido, que o trágico, a princípio vinculado estritamente ao gênero literário “tragédia”, acompanhou as transformações históricas incorporando as noções de indivíduo e



de livre-arbítrio, substituindo o herói íntegro pelo herói problemático, sujeito independente das forças divinas, mas suscetível às forças sociais. O romance dá voz ao indivíduo, que vive em uma realidade obliterada e não mais transparente e coletiva do mundo fechado e antigo. Deste modo, o romance é a ponte que faz ouvir os outros gêneros, transformados no arcabouço da civilização burguesa, isto é, englobada na esfera dos seus valores. (ARAUJO, 2017, p. 45)

Em ambas as buscas, a empregada pelo suicida Buell Quain e a do narrador jornalista existe a intenção de localizar a autenticidade do ser no mundo. São buscas que emitem ecos do trágico e no romance evidenciam o desespero da luta solitária empreendida pelo homem, porque nela, ele reconhece as mazelas que permeiam a vida e ainda que muito resista é impelido à crueza com que se manifestam. Como afirma Eagleton (2013) a modernidade não deixa de exercer uma espécie de coerção mitológica que submete a vida humana a forças ocultas igualmente gigantescas dissimuladas hoje por meio “da linguagem, do poder, da história, da produção e do desejo”, essas forças colocam o homem num jogo “de poderes misteriosos” (EAGLETON, 2013, p. 285). Por isso, o doloroso sacrifício humano em “Nove Noites” não encarna, a nosso ver, passividade, aceitação, fuga ou alienação diante da ferocidade com que o mundo se interpõe ao homem. Talvez o que o romance lance como um novo enigma consista na desventura de compreender a natureza dessa dor conforme evidência o seguinte trecho:

Nos relatos oficiais, Ismael estava dormindo e fugiu ao acordar e deparar com a cena dançante de Quain todo ensanguentado. João Canuto não sabia o teor do bilhete que levava para Balduino, proprietário da fazenda Serrinha. Balduino tinha saído quando o índio chegou. Ninguém na fazenda sabia ler. No bilhete, o antropólogo pedia pá e enxada para cavar uma sepultura, pois queria ser enterrado ali mesmo, “no lugar onde ficasse morto”. Ao voltar para o acampamento sem pá nem enxada, João Canuto o encontrou todo cortado com navalha e ensanguentado. Horrorizado, implorou ao etnólogo que parasse de se maltratar, que não fizesse aquilo, que não morresse. Perguntou por que ele estava se cortando, e o tresloucado respondeu que “precisava amenizar o sofrimento, extinguir a sua dor cruciante” (CARVALHO, 2006, p. 75)

O ponto crucial no romance consiste no enigma e na compreensão da natureza dessa dor que aniquila as forças humanas. Ela é gestada em *Nove Noites* no âmbito da contestação ao não pertencimento que parte da consciência humana de sua inadequação ao mundo e em virtude dela torna o homem ciente do seu fracasso. A dinâmica da questão suscitada embora não encontre uma resposta que esgote as possibilidades de investigação, parece compreender o que Eagleton e outros teóricos levantam sobre a tragédia na modernidade, nela, como na arte trágica, a vida humana é cercada por contradições. Porém, se na tragédia, morrer voluntariamente era parte do cumprimento do destino trágico depois de empreendida uma luta heroica e, se isso tinha como pressuposto indagar sobre uma dada realidade, agora talvez possamos dizer que a literatura vale-se dos suicidas talvez para questionar as forças que induzem o declínio do homem.

## Referências

- ARAÚJO, B. R. Considerações sobre a forma trágica na Tragédia e no romance: Antígona e Fogo Morto como a representação do conflito individual e social. **Revista eletrônica do Netilli**. Vol. 05, nº 2, Jul-Dez. 2016.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., prefácio, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- BRADLEY, A. C. A substância da tragédia shakespeariana In: **A Tragédia Shakespeariana**. Tradutor? São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- BLOOM, H. **Shakespeare a invenção do humano**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro. Objetiva 2000.
- CARVALHO, B. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- EAGLETON, T. **Doce Violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradutor? São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MIKHAIL, B. **Teoria do romance 1: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra – São Paulo: Editora 34, 2015.
- OLIVEIRA, J. B. A arte da autoinvenção no romance Nove Noites. **Intellèctus**, ano XVIII, nº 1, 2019. Pp. 187-208.
- SILVA, I. M. **O enigma existencial em Nove Noites, de Bernardo de Carvalho**. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – São Paulo 2017.
- SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Trad. Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.<sup>9</sup>
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Regina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

# A leitura bakhtiniana das relações dialógicas entre Nietzsche, Edgar Allan Poe e Machado de Assis

Enrico de Castro Carvalho Silva  
Mestrado, Universidade de Taubaté

## Introdução

Existe a possibilidade de realização de uma leitura filosófica de produções literárias. Sob esta ótica o conceito de niilismo nietzschiano percorre um caminho de convergência discursiva com os contos *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe e *O Enfermeiro* de Machado de Assis. O objetivo deste estudo, portanto, é verificar as relações dialógicas entre a perspectiva niilista presente na obra *O Anticristo – Maldição do Cristianismo* de Nietzsche (1996) e as enunciações literárias dos autores norte-americano e brasileiro, na medida em que ambos estruturam narrativas com protagonistas fora de um ideal de moralidade da conduta humana.

O aporte teórico se refere ao conceito de niilismo consolidado por Nietzsche (2005), à concepção de dialogia de Bakhtin (2011) e Volóchinov (2018) e à visão de Bauman (2004) sobre as dinâmicas sociais. O procedimento metodológico de análise qualitativa do tipo documental privilegiou uma abordagem interpretativa dos enunciados de Nietzsche, Machado e Poe com base na concepção linguística de Bakhtin.

Este artigo não leva em conta a cronologia como fator determinante da dialogia entre os enunciados concretos, uma vez que a concepção bakhtiniana de linguagem prevê o processo de significação de enunciados no contexto de um discurso contínuo atrelado a uma dinâmica social de continuidade semântica. Considerando que o discurso flui sócio-historicamente as publicações de Edgar Allan Poe foram anteriores ao niilismo de Nietzsche e ao realismo de Machado de Assis; contudo, ao longo da história do pensamento, é possível estabelecer diálogo entre estas perspectivas filosófica e literárias.

A quebra das barreiras cronológicas quanto às enunciações literárias e filosóficas é estruturada numa análise que busca identificar diálogos entre as narrativas literárias e sistemas filosóficos para além da intertextualidade referenciada de modo explícito por parte dos autores. Diante disso, este artigo se divide em três seções: apresentação do contexto literário das enunciações de Edgar Allan Poe e Machado de Assis; apresentação do contexto filosófico das enunciações de Nietzsche e análise do dialogismo discursivo.

## 1. Contexto literário

### 1.1. *Obra de Edgar Allan Poe*

Lameu (2018) considera que Edgar Allan Poe tem sua produção literária pertencente ao período denominado de Renascença Norte-Americana, caracterizado pela ocupação e expansão dos colonos do território e, conseqüentemente, pela busca de construção de uma identidade nacional por meio da literatura.

É posto que nesse processo os autores antecessores a Poe consolidaram o afastamento dos valores religiosos puritanos por meio do Transcendentalismo. Pode-se citar Ralph Waldo Emerson e Henry Davis Thoreau como escritores que buscavam o conhecimento da verdade por meio da reflexão do sujeito individualmente considerado. Posteriormente, a perspectiva transcendentalista foi contraposta por autores como Nathaniel Hawthorne e Herman Melville que buscaram considerar a relação do indivíduo com a sociedade, que por sua vez, era fundadora da infelicidade humana.

Assim, conferindo certa continuidade à perspectiva pessimista e obscura de seus antecessores, Edgar Allan Poe escreve com a intenção de ilustrar a face obscura da natureza humana, percorrendo um caminho ambientado por descrições psicológicas dos sentimentos de horror e culpa experimentados por seus personagens.

O conto “O Gato Preto” narra a história de um homem que ao longo do tempo vai dando vazão a sua natureza obscura e homicida por meio de crueldades gradativas, primeiro arranca os olhos de seu gato, depois mata-o, até chegar ao ponto em que comete homicídio contra sua esposa dando-lhe uma machadada no crânio.

Estudiosos de Literatura Americana ressaltam este conto de Poe como uma “short story” representativa do estilo sombrio de sua narrativa gótica.

O gato preto de Poe (1843) é visto como um dos maiores contos simbólicos da literatura americana. Ser inserido num cenário de horror, culpa, morte e escuridão pode trazer toda a história ao limite do romance gótico que é deliberadamente inventado nas décadas finais do século XVIII e no início do século XIX. A atmosfera sobrenatural de mistério e suspense impregnou não apenas o gênero narrativo, mas todas as veias da literatura. Além dos acontecimentos sobrenaturais na obra literária, mais especificamente a obra narrativa, que por vezes é uma loucura inexplicável, torna-se o mais característico dessa ficção. (LAZIM, 2018, p. 54).<sup>1</sup>

Neste sentido é indispensável observar que a perspectiva bakhtiniana de linguagem concebe os gêneros discursivos como recursos de comunicação humana que não se restringem à textualidade. Desse modo a literatura é composta por uma infinidade de gêneros discursivos, e portanto expressão de ideologias sócio-historicamente localizadas.

---

<sup>1</sup> Texto original: Poe's *The Black Cat* (1843) is viewed as one of the greatest symbolic short stories in American Literature. Being set into the setting of horror, guilt, death and darkness may bring the whole story to the brink of the Gothic Novel which is wittingly invented in the final decades of the eighteenth century and the onset of the nineteenth century. The supernatural atmosphere of mystery and suspense has pervaded not only the narrative genre, but all the veins of literature. In addition to the supernatural happenings in the literary work, more specifically the narrative work, which is sometimes inexplicable madness, becomes the most characteristics of such fiction.

Assim, na medida em que “cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (BAKHTIN, 2011, p. 310), o tom valorativo presente na narrativa ficcional de Poe é um reflexo da sua visão sobre a natureza humana.

## 1.2. *Obra de machado de assis*

Segundo Gonçalves (2018) Joaquim Maria Machado de Assis inaugura o Realismo no Brasil, que, em 1881, passa por um período em que os ideais republicanos e abolicionistas, bem como o Positivismo, Socialismo, Evolucionismo e Determinismo exercem forte influência na literatura.

O Realismo Brasileiro é também conhecido como “Arte Engajada”, expressão que se refere às constantes críticas sociais desenvolvidas pelos autores desta escola literária. A construção destas críticas se pauta principalmente nas perspectivas socialista e determinista que consideram a forte influência do meio social na vida do indivíduo.

Além disso, a obra de Machado dialogicamente com a obra de Poe também apresenta descrições psicológicas em suas narrativas, abordando os sentimentos integrantes da obscuridade humana.

Machado retratou ao longo de muitos contos e romances fenômenos psíquicos dos mais variados, como delírios, sonhos, obsessões, alucinações (Lopes, 1981), além de examinar paixões como a vaidade, a inveja, o amor, o ódio, o remorso, o ciúme etc. Como se não bastasse, seu universo ficcional é povoado por uma variada tipologia, contando com sádicos, loucos, obsessivos, narcisistas e mesmo psicopatas (Freitas, 2001, Lopes, 1981). (PERES, 2018, p. 294).

No conto “O Enfermeiro” a narrativa mostra o percurso do teólogo Procópio que foi chamado para servir o coronel Felisberto como enfermeiro. O coronel ao longo da história se mostra um sujeito autoritário e abusador e em determinado momento agride Procópio que, por sua vez em resposta, assassina-o por estrangulamento.

Posteriormente ao homicídio, Procópio forja uma morte natural ao coronel, uma vez que este estava enfermo, e vai se estabelecendo uma dinâmica de dolo e culpa entre o personagem e sua consciência. Em dado momento é revelado que o protagonista é herdeiro universal da fortuna do coronel, e através de uma narrativa em primeira pessoa o personagem deixa explícita a possibilidade de relativizar valores morais impostos pela sociedade cristã.

Deste modo, considerando a origem clerical do protagonista e, posteriormente ao homicídio cometido por ele, suas ações caridosas como forma de saldar seu pecado, fica clara a intenção do autor em retratar um ser humano vulnerável, falho, corruptível que se opõe frontalmente ao ideal de perfeição inatingível tão comum ao Romantismo no Brasil.

## 2. Contexto filosófico

## *2.1. Delimitação conceitual de niilismo*

O estudo literário tem como base identificação do contexto histórico em que os autores escreveram, para que assim seja possível apontar qual a intenção comunicativa do escritor. Um texto comunica, além da narrativa de uma história, um sistema de valores que pode ou não dialogar com a ordem vigente tradicional da sociedade. Ou seja, uma obra pode expressar conservadorismo ou transgressão dos valores éticos e morais postos culturalmente.

Segundo Candido (2011), existem duas tendências possíveis para se abordar a influência do meio social no processo artístico literário. A primeira diz respeito à arte como expressão do contexto social em que é desenvolvida, a segunda se relaciona à arte como meio de abordagem dos problemas sociais. Assim:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2011, p.30).

A Filosofia, como forma de conhecimento racional, buscou ao longo do tempo a reflexão sobre as classificações do comportamento humano postuladas socialmente como “certo” e “errado”. É neste sentido que o niilismo pode ser conceituado.

Termo empregado por Nietzsche para designar o que considerou como resultado da decadência europeia, a ruína dos valores tradicionais consagrados da civilização ocidental do séc. XIX. Caracteriza-se pela descrença em um futuro ou destino glorioso da civilização, opondo-se, portanto, à ideia de progresso; e pela afirmação da “morte de Deus”, negando a crença em um absoluto, fundamento metafísico de todos os valores éticos, estéticos e sociais da tradição. O niilismo nietzschiano deve, no entanto, levar a novos valores que sejam “afirmativos da vida”, da vontade humana, superando os princípios metafísicos tradicionais e a “moral do rebanho” do cristianismo e situando-se “para além do bem e do mal”. (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006, p.202).

Assim, nota-se que a proposta niilista confronta o ser o ser humano movido por uma moralidade maniqueísta ancorada na religião. Há uma localização da conduta humana num espaço em que os desejos são concebidos pelo viés da naturalização e não da punição.

## *2.2. Transvaloração dos valores cristãos*

Nietzsche ao longo de sua produção filosófica foi um grande crítico do cristianismo, pois considerava que seu sistema moral contribuía, segundo Abrão (1999), para a domes-

ticação do indivíduo, fazendo que as ações humanas desenvolvessem uma necessidade de aprovação por uma religião.

A autora destaca que a desvalorização dos valores supremos propostas pelo niilismo nietzschiano é uma proposta de consolidação de um indivíduo com espírito livre para interpretar o mundo que o cerca, sem a imposição de um “mundo-verdade” pelo cristianismo.

O cristianismo funciona como um sistema que aprisiona o ser humano por meio de uma negação de sua natureza, e por isso o rejeita.

Não se deve enfeitar ou adornar o cristianismo: ele declarou uma guerra mortal contra esse tipo mais elevado de pessoa, baniu todos os instintos fundamentais desse tipo, destilou desses instintos o mal, o homem mal, o homem mau; o homem forte representando o típico condenável, o “homem réprobo”. O cristianismo tomou o partido de tudo aquilo que é fraco, baixo, deficiente; construiu um ideal a partir da oposição ao instinto de sobrevivência de uma vida forte; perverteu a razão até mesmo de naturezas intelectualmente mais fortes definindo valores mais altos da intelectualidade como pecaminosos, enganosos, como tentações (NIETZSCHE, 1996, p. 29).

A postura combativa de frente ao cristianismo advém da exigência de controle, uma vez que “desde o começo a fé cristã é sacrifício: sacrifício de toda liberdade, de todo orgulho, toda confiança do espírito em si mesmo; e ao mesmo tempo solidão e autoescarnecimento, automutilação” (NIETZSCHE, 2009, p. 48).

Assim, é possível perceber que a definição de ideal cristão de comportamento se baseia mais na opressão institucional do que na construção de um projeto ético que preserve a dignidade humana.

### 3. Dialogismo discursivo

O desenrolar de uma história, pode apresentar inúmeras possibilidades de progressão narrativa, quanto ao discurso presente na trama ele pode sofrer diferentes intensidades da percepção dos personagens. É nesse sentido que Lopes e Reis (2002) desenvolvem o conceito de *focalização interna*, que condiciona os relatos dentro do enredo aos níveis de consciência em percepção sensível e um personagem inserido na trama.

O ponto estruturante do dialogismo entre Machado, Poe e Nietzsche, na perspectiva bakhtiniana, reside na caracterização da consciência humana como uma síntese dialética entre o mundo interior (*eu*) e o mundo social (*outro*). A construção narrativa articulada a partir da focalização interna retrata um mundo interior em diálogo com o mundo social exterior.

Assim, uma vez que é “possível dizer que não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas nosso mundo interior que se adapta às possibilidades da nossa expressão e aos possíveis caminhos e direções” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 212; 213), cabe

explicitar como essa ótica é esteticamente materializada nos textos literários. Inicialmente em Machado, destaca-se:

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa ideia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas as injúrias... Não era culpa do coronel, bem o sabia, era da moléstia, que o tornava assim rabugento e até mau... Mas eu perdoava tudo, tudo... O pior foi a fatalidade daquela noite... Considerei que o coronel não podia viver muito mais; estava por pouco; ele mesmo o sentia e dizia (...) E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra coisa. Fixei-me também nessa ideia... (ASSIS, 2003, p. 79; 80).

Importante ressaltar que o protagonista machadiano busca o tempo todo se escusar de sua responsabilidade pelo homicídio, e recriar uma realidade mais palatável à sua consciência. Machado busca com seu personagem a ilustração e a crítica dos valores morais cristãos sustentados pelo binômio de pecado e perdão, e por fim, expõe a vulnerabilidade do caráter e ética frente ao dinheiro. Em contrapartida o protagonista de Edgar Allan Poe assume prontamente sua natureza sombria.

Atormentado, perseguido durante o dia, pelo horrível bicho, e à noite pelos sonhos de pavor, eu deixava morrer em mim os restos de bondade e bons sentimentos. Estava cheio de maus pensamentos. Os mais negros e maléficos. Eu já não odiava só o gato. Odiava todas as coisas. A humanidade toda (POE, 1998, p. 15)

Esta opção estética narrativa é um recurso facilitador para que o leitor perceba o sistema de moral em que os personagens estão inseridos. A partir do momento em que os autores optam por um percurso narrativo que contém a expressão psicológica dos protagonistas há maior clareza entre a relação dos valores morais e as ações no decorrer da história.

Embora os autores optem por reações diferentes dos personagens – em Machado o autoconvencimento de inocência e em Poe a assunção do próprio sadismo – é possível notar que ambos os comportamentos conflitam com a lógica de bondade incondicional posta pelo cristianismo.

### *3.1. Diálogo com a contemporaneidade*

Bauman (2004) em suas produções sociológicas analisa a dinâmica das relações globais e critica a forma, segundo a qual, os indivíduos estabelecem seus valores como universais de maneira oportuna aos seus interesses, principalmente econômicos. Deste modo, é preciso definir valores morais, para além de uma universalidade ideal fundada em abstrações religiosas.



Não é apenas que a vida digna e o respeito devido à humanidade de cada ser humano se combinem num valor supremo que não pode ser superado ou compensado por nenhum volume ou quantidade de outros valores, mas que *todos os outros valores só são valores na medida em que sirvam à dignidade humana e promovam a sua causa* (...) A negação da dignidade humana deprecia o valor de qualquer causa que necessite dessa negação para afirmar a si mesma. E o sofrimento de uma única criança deprecia esse valor de forma tão radical e completa quanto o sofrimento de milhões (BAUMAN, 2004, p. 104, 105).

A construção de um imaginário comportamental dificulta a construção de uma sociedade que se pautar na dignidade da pessoa humana. Muitas vezes sistemas religiosos buscam a manutenção de seu poder político, em detrimento do alcance à dignidade humana.

Nem a moral, nem a religião, no cristianismo, têm algum ponto de contato com a efetividade. Somente *causas* imaginárias (“Deus”, “alma”, “eu”, “espírito”, a “vontade livre” – ou ainda a “não livre”) somente *efeitos* imaginários (“pecado”, “redenção”, “clemência”, “castigo”, “remissão dos pecados”). Uma transação entre *seres* imaginários (“Deus”, “espíritos”, “almas”); uma ciência imaginária da *natureza* (antropocêntrica; total ausência do conceito de causas naturais); uma *psicologia* imaginária (somente mal-entendidos sobre si, interpretações de sentimentos gerais agradáveis ou desagradáveis, por exemplo, os estados do *nervus sympathicus*, com auxílio da linguagem simbólica da idiosincrasia moral-religiosa – “arrependimento”, “remorso de consciência”, “tentação do diabo”, “a proximidade de Deus”)(NIETZSCHE, 1999, p. 395).

O poder de uma instituição religiosa é composto muitas vezes por um sistema de verdades dogmáticas que se afastam da realidade descrita epistemologicamente. Incluem-se nessas verdades dogmáticas um código de moralidade que não necessariamente tem seu fundamento do respeito à humanidade dos indivíduos.

O dialogismo entre os discursos literários analisados constrói uma possibilidade de significação dos enunciados com um tom valorativo nihilista. Isso ocorre porque, segundo a concepção bakhtiniana de linguagem, as obras literárias estão inseridas em sistemas ideológicos e têm seu significado inacabado, imerso em conclusibilidade; cabendo ao leitor a construção semântica responsiva.

Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião - cristalizam – se a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez exercem sobre ela uma forte influência inversa e costumam dar-lhe o tom. Todavia, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos, assim como estão mortas uma obra literária finalizada ou uma ideia cognitiva fora da sua percepção avaliativa (VOLÓCHINOV, 2018, p. 213)

É a observação dos tons valorativos circulantes nos sistemas ideológicos da sociedade líquida que consolida o diálogo entre as produções de Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe e Machado de Assis.

Na medida em que as obras da literatura quebram o ideal cristão de conduta retratando em suas narrativas um sujeito com características sociais humanas e que se comporta exatamente na contramão do ideal cristão. Tanto em *O Gato Preto* como em *O Enfermeiro* o tom estabelecido não é de moralização, há uma transgressão do maniqueísmo comportamental religioso, atitude corroborada pela filosofia nietzschiana.

Retratar a maldade humana, nos termos da literatura de Machado e Poe, é proporcionar ao leitor uma experiência catártica em que ele possa refletir sobre seu próprio comportamento frente à sociedade. O ideário imaginativo dogmático, que classifica comportamentos de modo maniqueísta, apaga a complexidade das relações humanas, e este apagamento tem a intenção de controlar os indivíduos para fazer a manutenção do poder político exercido pelas instituições religiosas.

Tornar protagonistas personagens com falha de caráter é o primeiro passo para questionar valores que são estabelecidos por instituições como verdades universais. Além disso, levando em conta a ideia de construção do mundo interior por meio do diálogo com o *outro* social, é possível a reflexão sobre a construção estética da maldade no discurso/ação dos personagens como responsiva às enunciações moralizantes respaldadas no cristianismo.

É por meio da catarse literária que o espírito livre e questionador começa a ser construído, uma vez que quando os indivíduos enxergam suas falhas nos personagens da ficção é quebrado o binômio pecado-perdão. O imaginário literário reflexivo – em detrimento do imaginário religioso dogmático – é o que proporciona a tomada de consciência sobre o impacto das atitudes individuais na coletividade e sua reformulação em direção à dignidade humana.

## Considerações finais

Nietzsche (2005), ao propor a transvaloração de todos os valores, sugere uma contraposição ao cristianismo, pois o indivíduo deve caminhar em sua existência despido de norteadores impostos por religiões ou humanitarismo, o sujeito deve ser seu próprio guia e descobrir seu caminho por meio das relações que estabelece com o outro por meio da ação.

A proposta nietzschiana é a construção de um sujeito ativo e independente de códigos morais impositivos e o sujeito livre que emerge desse tom valorativo niilista se faz presente nas narrativas dos personagens de Allan Poe e Machado de Assis tratados neste artigo.

Quando os escritores em seus contos – por meio da mobilização dos gêneros discursivos – expressam as impressões emocionais, psicológicas e morais de modo a transgredir uma moralidade idealizada há desconstrução do herói. A revelação das fraquezas de caráter e, conseqüentemente, uma humanização dos personagens é possível diante de uma articulação discursiva entre gêneros textuais, concebidos como essencialmente dinâmicos.

A riqueza e diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2011, p.262)

Assim, é possível notar que há uma articulação entre a proposta “transvalorativa” da filosofia niilista de Nietzsche, o romantismo sombrio de Allan Poe e o realismo de Machado de Assis; na medida em que a moralidade – principalmente imposta pelo cristianismo – é posta em dúvida quanto sua concretização nas ações humanas.

Identificar relação entre filosofia, literatura norte-americana e literatura brasileira é consolidar um conhecimento interdisciplinar indispensável da ciência contemporânea que se desenvolve sob condições de ação humana que, segundo Bauman (2004), são moldadas por dinâmicas de relações globais. Segundo o autor, não há soluções locais para problemas globais, desse modo, a ressignificação do conhecimento de forma a ultrapassar barreiras físicas e epistemológicas de localidade é fundamental para conscientizar o indivíduo sobre a realidade contemporânea.

Por fim, este artigo propôs a reflexão sobre a possibilidade de estudos das enunciações literárias num âmbito da Análise Dialógica do Discurso, tendo em vista as características sócio-histórias de translocalidade e multiculturalismo da modernidade líquida. Os gêneros discursivos são essencialmente interpermeáveis e relacionais, o que permite identificar pontos de vista complementares desenvolvidos por escritores de diferentes países, sob diferentes propostas estéticas.

## Referências

- ABRÃO, Bernadette Siqueira. **História da Filosofia**. 1 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ASSIS, Machado de. **Várias Histórias**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido** (Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos). 1 ed. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- GONÇALVES, Sonia Regina Martins. O Realismo: correspondências histórico-literárias, autores e obras. In: GONÇALVES, Sonia Regina Martins. **Estudos Realistas e Modernos da Literatura Brasileira**. Mogi das Cruzes: Braz Cubas, 2018, p. 11 – 22.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal**. 1 ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Anticristo – Maldição do Cristianismo**. 1 ed. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O Anticristo – Ensaio de uma crítica do cristianismo (1888). In: **Obras Incompletas**. 1 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999 p. 391 – 408.
- PERES, Savio Passafaro. A fenomenologia do inconsciente na obra de Machado de Assis. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 294-302, ago. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3zYyp84>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. 15 ed. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- LAMEU, Paula Cristina. Marcha para o Oeste. In: LAMEU, Paula Cristina. **Literatura Norte-Americana**. Mogi das Cruzes: Braz Cubas, 2018.
- LAZIM, Abdul Karim. **Down Deep in the Dark: A Semiotic Approach to Edgar Allan Poe's the Black Cat**. Department of English, College of Basic Education, University of Misan, Iraq: Advances in Language and Literary Studies, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3twOaAP>. Acesso em 16 ago. 2018.
- LOPES, Ana Cristina M. e REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. 1 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2ª ed. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

# Melkor e o trickster: A mitologia de J.R.R. Tolkien para a Inglaterra

Fernanda da Cunha Correia

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Capes

Ao ler as narrativas míticas nórdicas, percebe-se como elas alimentaram a imaginação de J.R.R. Tolkien, que depois as recriou criativamente em sua mente para que surgisse sua própria mitologia. Não é difícil fazer a ligação entre Midgard, o mundo dos humanos para a mitologia nórdica, que traz em seu nome a ideia de uma região central, e a Terra-Média das histórias dos hobbits. Da mesma forma que essas narrativas apresentam um passado mítico, a obra de Tolkien cria um passado para suas próprias histórias que se encaixam no tempo histórico. É possível entender a Terra-Média como um passado mítico da Europa. O narrador das histórias de Arda é alguém que repete o papel de Tolkien em seus estudos acadêmicos, um responsável por resgatar essas narrativas perdidas e trazê-las ao público.

É importante observar que essa situação não destoa muito da visão que Tolkien tinha de sua própria fé católica. Em seu ensaio *Sobre estórias de fadas*, Tolkien observa que o Evangelho apresenta as mesmas características que essas lendas e histórias apresentavam, com diretrizes de comportamento e lições de moral:

Os Evangelhos contêm uma estória de fadas ou uma estória de um tipo maior que abraça toda a essência da estória de fadas. Eles contêm muitas maravilhas – peculiarmente artísticas, belas e comoventes: míticas em sua significância perfeita e autocontida; e, entre as maravilhas, está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. Mas essa estória adentrou a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados à plenitude da Criação. O Nascimento de Cristo e à eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição e à eucatástrofe da estória da Encarnação. Essa estória começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. (TOLKIEN, 2020, p. 78)

As *Eddas*, escritas por Snorri Sturlson ou a ele creditadas, compilam alguns textos que apresentam a mitologia nórdica, mas principalmente os feitos de heróis da época, de alguma forma descendentes dos deuses e por isso destinados a grandes eventos. Exatamente por ser um compilado não é possível afirmar que o que está ali registrado era a ordem religiosa e de culto daquele povo.

A *Edda em Prosa* é sensacional e muito útil para quem tenta reconstruir a mitologia nórdica, mas é preciso confiar nela desconfiando. Há boas razões para acreditar que detalhes importantes dela não refletem as camadas mais antigas das tradições mitológicas escandinavas, mas alterações nelas que surgiram depois da colonização da Islândia, um evento posterior ao início da Era Viking, como a gente viu – o que é totalmente esperado, já que a transmissão das histórias acontecia por via oral e não havia nenhuma autoridade suprema tentando controlar a “versão oficial”. (LOPES, 2017, p. 34)

Não há referência sobre exatamente quando, ou como, Loki chegou a Asgard. Ele é filho de uma deusa com um gigante, e irmão de Odin por jura de sangue, estando por isso em alta conta com o Pai de Todos. Dono de um raciocínio rápido é “o mais perspicaz, sutil e astuto de todos os habitantes de Asgard.” (GAIMAN, 2017, p. 15). Por conta disso ele é quase o equivalente a Thor, seu melhor amigo e seu pior inimigo ao mesmo tempo. Enquanto os dois compartilham muitas aventuras juntos, muitas delas só acontecem por conta de algum esquema ou travessura de Loki. Os outros deuses toleram-no, mas não confiam nele, afinal Loki tira-os de confusões na mesma proporção em que os coloca nelas.

Sua figura é contraditória e ambígua, tanto em sua própria essência quanto nos registros da mitologia. Quanto mais antigo o texto, mais Loki assume um caráter ardeiro e despreocupado. Ele não é necessariamente bom ou mal, apenas é parte da sua natureza pregar peças e promover o caos. Os textos mais recentes, aqueles que foram escritos principalmente pós catolicismo, mudam o tom ao caracterizá-lo. Loki torna-se perverso e mais próximo do diabo cristão, sendo chamado de pai das mentiras algumas vezes.

Loki é um deus enigmático e ambíguo. A etimologia de seu nome é incerta; não era objeto de um culto e não havia templos que lhe fossem consagrados. Embora sendo um dos Ases, ele procura prejudicar os deuses, e no fim do mundo lutará contra eles; Loki será o responsável pela morte de Heimdallr. Seu comportamento é desconcertante: de um lado, é o companheiro dos deuses e gosta de combater os inimigos destes, os gigantes; manda que os anões forjem certos objetos mágicos, verdadeiros atributos dos deuses (o anel Draupnir para Odin, o martelo para Thor etc.). De outro lado, é mau, amoral, criminoso: é o autor do assassinio de Baldr, e disso se vangloria. Sua natureza demoníaca é confirmada por sua progênie: o lobo Fenrir e a grande serpente são seus filhos; Hel, a padroeira do triste país para onde vão os mortos que não têm o direito de instalar-se no Valhala, é sua filha. (ELIADE, 2011, p. 151)

Principalmente por conta desse caráter ambíguo encontrado nas versões mais antigas das histórias de Loki, muitos estudiosos aproximam-no de uma figura presente em diversas culturas politeístas. As mitologias, como as primeiras narrativas a serem produzidas, introduziram no Ocidente uma série de arquétipos literários que retornam constantemente às histórias produzidas até a atualidade. Entre essas figuras está o *trickster*. Essa figura é comum nos mais diversos panteões politeístas, pois, como explica Hyde: “O *trickster* é a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo” (2017, p. 17). Ou seja, ele se encaixa nas mais

diversas narrativas mitológicas: entre os nativo-americanos, a figura está associada ao Coiote, na mitologia grega a Hermes, nas religiões de matriz africana é Exu, entre outros.

Sua presença é ainda mais marcante nas cosmogonias, as lendas da mitologia que explicam como o mundo surgiu e tomou forma como o conhecemos. O *trickster* é particularmente importante nas tramas desse período devido ao seu caráter duplo, o que reflete a formação inicial ou a pré-formação do mundo e das leis que o manterão em harmonia. Inicialmente a figura e as ações do *trickster* podem confundir, inclusive porque é exatamente essa a sua natureza, e levar à interpretação dele como uma figura maligna. O trapaceiro pode se alinhar com a figura diabólica, tal qual se postula no viés cristão, mas não significa que ele possua somente essas características, suas ações serão sempre dúbias, podendo servir tanto ao bem quanto ao mal.

Como explica Meletínski (2002, p. 94), o *trickster* pode remeter à figura de um irmão, ou de diferentes irmãos, do herói cultural que ora o ajuda, ora o atrapalha. Seu comportamento é duplo, podendo agir de modo maléfico ou não. No entanto, geralmente a opção escolhida é a maldade, uma vez que é através do seu mal feito que a narrativa se põe em movimento. A figura do *trickster* e suas ações são de grande importância para as lendas existirem. Na sequência da história ele pode até mesmo auxiliar o herói cultural a reparar o seu malfeito, mas a sua ação inicial era necessária para que o herói também agisse.

Além disso, o *trickster* encontra no politeísmo o campo ideal para sua ação, uma vez que esse cenário não o apresenta como um antagonista. Ele precisa que o mal não seja tão facilmente identificado ou suas travessuras e trapaças não serão aceitas e são elas que muitas vezes, acabam afetando o próprio trapaceiro, que se vê vítima de seus estratagemas. Enquanto tenta enganar os outros, acaba enganado por seus próprios meios. Não há valores envolvidos, sejam bons ou maus, há apenas o desejo e o objeto do *trickster*. Sua dualidade segue, se tornando criador e destruidor, enganado e enganador e, por conta da sua falta de moralidade, dá origem à ordem e aos valores.

A dualidade do monoteísmo não funciona para o *trickster*, principalmente porque sua figura carrega em si essa dualidade:

Fora desses contextos tão tradicionais não há *tricksters* modernos porque o *trickster* só ganha vida no terreno complexo do politeísmo. Se o mundo espiritual é dominado por um só deus todo-poderoso, antagonizado por uma única corporificação do mal, então o antigo *trickster* desaparece. Aqui vale a pena fazer uma pausa para explicar que o Diabo e o *trickster* não são a mesma coisa, embora tenham sido confundidos com frequência. Os que os confundem o fazem porque deixam de perceber a grande ambivalência do *trickster*. O Diabo é um grande agente do Mal, mas o *trickster* é amoral, não imoral. Ele personifica e representa aquela grande parte da nossa experiência na qual o bem e o mal estão irremediavelmente entrelaçados. Representa a paradoxal categoria da amoralidade sagrada. (HYDE, 2017, p. 20)

Essa diferenciação é importante porque a tradição cristã lida com o mal como uma forma já determinada, o mal o é na essência. No caso do *trickster* há uma ambiguidade,

uma capacidade de adaptação, que não é necessariamente voltada para o mal, mas extremamente necessária para caracterizá-lo.

Essa acaba sendo uma semelhança entre a figura do *trickster*, no caso de Loki, com Melkor, presente na obra *O Silmarillion*, de Tolkien. Ambos têm, em sua concepção, uma dualidade politeísta e cristã. Entretanto, quanto mais se aproximam de um mal único, no caso de Tolkien quando chegamos a Sauron em *O Senhor dos Anéis*, mais a característica do *trickster* se perde porque ele não possui cenário para atuar como tal. Enquanto Melkor é uma figura ainda ambivalente, por ainda possuir possibilidade de redenção e receber novas oportunidades dos outros Poderes, que vai se cristalizando aos poucos, seu herdeiro Sauron não permite espaço para dúvidas, sendo o produto e a fonte do mal nas eras seguintes de Arda.

Após a sua queda, Melkor assume a figura do primeiro senhor do escuro e responsável pelo mal em Arda. Sua presença e ações são essenciais para o desenvolvimento das histórias das primeiras Eras. São suas intrigas e planos malignos que fazem com que os elfos se rebelam e que uma grande guerra, responsável por moldar o mundo, ocorra. Assim, Melkor oscila entre o diabo, do mal no âmbito do preceito religioso cristão, e a figura dúbia do *trickster*.

*O Silmarillion* começa com a cosmogonia desse mundo fantástico: “Havia Eru, o Uno, que em Arda é chamado Ilúvatar; e ele fez primeiro os Ainur, os Sacros, que eram os rebentos de seu pensamento e estavam com ele antes que qualquer outra coisa fosse feita.” (TOLKIEN, 2019, p. 39) Tal como as mitologias estudadas por Tolkien, a história se inicia no começo de tudo. No texto de Tolkien, a primeira criação do deus único são os Ainur, também chamados de Poderes, nomeação que também ocorria na mitologia escandinava. Aqui a mitologia do autor inglês passa a ganhar contornos próprios, em que a referência ao paganismo e ao politeísmo começam a unir-se a uma forma narrativa assimilada pela narrativa cristã presente na Bíblia:

My impression is that *The Silmarillion* is oriented as much on a Biblical pattern as it is on of Norse and other Mythologies. One interesting instance of this is the depiction of light in Middle-earth before the creation of sun and moon, following the model of the early verses of Genesis<sup>1</sup>. (KILBY, 1976, p. 59)

Os Poderes, quando lidos por um viés cristão, são vistos como anjos, mas não são somente isso. Eles possuem autonomia e são responsáveis por diferentes aspectos da vinda da Criação, formando assim um panteão místico. Tolkien explica em suas cartas que chamá-los de deuses é o equivalente mais próximo, porém, não o mais preciso.

É comum que se compare o texto inicial ou *O Silmarillion* como um todo com o Antigo Testamento bíblico. A comparação é entendível em muitos níveis. Primeiro pelo fato de narrar a criação do mundo, a origem da terra e do homem e a origem das ameaças a

---

<sup>1</sup> Minha impressão é a de que *O Silmarillion* é orientado tanto por um padrão bíblico quanto pela mitologia nórdica e outras mitologias. Um exemplo interessante disso é a representação da luz na Terra-Média antes da criação do sol e da lua, seguindo o modelo dos primeiros versos do Gênesis (Tradução nossa)

esta Criação. No texto, é possível reconhecer trechos que nos remetem à palavra cristã, tal como a primeira frase do livro: “Havia Eru, o Uno, que em Arda é chamado Ilúvatar; [...]” (TOLKIEN, 2019, p. 39), que leva o leitor a “No princípio Deus criou os céus e a terra”.

No entanto, ao observarmos o texto percebemos que a influência católica de Tolkien se dá mais em sua forma do que em seu conteúdo. A estrutura do texto e a sua sintaxe emulam o texto bíblico, fazendo com que ele soe familiar e que sejam relacionados facilmente. A narração dos primeiros acontecimentos do mundo se dá por períodos curtos e que relatam pequenos acontecimentos. A partir de então a história segue com essa estrutura, mantendo o tom bíblico e religioso, mas com o seu conteúdo mais próximo das lendas antigas, trazendo para a ação este novo panteão criado. Com uma mistura de distintas inspirações, cria-se uma hierarquia divina na qual Eru é o grande deus, com suas criações, os Ainur, subordinados a ele com devoção e adoração.

Ilúvatar, o deus único Eru, atua como uma força inspiradora, mas não efetivamente de criação. Cada Ainur possui o conhecimento de uma parte da mente de seu criador, sendo inspirado e sendo instrumento para realização desse conhecimento. Eru mantém ciência de tudo o que está sendo feito; mesmo os Ainur tendo autonomia e livre-arbítrio na criação, tudo é de alguma forma controlado pelo criador, sendo parte do seu grande plano inicial. Ainda que cada um possua uma dose de liberdade, é necessário que haja harmonia com o tema proposto.

Com isso se inicia a grande cosmogonia de Tolkien, de uma forma que combina com seus gostos e estilo literário: em uma canção. Cada Poder, seguindo o que sabe da mente de Ilúvatar vai cantar em harmonia com os outros, realizando na canção o que fora imaginado, mas não fisicamente.

Então, as vozes dos Ainur, tal como harpas e alaúdes, e flautas e trombetas, e violas e órgãos, e tal como incontáveis corais cantando com palavras, começaram a moldar o tema de Ilúvatar

em uma grande música; e um som se levantou de intermináveis melodias cambiantes tecidas em harmonia, que passou além da audição para as profundezas e para as alturas, e os lugares da habitação de Ilúvatar se encheram até transbordar, e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e ele não era mais vazio. Nunca, desde então, fizeram os Ainur música alguma semelhante a essa música, embora se diga que outra maior ainda há de ser feita diante de Ilúvatar pelos corais dos Ainur e dos Filhos de Ilúvatar depois do fim dos dias. Então os temas de Ilúvatar hão de ser tocados com acerto, adquirindo Ser no momento de sua emissão, pois todos então hão de entender plenamente o propósito dele em sua parte da música, e cada um há de conhecer a compreensão de cada um, e Ilúvatar há de dar a seus pensamentos o fogo secreto, comprazendo-se neles. (TOLKIEN, 2019, p. 39-40)

Ao descrever a canção criada em sua mitologia, Tolkien traz mais uma vez elementos de sua inspiração. Do catolicismo, as trombetas e os coros nos remetem imediatamente aos anjos e às figuras presentes em muitas liturgias. Das mitologias vem a forma. Como



dito, as mitologias e suas lendas foram passadas por meio da oralidade, até que fossem registradas por escrito muito tempo depois de sua criação. É possível observar esse cenário na canção dos Ainur, com a sua organização como um grande salão medieval no qual se cantavam os feitos heroicos. Era também através dessas canções que as mitologias se tornavam reais na imaginação de quem as ouvia.

A canção que deu origem ao mundo narra a história de como os Ainur se dividiram e um deles se tornou o Inimigo. Foi durante a canção, ainda em seu primeiro tema, que a ambição e o orgulho surgiram para Melkor e ele se corrompeu:

Mas, então, Ilúvatar se sentou e escutou, e durante muito tempo lhe pareceu bom, pois na música não havia falhas. Mas, conforme o tema progredia, entrou no coração de Melkor o entretecer de matérias de seu próprio imaginar que não estavam acordes com o tema de Ilúvatar; pois ele buscava com isso aumentar o poder e a glória da parte designada a si próprio. (TOLKIEN, 2019, p. 40)

Ao contrário dos outros Ainur, Melkor não desejava mais desenvolver os temas para que a beleza e a harmonia da canção crescessem, mas de maneira que o seu papel e a sua importância aumentassem, sua soberba tomando forma. Isso pode ser visto no trecho: “surgiu no coração de Melkor o impulso de entremear motivos de sua própria imaginação”. Enquanto os outros só viram o que estavam criando quando Ilúvatar mostrou o que estavam cantando, Melkor queria ultrapassar os planos feitos para ele e seguir os seus próprios: “com isso procurava aumentar o poder e a glória do papel a ele designado”. Aumentar porque, dentre todos os outros Poderes, ele era o mais poderoso:

A Melkor, entre os Ainur, tinham sido dados os maiores dons de poder e conhecimento, e ele tinha um quinhão de todos os dons de seus irmãos. Ele fora amiúde sozinho aos lugares vazios buscando a Chama Imperecível; pois crescia o desejo ardente, dentro dele, de trazer ao Ser coisas só suas, e lhe parecia que Ilúvatar não tinha em mente o Vazio, e ele estava impaciente por esse vácuo. Contudo, não achou o Fogo, pois esse está com Ilúvatar. Mas, ficando só, ele começara a conceber pensamentos só seus, diferentes dos de seus irmãos. (TOLKIEN, 2019, p. 40)

Mais uma vez é possível fazer quase que imediatamente uma associação ao relato da tradição cristã, com o diabo sendo, antes da Queda, o mais belo dos anjos. No entanto, as questões mitológicas se mantêm considerando-se que Melkor tinha mais poder do que os outros, tendo os seus próprios poderes e uma parte do poder de seus irmãos. Além disso, há uma busca de criação solitária e uma independência dos outros, podendo ter pensamentos só seus, porém, por sua própria natureza, dentro dos planos de Eru. Da mesma forma que acontece com o *trickster*, há um comportamento egoísta, que pensa somente em si mesmo, mas que de toda forma vai afetar a todos à sua volta, não necessariamente de uma maneira ruim; muitas vezes suas ações, que parecem malignas ou enganadoras, acabam servindo para ações positivas dos outros.

No entanto, não há maldade inicialmente na atitude de Melkor, há apenas o exercício do livre-arbítrio, o qual os Poderes também possuem; apenas uma busca por preencher o vazio e por aumentar seu conhecimento. Tal qual o *trickster*, ele age por puro instinto, de forma ambígua, ele cria o mal porque estava em busca do bem, ou aquilo que ele acredita ser o bem, nem que seja para si mesmo. Sua busca é própria e solitária inicialmente, mas a música não parou e ele acaba por influenciá-la. Como consequência, outros Poderes também terminam por alinhar sua música à dele.

Alguns desses pensamentos ele, então, entreteceu em sua música, e de imediato surgiu o desacordo à volta dele, e muitos dos que cantavam a seu lado perderam ânimo, e seu pensamento foi perturbado, e sua música hesitou; mas alguns começaram a afinar sua música com a dele em vez de com o pensamento que tinham no início. Então o desacordo de Melkor se espalhou cada vez mais, e as melodias que tinham sido ouvidas antes afundaram em um mar de som turbulento. Mas Ilúvatar se sentou e escutou, até parecer que em torno de seu trono havia uma tempestade raivosa, como de águas escuras que fazem guerra umas às outras em uma fúria sem fim, que não quer ser abrandada. (TOLKIEN, 2019, p. 40-41)

A partir de então a mitologia de Tolkien ganha um contorno próprio. Se antes as mitologias eram cantadas, agora a canção faz parte da criação também em seus textos. Ao criar a dissonância, Melkor chamou a atenção de Ilúvatar, que se viu obrigado a reagir. Apesar da ameaça, o Único sorria e fez surgir um novo tema musical que conversava com o anterior e ao mesmo tempo o superava. Pode-se reparar uma semelhança com o processo que ocorrera historicamente, quando a tradição oral se utilizava do que já havia e o complementava, inserindo temas e questões que lhes eram interessantes. A partir de então se inicia uma guerra musical: “Mas o desacordo de Melkor se ergueu em alarido e contendeu com ele, e, de novo, havia uma guerra de som mais violenta do que antes, até que muitos dos Ainur ficaram desanimados e não cantaram mais, e Melkor tinha o comando.” (TOLKIEN, 2019, p. 41).

A resposta de Ilúvatar não é tão branda e um terceiro tema surge em resposta ao domínio de Melkor. Parecia que duas canções seguiam em paralelo, sendo uma completamente diferente da outra:

Uma era profunda, e ampla, e bela, mas lenta e infundida de uma tristeza imensurável, da qual sua beleza principalmente vinha. A outra tinha então alcançado uma unidade própria; mas era alta, e vã, e infinitamente repetida; e tinha pouca harmonia, mas era antes um uníssono clamoroso como o de muitas trombetas zurrando algumas poucas notas. E buscava afogar a outra música pela violência de sua voz, mas parecia que suas notas mais triunfantes eram tomadas pela outra e entretecidas em seu próprio padrão solene. (TOLKIEN, 2019, p. 41)

É interessante observar que ao longo dessa disputa durante o terceiro tema, uma canção não se sobrepõe à outra. Elas se retroalimentam e modificam o que a outra fez para tentar abafá-la. Assim, o bem representado na beleza da canção inicial se contamina com o

mal que ainda é apenas uma dissonância, uma rebeldia. Da mesma forma que o mal surge do bem e o deforma posteriormente, não é possível originar algo sem a fonte divina. Ao interromper a canção, Ilúvatar se pronuncia e explica o que aconteceu com as melodias, além de deixar claro que Melkor foi mero instrumento:

E tu, Melkor, hás de ver que nenhum tema pode ser tocado que não tenha sua fonte última em mim, nem pode alguém alterar a música à minha revelia. Pois aquele que tentar há de se revelar apenas instrumento meu para a criação de coisas mais maravilhosas, que ele próprio não imaginou. (TOLKIEN, 2019, p. 42)

Ou seja, nesse momento o personagem age como o *trickster*. Essa figura, assim como Melkor na canção, não age por maldade consciente, mas de certa forma egoísta. A ação do *trickster* se dá porque a narrativa precisa ser desenvolvida, e ele é seu elemento motivador. Para que algo bom ocorra no final, é preciso que aconteça alguma de suas travessuras e assim, a história se desenvolva, muitas vezes com a ajuda do próprio para atingir a solução.

De uma maneira ou de outra, os motivos ligados ao *trickster*, ou seja, ao trapaceiro, ocupam um lugar conspícuo nos enredos das novelas do Oriente e do Ocidente. Como pretexto para a ação do trapaceiro tanto serve o impulso para satisfazer sua paixão (desejo), quanto a necessidade de evitar um prejuízo, ou a vingança, por um ato perigoso ou ameaçador por ele perpetrado, por parte de seu antagonista/rival/perseguidor (contrapatifaria). Muito raramente a trapaça serve à finalidade de permitir-lhe atravessar alguma provação prevista. A categoria da “provação”, remotamente ligada à iniciação, é característica apenas do enredo do conto maravilhoso e não é absolutamente típica para a novela. Nos enredos mitológicos arquetípicos, o alvo do *trickster* era, na maioria das vezes, a caça de alguma presa, quase sempre para dela se alimentar e, muito mais raramente, o momento sexual. Na novela, ao contrário, a esperteza está ligada, na maioria das vezes, a finalidades erótico-amatórias. (MELETÍNSKI, 2002, p. 160)

Da mesma forma, a rebeldia de Melkor é utilizada para que o plano de Ilúvatar se cumpra, trazendo mais uma vez a visão cristã de Tolkien com um grande Deus uno responsável pelo destino de todos: “E tu, Melkor, descobrirás todos os pensamentos secretos de tua mente, e perceberás que eles são apenas uma parte do todo e tributários de sua glória.” (TOLKIEN, 2019, p. 42). Não somente Melkor era capaz de modificar o tema, mas todos os outros Poderes o eram. A diferença é que Melkor o modifica para seus próprios desejos egoístas, o que causa a dissonância, e não para o bem da canção como conjunto.

Na sequência, narrando as consequências da interrupção da Canção, sabemos que alguns Ainur, sob a liderança de Melkor, passam a alimentar o desejo de habitar esse novo mundo. Com isso, também se conhece melhor sobre o antagonista dessa história. É importante notar que ele, nesse momento, segue com seu papel duplo, enganando e procurando formas de ir contra o plano de Ilúvatar, mesmo que não conscientemente maligno:

E ele fingiu, até para si mesmo no começo, que desejava ir até lá e ordenar todas as coisas para o bem dos Filhos de Ilúvatar, controlando as perturbações do calor e do frio que tinham vindo a acontecer por meio dele. Mas o que desejava de fato era submeter à sua vontade tanto os Elfos como os Homens, invejando as dádivas com as quais Ilúvatar prometera dotá-los; e ele próprio desejava ter súditos e serviçais, e ser chamado de Senhor, e ser um mestre de outras vontades. (TOLKIEN, 2019, p. 43-44)

Aqui observamos que Melkor enganava inclusive a si mesmo, buscando razões para desejar o que desejava. Tal como o *trickster*, suas ações são duplas, havendo o potencial para o mal, e também buscando aquilo que não pode ter, passando a concretizar, materializar esse potencial. É importante ressaltar que ao mesmo tempo que sua atitude e suas ações se assemelham às do *trickster*, também há o paralelo com o diabo cristão, cuja tradição judaica narra ter sido um anjo, tido como o mais belo de todos, que se tornaria conhecido como Lúcifer e que caíra ao desejar ser maior do que o próprio Deus que o criara.

Melkor era o mais poderoso entre os Ainur, mas ainda era submetido ao poder e vontade de Ilúvatar. Ele alimentava o desejo de ter quem o admirasse, ainda que o Único visse os elfos e homens como filhos e não como súditos. No entanto, esse era o papel dos Poderes, estes sim prestavam devoção e admiração ao Único, sendo também o papel inicial de Melkor; seu desejo era inverter essa posição, vendo nos Filhos de Ilúvatar a oportunidade para que tivesse seus próprios súditos. Tal qual como Lúcifer, Melkor não quer mais reverenciar, mas ser reverenciado. Seu desejo é o de ser igual ao Único.

A maldade faz parte da criação do mundo, ela esteve lá desde o começo e, ainda mais importante, a possibilidade de sua existência está dentro dos planos e desígnios de deus. “Evil is presented, in short, as a perversion of good. Often it is even a parody. [...] Evil represents, further, a privation of being. It is always the Dark *Shadow*; its blackness is the privation of light, its shadowiness the privation of substance.”<sup>2</sup> (URANG, 1971, p. 109) Eru sabia que a rebelião de Melkor poderia ocorrer e usa-a como instrumento da realização de sua vontade. Esta também é uma característica do *trickster*, uma vez que sua função é justamente a de confundir e embaralhar os pares simbólicos tradicionais de luz e trevas, bem e mal, forte e fraco etc.

Tipicamente, essas redes de significação são construídas em torno de conjuntos de opostos: gordo e magro, escravos e homens livres, por exemplo, ou – de maneira mais categórica – verdadeiro e falso, natural e artificial, real e ilusório, limpo e sujo. O que os *tricksters* às vezes fazem é desarranjar esses pares e, assim, desarranjar a própria rede. (HYDE, 2017, p. 111)

Tem-se então início a primeira batalha pelo domínio de Arda. Os Poderes esforçam-se em manter e cuidar de Arda, enquanto Melkor, incapaz de criar nada por si mesmo

---

<sup>2</sup> O mal é apresentado, em resumo, como uma perversão do bem. Muitas vezes é até uma paródia. [...] O mal representa, além disso, uma privação de ser. É sempre a sombra escura; sua negritude é a privação da luz, sua sombra a privação da substância. (Tradução nossa)

apenas de distorcer as criações divinas, procurava impedir esse trabalho e corromper tudo ao seu gosto:

“[...] e eles construíram terras, e Melkor as destruiu; vales cavaram, e Melkor os ergueu; montanhas esculpiram, e Melkor as derrubou; mares encheram, e Melkor os derramou; e nada podia ter paz ou chegar a crescimento duradouro, pois tão certo quanto os Valar começavam um labor, assim Melkor o desfazia ou corrompia.” (TOLKIEN, 2019, p. 48)

Com essa disputa, os Valar e Melkor acabaram por terminar de moldar Arda. Aqui não é Eru que completa o trabalho, como Deus, mas os Poderes, o que lhes confere um caráter mais próximo de deuses do que de anjos, mas o fazem seguindo a Canção que mantém na cabeça. Ou seja, de certa forma, mesmo com as interferências de Melkor, foi feita a vontade de Ilúvatar, ou mesmo, inadvertidamente, ao tentar criar suas distorções, Melkor faz a vontade do Único, concretizando seus planos.

Assim, é possível observar a ideia maligna relacionada ao diabo cristão de corromper e distorcer tudo que é bom. No entanto, também é possível associá-la ao *trickster*, que de certa forma pode ter suas ações entendidas como as do diabo, com um intuito de maldade e desejo de destruição, porém necessárias para que o objetivo seja alcançado. Ao longo da história das primeiras eras, Melkor caminha a cada decisão para o mal absoluto, que é a não-existência completa, ainda que Tolkien não considere algo como o “mal absoluto” em suas histórias, principalmente porque, para o escritor, isto seria não existir.

De uma carta para Anne Barrett, Houghton Mifflin Co.

Na minha história não lido com o Mal Absoluto. Não creio que haja tal coisa, uma vez que ela é nula. Não creio, de qualquer modo, que qualquer “ser racional” seja completamente mau. Satã caiu. Em meu mito, Morgoth caiu antes da Criação do mundo físico. Na minha história, Sauron representa uma aproximação do completamente mau tão próximo quanto possível. (CARPENTER, 2006, p. 233)

Na concepção de Tolkien, a existência é boa, pois Eru existe e cria a partir de si, ocupando o Vazio. O mal absoluto é a não-existência, o Vazio. As ações dos seres, de espécie divina ou não, são variações em escala que partem da existência completa, o bem, para a inexistência total, o mal. Além do que todos, não importando se elfo, humano ou Vala, apresentam livre-arbítrio, podendo escolher seguir por um caminho ou por outro e até mesmo retornar e escolher novamente. A escolha é uma questão muito importante para Tolkien: “Choosing is involved, for Tolkien’s story makes it emphatically clear that we are free to choose”<sup>3</sup> (URANG, 1971, p. 110) Por conta de suas escolhas, Melkor não pode

---

<sup>3</sup> A escolha está envolvida, pois a história de Tolkien deixa enfaticamente claro que somos livres para escolher (Tradução nossa)

criar, apenas deformar e destruir, tornando-se cada vez mais Vazio do que um ser de luz e jamais considerando a possibilidade de se redimir.

Como o próprio Tolkien chama, Melkor tem sua rebelião, voltando-se contra o Único e tudo aquilo que este criara. “A major parallel between the Bible and *The Silmarillion* is a great Fall, in both cases premeditated if not actually begun on heaven and descending finally to a vast and devilish opposition against everything heavenly.”<sup>4</sup> (KILBY, 1976, p. 60) Seu momento de queda é muito próximo do que o imaginário popular ocidental tem da Queda de Lúcifer.

Do esplendor, por arrogância, caiu no desdém por tudo o que não fosse ele mesmo, um espírito devastador e impiedoso. O entendimento ele transformou em sutileza, em perverter à própria vontade tudo o que quisesse usar, e acabou se tornando um mentiroso contumaz. Começou com o desejo da Luz, mas, quando não conseguiu possuí-la só para si, desceu através do fogo e da ira, em grande ardência, até a Escuridão. E a escuridão era o que mais usava em suas obras malignas sobre Arda, e a encheu com medo para todas as coisas vivas. (TOLKIEN, 2019, p. 59)

Ao observamos a biografia de Tolkien, encontramos pistas que guiaríamos o caminho para o caldeirão de histórias que daria origem a *O Silmarillion*. A vida acadêmica de Tolkien aliou-se ao seu gosto pessoal por lendas e histórias de fadas, permitindo que fosse procurá-las em suas línguas originais. Assim, além da tradição católica da crença religiosa na qual Tolkien foi criado e seguia quando adulto, somaram-se o *Kalevala*, *Beowulf*, as *Eddas* e as novelas de cavalaria do ciclo arturiano. Uma das discussões que Tolkien tinha com seu amigo C.S. Lewis era a possibilidade de apreciar e até mesmo de escrever mitos sem que estes fossem contraditórios com a fé cristã de ambos. Para Tolkien, uma vez que o homem é feito à imagem semelhança de Deus, ele é um subcriador, e as mitologias são apenas o poder de Deus se manifestando para civilizações que não são capazes de compreendê-lo como único.

Ou seja, há cristianismo em suas obras, pois essa era sua fé, mas para Tolkien era preferível que se emulasse a ação dessas civilizações, principalmente porque o homem, que nada mais é do que um subcriador, não seria capaz de imitar a Deus. Tolkien não negava o caráter cristão de seus textos, como deixa claro em suas cartas.

Para Robert Murray, SJ. – 2 de dezembro de 1953

*O Senhor dos Anéis* é obviamente uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início, mas conscientemente na revisão. É por isso que não introduzi, ou suprimi, praticamente todas as referências a qualquer coisa como “religião”, a cultos ou práticas, no mundo imaginário. Pois o elemento religioso é absorvido na história e no simbolismo. (CARPENTER, 2006, p. 167)

---

<sup>4</sup> Um paralelo maior entre a Bíblia e *O Silmarillion* é a grande Queda, em ambos os casos, premeditado, se não realmente iniciado no céu e chegando finalmente a uma oposição vasta e diabólica contra tudo o que é celestial. (Tradução nossa)

Mas não é somente no conteúdo de suas obras que podemos observar as influências de Tolkien. O texto de *O Silmarillion* não é constante, mas fragmentado, pulando alguns detalhes e depois os mencionando, citando outras narrativas que não estão ali, mas as histórias estão organizadas de forma a serem apresentadas como um grande épico. Pelo lado bíblico, temos a organização seguindo diferentes livros, de diferentes tamanhos e que narram diferentes aspectos, formando um único livro, reunindo histórias de tempos imemoriais.

The most important innovations which Tolkien introduced were structural. First of all, previous quest fantasies tended to be episodic or, if they contained a goal, it rarely had great import. Tolkien married the adventure fantasy with epic: suddenly, the journey on which the participants embarked had world-shattering consequences.<sup>5</sup> (MENDLESOHN; JAMES, 2009, p. 48)

Assim, Tolkien utiliza-se de uma estrutura bíblica para agrupar sua mitologia que, em conteúdo, é muito mais próxima das mitologias antigas. Em uma escala menor, Melkor carrega as mesmas características de toda a obra, ou seja, sua base é cristã, mas sua estrutura, deixada clara em suas ações, é mitológica. É fácil reconhecer a figura do diabo em Melkor. Um inimigo de Deus e dos homens, que traz a maldade ao mundo e busca desviar a todos do caminho do Criador. Há traços diabólicos em Melkor, mas ele não é apenas isso. Observamos a figura do *trickster* que se manifesta nas estratégias e ações desenvolvidas pelo personagem para conquistar aquilo que seu coração deseja, enquanto a maldade do diabo se encontra no seu ódio e na sua inveja, que alimentam essas ações.

Sem a ação de Melkor, sua distorção da canção e o enfretamento com os outros Valar, não haveria narrativa. Ele é o elemento motivador da ação, afinal os outros Poderes decidem ocupar a canção materializada, Arda, por amor a ela e, por conta desse amor, para protegê-la da ação de Melkor. A própria origem do mundo acontece por meio dessa ação. A criação de Arda é o primeiro grande ardil de Melkor, depois indo habitá-la e seguindo com seus planos malignos.

Ainda assim, tal qual o *trickster*, as suas ações tornam-se desastrosas não só para aqueles que são o objeto de sua fúria, mas para ele mesmo. Ao tentar finalmente dominar o mundo e chamá-lo de seu reino, Melkor coloca-se em situações complicadas e vê-se obrigado a ceder, quando não é derrotado. Melkor age como o *trickster*, sua função na narrativa é a mesma de Loki em muitas das lendas nórdicas: fazer com que a história aconteça, mas ele não é a mesma figura. Ele é tão complexo quanto, assumindo diferentes posturas ao longo da trama, mas pensando principalmente em si mesmo, em seu orgulho e seu ressentimento.

Da mesma forma que não é o diabo. O autor dizia não acreditar em mal absoluto, ou qualquer forma próxima a isso. Assim, Melkor não é o senhor do mal responsável por toda

---

<sup>5</sup> As inovações mais importantes que Tolkien introduziu foram estruturais. Em primeiro lugar, as fantasias com missões anteriores tendiam a ser episódicas ou, se contivessem um objetivo, raramente tinham grande importância. Tolkien uniu a fantasia de aventura com o épico: de repente, a jornada na qual os participantes embarcaram teve consequências devastadoras. (Tradução nossa)

a degradação do mundo, isso ocorre em consequência de suas ações, mas não era o seu objetivo final. Assim, também, o final do personagem se funde com a imagem do *trickster*: ele não pode ser destruído porque sua essência está no mundo, destrua Melkor e Arda será destruída. Ele garante sua segurança, ou pelo menos a sua existência, sem saber que o fazia, e ainda deixa uma semente da ação enganadora do *trickster*, uma vez que isso se refletirá na existência de uma sombra no mundo, em maior ou menor grau.

A maldade absoluta para Tolkien é a não-existência. Se o sujeito existe, ainda há uma parcela de bondade, assim Melkor nunca chega a se concretizar como o diabo porque, em sua ação, garante que não deixará de existir enquanto o fim dos tempos não chegar e até que Arda seja refeita. Tal qual Loki, aguarda acorrentado pelo seu próprio Ragnarök, o fim do mundo na mitologia nórdica, o qual irá purificar a Terra e dar início a uma nova era de paz.

## Referências

- ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia: Uma biografia*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Uma história de Deus*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Bíblia Sagrada*. Tradução Comissão de Tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2000.
- CARPENTER, H. *J.R.R. Tolkien: a biography*. London: HarperCollins, 1977.
- CARPENTER, H. (org.) *As cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas, volume II: De Gautama Buda ao triunfo do cristianismo*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FAUR, Mirella. *Ragnarök: O crepúsculo dos deuses: Uma introdução à mitologia nórdica*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- GAIMAN, Neil. *Mitologia nórdica*. Tradução Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo: Trickster: trapaça, mito e arte*. Tradução Francisco R.S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- KILBY, Clyde S. *Tolkien & the Silmarillion*. Wheaton: Harold Shaw Publishers, 1976.
- LOPES, Reinaldo José. *Mitologia nórdica*. São Paulo: Abril, 2017.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- MENDLESOHN, Farah; JAMES, Edward. *A short history of fantasy*. Faringdon: Libri, 2009.
- PURTILL, Richard L. *Lord of the elves and eldils – Fantasy and Philosophy in C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien*. San Francisco: Ignatius, 2006.
- STURLUSON, Snorri. *Edda em prosa: textos da mitologia nórdica*. Tradução Marcelo Magalhães Lima. Rio de Janeiro: Númen, 1993.
- TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha*. Tradução Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.
- \_\_\_\_\_. *O Silmarillion*. Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019.
- \_\_\_\_\_. *The history of Middle-earth, volume 10: Morgoth's Ring*. Londres: HarperCollins, 2015.
- URANG, Gunnar. *Shadows of Heaven: Religion and fantasy in the fiction of C.S. Lewis, Charles Williams and J.R.R. Tolkien*. London: United Church, 1971.



# Uma análise junguiana do conto O Alegre Alfaiate que se Tornou Rei

João Paulo de Carvalho Baldin  
Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

Tenciono-se, por meio deste artigo, desenvolver uma análise de um conto de fadas. O texto que constituirá o *corpus* dessa pesquisa é de origem polonesa e, a versão em inglês, a única que se foi possível localizar, é intitulada *The Jolly Tailor Who Became King – O Alegre Alfaiate que se Tornou Rei*, traduzindo para o português –, encontrado na íntegra no volume II da coleção *The Family Treasury of Children's Stories* (EVANS, 1956).

Pelo fato de essa obra ser uma compilação, contando com mitos, contos de fadas, contos fantásticos, histórias folclóricas e até histórias reais, nem sempre é possível averiguar a autoria dos textos. Sendo o caso que alguns deles são recolhidos de outras compilações, as informações sobre a autoria acabam perdidas ao longo do caminho. O que se sabe é que as autoras às quais o texto é creditado, no índice do livro – Lucia M. Borski e Kate B. Miller – publicaram a sua própria compilação, intitulada *The jolly tailor and other fairy tales: Ten stories that are representative of Polish folklore and fairy tales*, de 1928, dedicada especificamente a contos poloneses, a qual não se teve acesso. Todas as traduções de trechos do conto foram feitas pelo autor deste trabalho.

A teoria utilizada na presente análise é proveniente da Psicologia Junguiana. Não se pretende, por meio deste texto, realizar a análise de aspectos externos ao conto em questão. As análises referentes à psicologia do autor e da sociedade onde se origina o texto são da alçada de outros profissionais – respectivamente psicólogos e sociólogos ou antropólogos. Sendo este trabalho da autoria de um estudante das Letras, é natural que o seu foco recaia sobre os aspectos do próprio texto, na tentativa de oferecer uma interpretação àqueles interessados no tipo de metodologia que será empregada aqui. O detalhamento da teoria será feito à medida que transcorre a análise.

Far-se-á, primeiramente, um curto resumo do conto; embora esse seja bastante rico em material passível de uma análise junguiana, o estudo que se propõe aqui estará primariamente focado no alfaiate e no seu relacionamento com o espantalho. Os demais personagens e cenários serão analisados apenas de passagem, e apenas em casos em que tais

análises se mostrarem relevantes às reflexões que serão tecidas acerca dos dois personagens centrais a este trabalho.

## 1. Resumo do conto O alegre alfaiate que se tornou rei

O conto de fadas analisado pode ser encontrado nas páginas 261 a 270 do volume II da coleção *The Family Treasury of Children's Stories*, organizado por Pauline Rush Evans (1956). A narrativa é desenvolvida em quatro diferentes espaços: a cidade de Taidaraida, onde tudo começa; o campo, principalmente uma plantação de trigo, onde ocorre a transição entre o cenário inicial e o final; uma casa habitada por demônios, posicionada entre Taidaraida e a cidade destino do personagem principal; e a cidade de Pacanów, onde termina o conto. Os personagens são Joseph Nitechka, “Conde” Espantalho – “Count Scarecrow”, em inglês –, a família de “demônios”, o povo de Pacanów, o rei, e a princesa, filha do rei.

A narrativa tem seu início na cidade de Taidaraida, na Polônia. “Lá vivia um alegre alfaiate, Senhor Joseph Nitechka. Ele era um homem incrivelmente magro e tinha uma pequena barba”. Todos os alfaiates são magros, afirma o narrador, mas Nitechka era o mais magro de todos eles. As reviravoltas da história são iniciadas pela introdução de uma cigana. “Ela estava por acaso em Taidaraida, quando se acidentou e cortou o pé”. Nitechka costurou o corte com tanto cuidado que não se via cicatriz e, como agradecimento, a cigana leu o futuro do alfaiate. “Se sair desta cidade e andar em direção Oeste, encontrará um lugar onde será rei”.

Nitechka incrédulo riu, mas naquela noite sonhou que se tornaria rei. No dia seguinte, reuniu em um fardo “cem agulhas, mil milhas de linha, um dedal, um ferro de passar e um par de tesouras”, e rumou na direção Oeste. Conheceu, no caminho, um espantalho, cujas roupas remendou, e com quem travou grande amizade. É importante que se ressalte que Nitechka era tão leve que o vento o levava pelos campos e, de noite, era obrigado a amarrar-se ao espantalho para que não fosse levado pelo vento.

O espantalho, em suas palavras, era “incomumente corajoso e gostaria de lutar com leões”. Caminhando juntos na direção indicada pela profecia da cigana, frequentemente sofriam ataques de animais selvagens, os quais eram afugentados pelo espantalho. Encontrando, mais adiante, uma “casa muito estranha”, adentraram-na, e foram recebidos por “um homem de aparência nobre” que, a despeito do fato de ser verão, aquecia-se à frente de um forno aceso.

Esse homem, que os recebeu cordialmente, de tempo em tempo apanhava um pedaço de carvão em brasa com as mãos nuas e o “engolia com grande prazer”. Oferecendo-lhes uma refeição, chamou por sua família com um bater de palmas, fazendo com que todos aparecessem magicamente. A refeição consistia em uma série de pratos repugnantes, “piche quente, ratos, gafanhotos”, que foram silenciosamente rejeitados e disfarçadamente jogados sob a mesa pelos visitantes.

O pai da família conta a Nitechka que o rei da cidade de Pacanów havia morrido recentemente. Afirma também: “aquele que se casar com a minha filha será o novo rei da cidade”. Em um certo momento, brindando à saúde dos visitantes, pede que Nitechka can-

te alguma canção. A canção escolhida pelo alfaiate é uma exaltação ao cristianismo<sup>1</sup>, que faz com que a família e a casa desapareçam em uma rajada de vento. “Eles eram demônios horríveis, mas nós os vencemos”, diz Nitechka. “Eu os assustei tanto”, afirma o espantalho.

Continuando a viagem, os dois alcançam a cidade de Pacanów. Embora o clima estivesse quente e ensolarado em volta da cidade, sobre Pacanów chovia torrencialmente. O povo da cidade, notando a presença dos dois estrangeiros, implora sua ajuda e informa-os que já há uma semana que a tempestade cai sobre Pacanów, tendo começando no momento do falecimento do rei. “Não podemos nem acender o fogo nas lareiras de nossas casas, pois a chuva entra pelas chaminés”. Para agravar a situação já bastante complicada, a filha do rei não parava de chorar, “suas lágrimas somavam-se à água da chuva”. O povo da cidade, então, informa-os de que a princesa havia prometido casar-se com aquele que conseguisse pôr um fim no dilúvio.

Nitechka passa três dias pensando e percebe: o rei era tão magnífico e poderoso, que quando “morreu e foi para o céu”, fez um grande buraco nas nuvens, por onde a água está passando. Improvisando um plano, pede que reúnam todas as escadas da cidade, e que as amarrem umas às outras para que ele possa subir ao céu e costurar o buraco. Terminado o serviço, Nitechka casa-se com a princesa, tornando-se o novo rei de Pacanów e, como desfecho, nomeando o Conde Espantalho “Chefe da Guarda do Reino”.

## 2. Metodologia e análise

Um contraste notável que se percebe entre as orientações freudiana e junguiana da Psicologia é que, ao passo que Freud (1996, p. 377) pensa na arte como sendo uma das possíveis válvulas de escape encontradas por desejos e impulsos reprimidos – que passam a ser expressos de maneira distorcida, mascarados pela fantasia elaborada pelo artista –, Jung (2011, p. 83) a vê como uma tentativa, por parte do inconsciente, de tornar o indivíduo ciente das parcialidades e unilateralidades que o caracterizam, orientando-o na direção do desenvolvimento e do amadurecimento, que deve ocorrer, no paradigma junguiano, por meio da assimilação de conteúdos ainda inconscientes, aproximando a consciência de uma completude.

Enquanto a orientação freudiana da Psicologia ensina – como se pode ver ao longo da *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 2018) – que as distorções impostas à expressão dos desejos e impulsos reprimidos ao inconsciente resultam da necessidade de expressá-los de forma mascarada, por não estarem em sintonia com as normas vigentes na sociedade, configurando tendências antissociais, a orientação junguiana não vê os símbolos constituintes do sonho, da fantasia e da atividade artística necessariamente como “distorções”, e sim como a linguagem própria do inconsciente.

No inconsciente “termina o pensamento em forma de linguagem, imagem segue imagem, sensação a sensação” – afirma Jung (2013b, p. 38). Os símbolos, dessa forma, longe de serem uma distorção do sentido que o inconsciente deseja comunicar, são a sua forma

---

<sup>1</sup> “Sing praises to the Holy Virgin / Sing praises to Her Wondrous Name!”

“Que se cante em louvor à Sagrada Virgem / Que se cante em louvor de Seu Maravilhoso Nome!”

natural de expressão. Esses símbolos, como explica Jacobi (2016, p. 83), formam redes de associações, no centro das quais encontra-se um arquétipo. Girando em torno do arquétipo como os planetas de um sistema solar em torno de sua estrela, os símbolos derivam o seu significado do núcleo, cada um deles dando expressão a uma parcela ínfima do significado total do arquétipo que se encontra no centro.

Para Jung, a consciência é um órgão que permite a adaptação do ego ao mundo exterior. Sendo moldada pelas necessidades de adaptação, ela espelha as parcialidades que caracterizam a sociedade na qual o indivíduo existe. Os conteúdos presentes na consciência estão à disposição do ego para serem utilizados como ferramentas, em seu contato com o mundo exterior. Quando o ambiente externo muda, as habilidades contidas na consciência correm o risco de se tornarem insuficientes, precisando ser atualizadas, de modo a permitir que o indivíduo se adapte às novas condições. A análise junguiana de um texto postula, como se vê em (JUNG, 2019, p. 440), que os símbolos (personagens, espaços, etc.) que o compõem refletem dinâmicas e fenômenos, cujo desenrolar se dá no inconsciente, na tentativa de comunicar à consciência os conteúdos que serão necessários à nova fase de adaptação.

Assim, iniciar-se-á a interpretação do conto pela análise do personagem principal: Nitechka, o alfaiate. A primeira característica desse personagem que se salientará é justamente a sua ocupação.

Segundo as ideias medievais, o artesanato se ligava a certos planetas que protegiam determinados ofícios. O planeta Mercúrio protegia cozinheiros e alfaiates. [...] o alfaiate pertence a Hermes, ou seja, Mercúrio, o deus trapaceiro, com todas as suas qualidades de inteligência versátil, pensamento rápido e capacidade de transformação. Naquele tempo o ofício de alfaiate era uma escolha inteligente para os homens pequenos e um tanto efeminados, que compensavam sua fraqueza por meio da esperteza e da habilidade (VON FRANZ, 2002, p. 27).

Nota-se no excerto, que a descrição generalizada do alfaiate está muito próxima do personagem com o qual se está trabalhando, no momento. Nitechka, como já visto no resumo que se fez do conto, é um agente de transformação. Foi graças a sua inventividade que o problema de Taidaraida foi solucionado. Pode-se também afirmar, sobre o alfaiate, que ele é frágil, pois pode ser levado pelo vento e precisa se amarrar ao espantalho. Sua fragilidade fica bastante clara quando, logo no início do conto, ele é descrito como “tão magro que só podia comer macarrão, pois era a única comida que passava por sua garganta”.

Sabe-se também, sobre Nitechka, que é um personagem desprovido de sabedoria formal, acadêmica. Ele não é um intelectual ou um erudito. É, no entanto, um personagem bastante parecido com o pícaro, desprovido do prestígio social reservado ao herói tradicional, mas cheio de astúcia e sagacidade, demonstradas principalmente por suas soluções pouco ortodoxas para os problemas – atar-se ao espantalho na hora de dormir para não ser levado pelo vento; afugentar os demônios por meio do canto; costurar o buraco nas nuvens. Nitechka **não soluciona seus problemas por meio da perícia marcial,**

**como um herói classicamente faria. Ele não luta contra os demônios. Suas soluções estão sempre relacionadas à astúcia.**

Vemos aqui a delimitação da figura denominada por Jung como “Trickster” – que pode ser traduzida por “trapaceiro” – (2014a, p. 257), cujas características estão incrivelmente próximas das de Nitechka. O Trickster é um personagem de “carácter mercuriano”, capaz de transcender as fronteiras que delimitam os territórios. O Trickster é caracterizado por um tipo físico frágil, cujas armas não estão relacionadas à força física ou ao conhecimento sistematizado e acadêmico, sendo uma variação do herói tradicional. O Trickster é também visto como um salvador, aquele que vem de fora, que transita, que transgride. O arauto da transformação.

A afinidade que Nitechka tem com o deus Mercúrio – por conta de seu papel transformador, bem como da visão medieval do alfaiate – indica a possibilidade que esse personagem seja um símbolo que gira em torno do núcleo arquetípico do Trickster. Tal associação se torna mais firme quando se lembra do papel de Hermes/Mercúrio, na mitologia greco-romana. Como diz Walter Burkert, em sua obra *Greek Religion* (1985, p. 158), Hermes é o deus das fronteiras e da transgressão das fronteiras, patrono dos arautos e dos mensageiros.

Mercúrio tem, também, um importante papel na alquimia. De acordo com Jung, o mercúrio é o “psicopompo por excelência”, auxiliando na catábese, na jornada de transformação (2012b, p. 404); o mercúrio é também “capaz de transformar-se em qualquer coisa” (2012b, p. 459); a substância transformadora por excelência (2012b, p. 529); guia do processo de amadurecimento psíquico (2018, p. 241), o processo por meio do qual ocorre a assimilação de novos conteúdos provenientes do inconsciente à consciência; mistagogo (2018, p. 273), aquele que auxilia o neófito durante o ritual de iniciação; e mensageiro dos deuses, guia da transformação e hermeneuta (2018, p. 278).

Todos esses atributos associados pelos alquimistas medievais ao elemento mercúrio são elos em uma vasta cadeia de associações da qual também faz parte Nitechka. Da mesma forma que o grego antigo projetava sobre o deus Hermes o arquétipo do Trickster, e o alquimista medieval o fazia sobre o elemento mercúrio, o autor do conto de fadas recentemente analisado o faz com o alfaiate Nitechka. Os três – o deus Hermes, o elemento mercúrio e o personagem do conto – são símbolos que orbitam o mesmo núcleo arquetípico de significado.

Deve-se ainda considerar o fato de que o alfaiate era “pobre e ignorante”, “assim como todos os alfaiates”. O fato de uma pessoa comum, de um extrato social marginalizado, ter ascendido ao poder – quem compôs a narrativa não deu o reino a um herdeiro legítimo, e sim a um forasteiro, “pobre e ignorante” – representa, de acordo com Von Franz (2002, p. 35), uma mudança na orientação consciente, a assimilação de algo novo.

A orientação consciente, não raro simbolizada pelo inconsciente na forma de reis, chefes tribais, chefes de estado, figuras religiosas ou intelectuais, é responsável pela capacidade do indivíduo de se adaptar aos seus arredores, provendo ao ego as ferramentas necessárias para lidar com as demandas que se manifestam no seu dia a dia. No entanto, uma mudança drástica nas condições exteriores ao indivíduo representa uma mudança

nas demandas, exigindo o desenvolvimento de novas ferramentas, para a adaptação do indivíduo aos seus arredores. Habilidades novas deverão ser desenvolvidas, novos conteúdos precisarão ser retirados do inconsciente e assimilados à consciência, sendo então colocados à disposição do ego, que os utilizará na sua adaptação às novas circunstâncias (JUNG, 2015, p. 39).

O último detalhe ao qual se chamará a atenção é o fato de que o alfaiate rumou em direção Oeste, ponto cardeal que, de acordo com (CIRLOT, 2001, p. 369), simboliza o fim, a morte. Tal simbologia está relacionada ao pôr do sol. De acordo com o autor, o Oeste simboliza o reino do diabo, em contraste com o Leste que simboliza o de Deus. Essa simbologia é de tal prevalência, que se pode encontrar, em sítios arqueológicos, cemitérios inteiros onde os cadáveres são enterrados com a cabeça orientada em direção Leste, onde nasce o sol, simbolizando a esperança de um renascimento (ELIADE, 2010, p. 24).

Várias associações – bastante relevantes a um estudo psicanalítico do conto – relativas ao fogo e à água poderiam ser feitas. Isso, no entanto, extrapolaria o escopo do presente trabalho, que se propõe a privilegiar o personagem Nitechka e a sua relação com o Espantalho. Salientar-se-á, apenas de passagem, alguns pontos que reforçam o caráter transformador, “mercuriano” do alfaiate: o primeiro sendo a tempestade, que caía sobre Pacanów.

Listando algumas das associações que a imaginação mítica faz ao redor do elemento água, Eliade (2016, 153), no seu *Tratado de História das Religiões*, afirma:

Numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; elas são fons et origo, a matriz de todas as possibilidades de existência. “Água, tu és a fonte de todas as coisas e de toda a existência!”, diz um texto indiano, sintetizando a longa tradição védica. As águas são o fundamento do mundo inteiro, elas são a essência da vegetação, o elixir da imortalidade [...], elas asseguram a longa vida, força criadora e são princípio de toda cura. [...] Princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os germes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo (ELIADE, 2016, 153).

Não é apenas um acaso que a água, fonte e origem de onde tudo vem e para onde tudo vai – o caos que ao mesmo tempo cria, nutre e aniquila –, tenha começado a inundar a cidade exatamente no momento da morte do rei que, segundo Von Franz (2008, p. 26), é um símbolo muito comumente utilizado pelo inconsciente, na representação da orientação consciente. O fato de os habitantes de Taidaraida serem incapazes de acender fogo – elemento associado à visão e à orientação – em suas casas, “pois a chuva entra pelas chaminés”, também aponta na direção de uma submersão no caos e na desorientação, que, de acordo com Jung (2013a), tipicamente precedem uma mudança drástica na orientação consciente de um indivíduo.

Nitechka é um símbolo daquilo que Jung chamaria de Trickster. Todavia, deve-se ainda refletir acerca da seguinte questão de, se as chuvas torrenciais, causadas pela morte do

rei de Taidaraida, representam o estado de caos psíquico que precede uma transformação da orientação consciente, e Nitechka é o personagem cuja chegada possibilita a transformação necessária à recuperação da estabilidade, qual é a mudança trazida por ele?

Propõe-se que um caminho produtivo para essa reflexão pode ser encontrado no conceito denominado por Jung como a Sombra. Far-se-á, assim, um breve esclarecimento acerca dessa figura, no intuito de introduzir aspectos teóricos que serão relevantes a esta segunda etapa da análise.

O conceito junguiano de Sombra não se refere a uma ideia absoluta, e sim relativa, de “mal”. Em sociedades que fomentam a empatia, por exemplo, é comum que ocorra o acolhimento desse valor por parte da orientação consciente, e a simultânea repressão do seu oposto, a agressividade, que termina sendo relegada à Sombra (inconsciente), por ser contrária à orientação com a qual o ego se identifica. O exato oposto, no entanto, pode ocorrer em instituições como o exército, onde o desenvolvimento da capacidade para o controle da agressividade não só são necessários, mas encorajados; a empatia é, neste caso, relegada à Sombra, por estar em oposição à orientação consciente adotada (JUNG, 2014b, p. 77).

Bastante instrutivo à análise que se propõe aqui é a ênfase que Jung (2014a, p. 29) dá à necessidade de se esvaziar a Sombra por meio da conscientização e da assimilação dos seus conteúdos. A assimilação evita que os padrões de comportamento reprimidos sejam executados inconscientemente, tornando-os ferramentas que serão utilizadas à vontade pelo ego.

Argumenta-se que, no conto que se está interpretando, a figura do Espantalho é um símbolo que dá expressão justamente ao fenômeno da Sombra. São quatro os pilares que sustentam essa linha de argumentação, sobre os quais se discorrerá adiante.

Em primeiro lugar, o espantalho se define em oposição a Nitechka, preenchendo as lacunas deixadas por sua personalidade típica de Trickster. Ele executa as funções das quais Nitechka é incapaz. Ao passo que o alfaiate é pequeno e frágil – tão pequeno que só pode comer macarrões, por serem o único alimento que passa por sua finíssima garganta –, o Espantalho é grande e forte. Enquanto Nitechka é uma figura simbólica do Trickster, aquele que vence pela astúcia e pelo confronto indireto, o Espantalho é, de acordo com a descrição que faz de si mesmo “incomumente corajoso” – sua ocupação como espantalho é defender os campos de trigo contra as pestes, mas acha isso entediante e “gostaria de lutar com leões”. É o espantalho quem combate os cães que atacam os viajantes na estrada rumo à cidade de Pacanów. Esse personagem, no entanto, é, ao contrário de Nitechka, ingênuo. Nota-se isso na afirmação feita por ele, ao final do episódio da casa dos demônios, quando diz “eu os assustei tanto”, acreditando ter sido a sua capacidade de intimidar os moradores da casa, e não a canção de Nitechka, a responsável pelo desfecho positivo obtido na casa dos demônios.

O contraste que se estabelece entre Nitechka e o Espantalho o aproxima da consideração feita por Von Franz (1996, p. 126) acerca da maneira como a Sombra junguiana costuma ser simbolizada nos contos de fadas. Segundo a autora, especialista na análise psicológica desse gênero literário, é vastamente documentado o fato de que a Sombra é

costumeiramente simbolizada por um personagem secundário, cujo papel é o de preencher as lacunas da personalidade e das competências do protagonista.

O segundo pilar que sustenta a interpretação do Espantalho como símbolo da Sombra é o ato de Nitechka de remendar as suas roupas. Tal ato representa o gesto de boa vontade e de aceitação, por parte do ego, que permite o início do processo de reconhecimento do conteúdo inconsciente – a Sombra – e da sua assimilação. Como explica Jung:

Um dos requisitos essenciais do processo de confrontação [com o inconsciente] é que se leve a sério o lado oposto. Somente desse modo é que os fatores reguladores [os mecanismos da compensação da atitude consciente] poderão ter alguma influência em nossas ações. [...] É exatamente como se se travasse um diálogo entre duas pessoas com direitos iguais, no qual cada um dos interlocutores considerasse o outro capaz de lhe apresentar um argumento válido (JUNG, 2013b, p. 35).

É justamente por meio do ato caridoso de remendar as roupas do Espantalho que Nitechka logra angariar o apoio de seu lado sombrio, representando aqui algo semelhante à agressividade e ao dinamismo, das quais a sua personalidade carecia.

O terceiro pilar que sustenta a interpretação proposta é tomado de uma descrição feita por Neumann (1995, p. 352), a respeito das funções dessa entidade psíquica e da importância da sua assimilação. De acordo com o psicólogo, o reconhecimento do lado sombrio do indivíduo serve como um lastro eficiente em evitar a inflação do ego que, do contrário, correria o risco de identificar-se exclusivamente com aquelas características consideradas por ele como positivas. O reconhecimento da existência de aspectos sombrios da sua personalidade orienta o indivíduo na direção de uma maior tolerância, em relação às imperfeições características da personalidade dos outros. Um personagem que exemplifica o fenômeno da inflação do ego, consonante as interpretações feitas por Paul Diel (1991), é Ícaro, cuja ascensão descontrolada em direção ao sol é bem conhecida, no cânone ocidental.

É notável a semelhança entre a simbologia no mito de Ícaro com aquela utilizada na construção do conto polonês analisado: Nitechka só é capaz de manter-se preso ao chão, evitando os riscos da ascensão desenfreada – característica do ego inflacionado – por causa de sua ligação com o Espantalho. Nitechka dormia amarrado por um pedaço de linha a ele, no intuito de evitar ser levado pelos ventos.

O quarto e último argumento em defesa da interpretação proposta está relacionado ao final do conto, quando Nitechka, já rei, nomeia o Espantalho “Chefe da Guarda do Reino”, o que aponta em direção à consolidação do processo de assimilação desse conteúdo inconsciente. Apesar de a ocupação do Espantalho continuar relacionada as suas capacidades físicas, uma transformação ocorre: as habilidades do Espantalho passam a ser subordinadas ao novo rei – a orientação consciente reformada – e empregadas visando um fim produtivo. Esse desfecho simboliza a orientação consciente sendo enriquecida pelo conteúdo do qual carecia. O conteúdo, não é apenas reconhecido, mas verdadeiramente assimilado, tornando-se uma ferramenta presente no arsenal da orientação consciente –



Nitechka, o novo rei – e à disposição do ego, em sua adaptação ao mundo que se encontra ao redor do indivíduo.

## Conclusões

Embora haja outros aspectos do conto que poderiam se mostrar de grande interesse a uma análise psicanalítica, decidiu-se por limitar o escopo deste trabalho aos personagens Nitechka e o Espantalho, mantendo em foco o relacionamento que se estabelece entre os dois. Uma análise mais extensa da narrativa que constitui o *corpus* deste trabalho teria, não há dúvida, se estendido mais no significado do rei, bem como na maneira como a sua vida e morte simbolizam processos inconscientes relativos à orientação consciente. Outros aspectos de interesse seriam a família de demônios, a princesa, a cigana que aparece no início da trama, todos eles – se aceitos os pressupostos junguianos – símbolos que orbitam um núcleo de significado, do qual derivam o seu sentido, ao expressar uma pequena parcela do significado total do centro e possibilitando a manifestação de processos psicológicos inconscientes.

O relacionamento entre Nitechka e o Espantalho se assemelha muito àquele que se estabelece entre o ego e a Sombra, como se vê na literatura da Psicanálise de orientação junguiana. Contudo, ao contrário de Ícaro, que sucumbiu, com as conhecidas consequências, à ascensão desenfreada, Nitechka foi capaz de assimilar a sua Sombra, a qual agiu como um lastro, evitando a inflação do ego – literalmente, no caso do conto. Assim, a fusão do ego com a Sombra dá origem à nova orientação consciente, que passa a reinar sobre Pacanóv, pondo fim ao dilúvio, representante da grande instabilidade comum a fases de transição.

## Referências

- BURKERT, Walter. United States. *Greek Religion*. 1985
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dictionary of Symbols*. 2. ed. London: Routledge, 2001.
- DIEL, Paul. *O simbolismo na Mitologia Grega*. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho Santos. 1. ed. São Paulo: Attar Editorial, 2001
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas: da idade da pedra aos mistérios de Elêusis*, Volume I. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- EVANS, Pauline Rush. *The Family Treasury of children's stories*. Book two. New York: Doubleday & Company, 1956.
- FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre Psicanálise: (Parte III) (1915 – 1916)*. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo e símbolo: na psicologia de C.G. Jung*. Tradução Milton Camargo Mota. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique: a dinâmica do inconsciente*. Tradução Mateus Ramalho Rocha. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Estudos Alquímicos*. Tradução Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiz Appy. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

- \_\_\_\_\_. *O eu e o inconsciente*: dois escritos sobre psicologia analítica. Tradução Dora Ferreira da Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução Maria de Moraes Barros. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia do inconsciente*: dois escritos sobre psicologia analítica. Tradução Maria Luiza Appy. 24. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014b.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e Alquimia*. Tradução Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. Tradução Eva Stern. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *Tipos psicológicos*. Tradução Lúcia Mathilde Endlich Orth. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.
- NEUMANN, Erich. *The origins and history of consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *A individuação nos contos de fada*. Tradução Eunice Katunda. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução Maria Christina Penteadó Kujawski. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The interpretation of fairy tales*. 1. ed. Colorado: Shambhala, 1996.

# Tessituras de tempos sombrios

Julio Cesar Larroyd

Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Introdução

Vinte e um anos. Sete mil seiscientos e vinte e um dias. Esse foi o período de duração da ditadura militar no Brasil. Estes números foram escritos por extenso de propósito, para deixarem de serem apenas algarismos e transformarem-se em substantivos, palavras, causa primeira de todas as coisas em literatura. Mas existem outros números/palavras: quatrocentos e trinta e quatro mortos e desaparecidos, esse é o saldo das vidas ceifadas durante o período da ditadura militar no Brasil. Uma alternativa possível é olhar para esses números apenas como dígitos, mas isso seria negar que cada número desses representa uma individualidade, uma subjetividade, que teve seu futuro interrompido, dilacerado pela violência do Regime Militar.

Juntas, essas histórias, e outras tantas que se desconhece, formam a narrativa de um sujeito coletivo, de um corpo de foi despedaçado em centenas, em milhares de pedaços. Esse suposto “sujeito coletivo” é dotado de um trauma que tem origem em um período sombrio de sua existência: a Ditadura Militar. Esse trauma o assombra e sua resistência em realizar a sutura entre os pedaços do seu corpo, constituído por histórias fragmentadas, estilhaços de vida que, se fossem costurados uns aos outros constituíram uma grande narrativa, através da qual seria possível elaborar o trauma.

Esse sujeito coletivo pode muito bem ser o Brasil, que, ao contrário de outros países que passaram pelo mesmo trauma, ainda não resolveu suas questões com o passado. Na América Latina, por exemplo, países como a Argentina e o Chile acertaram as contas com o seu passado criando comissões da verdade e condenando acusados de cometerem crimes durante o período em que esses países estiveram sob o jugo da ditadura militar. No caso da Argentina, esse processo começou logo após o término da ditadura, e em 1983, no ano seguinte, o Chile já estava por concluir seus trabalhos. No Brasil, esse processo começou apenas em 2011, ou seja, mais de duas décadas após o final da ditadura com a criação da *Comissão Nacional da Verdade* que buscou assegurar

o resgate da memória e da verdade sobre as graves violações de direitos humanos ocorridas no período anteriormente mencionado [1946-1988], contribuindo para o preenchimento das

lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos. (BRASIL, 2014, p. 20)

Os envolvidos na criação da Comissão sabiam que havia hiatos, espaços em branco que precisam ser preenchidos, essa história precisava ser passada a limpo, e dessa vez, em definitivo. Entretanto, o exercício de revisitar essa história já tem sido realizado há muitos anos antes por literatos que andaram entre as veredas do esquecimento e da memória, juntando os fragmentos dessa narrativa chamada Ditadura Militar no Brasil e transformando-os em prosa e verso.

O objetivo do presente trabalho é debruçar-se sobre esse período e tentar compreendê-lo a partir da obra *Ainda estou aqui*, do autor brasileiro Marcelo Rubens Paiva, publicada em 2015 pela editora Alfaguara. A metodologia é de revisão bibliográfica e recorre a bibliografias que tangenciam a memória, o trauma e a escrita iniciando por Jeanne Marie Gagnebin (*Lembrar, escrever, esquecer*), passando por Jacques Le Goff (*História e Memória*), Freud (*Recordar, repetir e elaborar*) e outros trabalhos textos teóricos que realizam a tessitura entre memória e escrita.

## 1. Entre as veredas do esquecimento: memórias coletivas e resgate do trauma

É da ordem do impossível que uma sociedade passa por um período como de uma ditadura militar e não carregue consigo marcas dessa experiência, marcas que estão relatadas em trabalhos acadêmicos de historiografia, na literatura, no cinema e no teatro. No caso da literatura, podem ser obras ficcionais, de autoficção ou autorrelato (biográfico memorialista).

Perlato (2017) sugere que após a redemocratização, inúmeras obras sociológicas, literárias e memorialistas elegeram o período da Ditadura Militar como tema. Juntas, tentavam interpretar, e compreender, esse período a partir de distintos pontos de vista. Sugere ainda o autor que, por ocasião do cinquentenário do golpe militar de 1964, ocorreu nova leva de autores que retornaram a escrever sobre esse período a partir de outro ponto de vista.

Como exemplos da primeira categoria, tem-se o relato de Zuenir Ventura (1988, p. 13) para quem 1968 “começa com um Réveillon e termina com algo parecido como uma ressaca –ressaca de uma geração e de uma época”. À frente, doze anos mais tarde, a narrativa intimista de Frei Betto e seu *Batismo de Sangue* que expõe as consequências da repressão e os bastidores dessa história com minúcias das sessões de tortura e violência. Torturar é crime, e Frei Beto (2000, p. 369) aponta que mesmo “denunciado incontáveis vezes nos tribunais militares brasileiros, o crime de torturar jamais foi apurado ou punido”.

Em ambos os exemplos, tem-se relatos e testemunhos daqueles que viveram em idade adulta o período da ditadura militar. Contudo, hoje, há uma segunda geração, daqueles que à época eram crianças, que cresceram e tornaram-se músicos, atores, escritores e continuam denunciando as consequências da ditadura, preenchendo os hiatos com o que ainda não foi dito. Entre esses, alguns, na esteira das “comemorações” dos *50 anos do Golpe Militar*, lançaram obras que revisitaram o período, como é o caso de Marcelo Rubens Paiva

que, em 2015, assume o papel de narrador em *Ainda estou aqui* e rememora a história de sua família que sofreu as agruras da ditadura militar.

Essa narrativa pertence a todos os brasileiros e reafirma a ideia “do sofrimento ser uma experiência compartilhada e coletiva. Os atos de reconhecimento ou de desconhecimento transforma a experiência real do sofrimento. Esse é um fenômeno conhecido como transativismo” (DUNKER, 2015, p. 37), isto é, torna-se fundamental que a experiência vivida seja ouvida pelo outro e, a partir dessa inter-relação se estabeleça o reconhecimento dela. Acessamos essas experiências ao olhar para o passado.

Fica a questão: o que nos permite a memória? Lembrar dos primeiros momentos no mundo, de desbravar a imensidão que nos cerca? Ou isso ocorre diariamente quando corremos atrás do celular que esquecemos como quem corre atrás da mamadeira? Quem sabe somos crianças grandes em busca de constituir hoje o que amanhã será memória?

Como observa Assmann (2011, p. 96) “narrar é superação e participação depois do conflito, disputa e alienação. Só é capaz de recordar e narrar quem já superou o pior e de novo vive circunstâncias seguras e sociáveis”, este é o exercício que Marcelo Rubens Paiva assume em *Ainda Estou Aqui*. Ele começa sua narrativa pelo início, pela infância, a dele, a do seu filho, para depois saltar diretamente para o fim: a doença da mãe, Eunice. O narrador regride; avança; para; rememora; reflete; não avisa de seus movimentos, não entrega em nossas mãos o fio de Ariadne que nos permitirá sair do labirinto de memórias com inúmeras entradas e saídas.

Embora o livro pretenda ser um relato com enfoque na vida de Eunice e do deputado Rubens, acaba traçando toda saga da família Paiva. Antes que as memórias de Eunice se apaguem, devido ao Alzheimer que desenvolveu, Marcelo as transforma em literatura. Até o final da primeira parte do livro, o filho de Eunice retornou à infância, ao início da adolescência enquanto disparou *drops* de como a doença se apossou da mãe, e relatou brevemente a morte do pai. Enquanto narrava, fotografou e revelou o retrato da sociedade brasileira da época.

Em 26 dezembro de 1995, diante dos olhos de Marcelo, empunhando um atestado de óbito para exibi-lo à imprensa, nascia Eunice Paiva, “a verdadeira heroína da família”, diz o autor na página 38. Nesse mesmo 26 de dezembro, o pai, político desaparecido em 1971, “morria por decreto, graças à lei dos desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura” (PAIVA, 2015, p. 38). Nos campos de concentração da Alemanha nazista, a tática de aniquilamento total do indivíduo objetivava por fim o roubo da morte, ao torná-la anônima, impossibilitando a certeza de saber se um prisioneiro está vivo ou morto concluía-se a aniquilação do indivíduo (ARENDRT, 2012). A mesma tática foi aplicada pelo Regime Militar no Brasil e a família Paiva conquistara, nesse 26 de dezembro, o direito à morte simbólica de Rubens Paiva ainda que não tenha conseguido realizar o funeral de seu corpo.

Para quem está à procura de respostas, Marcelo gosta muito de perguntas, e iniciou o livro com uma: “Onde é aqui?”. Essa pergunta não é uma indagação do local em que se está, como alguém que está perdido perguntando a si mesmo, mas antes a tentativa de

responder à outra pergunta: como chegamos até aqui? Até este ponto de nossas vidas, de nossa história?

No capítulo *A água não era mais do mar*, Marcelo transcreve um trecho da coluna de Antônio Calado na *Folha de São Paulo* de 1995, escreveu o imortal:

Outra recordação que me ficou nítida liga-se a Búzios. Ali fui, num fim-de-semana de 1971, hóspede de Renato Archer. Saíra com ele, Maria, Maurício Roberto e outros amigos para um passeio de lancha. Quando paramos, ao voltar, a uns 100 metros da praia, vimos alguém, uma moça, que nadava firme em nossa direção. Minutos depois subia a bordo, cara alegre, molhada do mar, Eunice Paiva, mulher do deputado Rubens Paiva, amigo de Renato, amigo meu, de todos nós, um dos homens mais simpáticos e risonhos que já conheci. Eunice andara preocupada. Rubens fora detido pela Aeronáutica dias antes e nenhuma notícia sua tinha chegado à família. Mas agora Eunice, que fora também presa, mas em seguida libertada, podia respirar, tranquila, podia nadar em Búzios [...] A cara de Eunice continuou molhada e salgada durante muito tempo, tal como naquela manhã de Búzios. A água é que não era mais do mar. (PAIVA, 2015, p. 35)

Eunice é descrita pelo jornalista como uma bela mulher, empoderada, e que nada nas águas de Búzios, para depois mergulhar em tormentas e ter o rosto molhado novamente, mas “a água não era do mar”, bela metáfora construída por Calado.

Contudo, essa é uma visão parcial de Eunice, de como ela chegou até ali -ainda que a pergunta “onde é aqui” permaneça sem resposta. Uma possível maneira de encontrar respostas é retroceder ainda mais ao passado e resgatar a juventude de Eunice, e Marcelo o faz. Destacando a inteligência da mãe, o encontro e casamento com Rubens, a constituição da família e o “vidão” que ele pode aproveitar enquanto criança. Diz, Marcelo na página 55: “Eu era uma das crianças mais felizes do mundo”. Mas tudo mudaria, e de fato tudo mudou.

Com as consecutivas tragédias, o grande núcleo da família Paiva diminui e se dispersa. O *grand finale* dessa degradação será com a chegada do “alemão” -forma como Marcelo se refere ao Alzheimer-, mas nesse momento da narrativa ele ainda é apenas um personagem de sustentação, só *a posteriori* se tornará protagonista. Por hora, a definição para Alzheimer do DSM-IV é: um transtorno. De fato.

No capítulo *Cometas da memória*, está um breve relato dos lugares habitados por Marcelo e sua família, de como era ser um garoto no início dos anos 60, o *bullyng* na escola e as histórias vividas entre São Paulo e Rio de Janeiro, cidades nas quais morou. Novas personagens na narrativa: as irmãs de Marcelo, em breves relatos esclarece como era ser o único filho homem e como viver entre tantas mulheres forjou parte de sua identidade. Cometas são corpos celestes irregulares, uma mistura de poeira que risca o céu e desaparece, como as memórias de Marcelo que riscam o céu de sua prosa.

Volta a falar sobre morte do pai, diz que a mão pesada da ditadura bate com mais força na sua família, sobretudo, em sua mãe, essa *mãe protocolo*, para referenciar ao título capítulo seguinte. Uma mulher que se reinventou após a viuvez, dona de uma praticidade

que beirava à loucura, que nunca dançou com o filho, mas formou um filho educado, “fofo” Osegundo Marcelo-, capaz de dançar em festas de aniversário. Uma mãe que sabia o valor da praticidade, mas esquecera o valor do afeto.

Reescrever o passado não é fruto da simples vontade de falar, há nessa prática a necessidade de reconhecimento do sofrimento. Como sugere Dunker (2015) “o sofrimento é estruturado como demanda, daí sua ligação com a lógica transativista do reconhecimento, com a dialética do amor e daí também sua estrutura de retorno, regressão e resistência”. Dessa forma, apesar de ter revisitado sua história em *Feliz Ano Velho* (1982), em *Ainda Estou aqui*, Marcelo retorna ao passado, ou melhor, o passado, em estrutura de demanda, bate à sua porta como quem cobra: ‘ainda há algo a ser dito!’, “ainda estou aqui!”. O autor sabe disso, e confessa

Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memória nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências. Faço uma releitura da releitura da vida da minha família. Reescrevi o que já escrevi (PAIVA, 2015, p. 35)

Nesse sentido, é como se Marcelo precisasse retornar ao passado mais uma vez para, em alguma medida, metabolizar sua experiência traumática lidando com ela através da escrita, da literatura, do simbólico. *Ainda estou aqui* é a inter-relação entre literatura e história levada às últimas consequências, ao [re]contar a história dos *Anos de chumbo* no Brasil, o autor torna-se intérprete desse momento para os que desconhecem essa parte da história do Brasil. Para aqueles que vivenciaram esse período, torna-se um arauto, nem sempre de boas memórias, mas propõem-se a andar de mãos dadas com a verdade dos fatos surgidos a partir da *Comissão Nacional da Verdade* criada através da Lei 12.528 e instaurada em 16 de maio de 2012.

Em *Lembrar, escrever, esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin reflete sobre duas importantíssimas questões benjaminianas: o fim da *narração tradicional* e o *narrador*. A primeira questão refere-se à impossibilidade de construção de uma narrativa unívoca, uma epopeia que seja transmitida entre gerações. Uma das explicações para essa impossibilidade é a potência com que os sujeitos são atingidos pelas experiências traumáticas que vivenciam e o impedem de narrar, isto é, o trauma “por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

A história oficial do Brasil evidencia um conflito entre as forças revolucionárias e os militares, essa seria, talvez, a narrativa maior, mas ela é interpolada por narrativas menores, por *cacos*, por *estilhaços* que, juntos, formam o chão de vidro pelo qual é possível a verdade trilhar. Marcelo aponta essa visão maniqueísta, ao reconhecer que “a ditadura foi um golpe civil com ajuda militar para tirar um grupo político do poder, o golpe dos governadores do Rio, de São Paulo e de Minas” (PAIVA, 2015, p. 91). Não é equívoco afirmar que entraram em cena, novamente, *os donos do poder*, que Raymundo Faoro já denunciara em 1958 em sua obra seminal, e quem se colocasse em oposição a eles a partir da década dos anos sessenta, era comunista, e assim

Todos se tornaram suspeitos, subversivos em potencial. O comunista estava na fronteira, atrás da porta, na sombra, na igreja, na escola, no cinema, no teatro, na música, no exército, o comunista vendia pipoca estava disfarçado em balés, óperas, podia ser seu vizinho, podia estar embaixo da sua cama, poluir o reservatório de água, dopar bebedouros. Os comunistas tomariam o poder. (PAIVA, 2015, p. 90)

Essa era a justificativa que legitimava a narrativa dos militares: os comunistas iriam tomar o poder e algo precisava ser feito. E eles fizeram: torturaram, mataram e desapareceram com muitos desses sujeitos que estavam nas igrejas, nas universidades, vendendo cachorro-quente na esquina. Por esses desaparecidos, mortos e torturados, choraram tantas Marias e Clarices -eternizadas na letra de Aldir Blanc-, mulheres que não tiveram a oportunidade de contar os detalhes da vida e morte daqueles que lhe eram caros. Suas narrativas pertencem ao campo do pessoal, ao drama privado, e não sendo coletivas, não são historicizáveis, quando muito, integram números e estáticas relegadas a desaparecerem sob o jugo da política do esquecimento.

Se a História é o resgate do passado pelo método da historiografia, a memória, na literatura, pode ser seletiva e resgatar o passado de forma subjetiva. Está nas mãos do narrador das memórias, escolher quais partes da história irá contar e a partir de qual perspectiva. Na literatura, o narrador é o dono do poder. Tudo aquilo que foi relegado ao expurgo pela História oficial é material para esse narrador. Sua tarefa é narrar o inenarrável e seu ponto e partida é a fidelidade a esse passado e aos mortos (GAGNEBIN, 2006).

## 2. Segunda Parte: Memórias de Tempos Sombrios

Na segunda parte o livro. Marcelo aprofunda o relato sobre o período da ditadura. O Golpe Militar teve início em 1962 e consolidou-se em 1964. Abstract em um parágrafo: Jânio renuncia; João Goulart tenta assumir o poder, é impedido. Brizola levanta o movimento da *Legalidade*; o golpe é dado visando manter a ordem e evitar o avanço do comunismo no Brasil; direitos de políticos de direita e esquerda são cassados. AI 1, AI 2, AI 3, AI 4... AI 5, diz Marcelo na página 93:

O golpe dentro do golpe. A ditadura se impôs sobre a ditadura. Ela encontrou o seu projeto e se firmou. Elio Gaspari dividiu em quatro fases: Envergonhada, Escancarada, derrotada e Encurralada. O AI 5 a escancarou. (PAIVA 2015, p. 93)

No início da segunda parte está relatado o processo do golpe, a tomada do poder pelos militares e golpe dentro do golpe e longe de ser a *quinta essentia* da política, o regime militar acirrou as desigualdades sociais e econômicas. Presidencialismo ou parlamentarismo? A pátria que estava em busca de identidade e desenvolvimento se afunda em trevas e todos vivem tempos sombrios. Enquanto isso, a vida de um jovem “vigiarista” segue. Viga, para os íntimos, para nós Marcelo Paiva.



O leitor pode neste momento da leitura se perguntar: como o pai de Marcelo chegou a tão trágico fim? Marcelo atribui responsabilidade à vontade do pai de “lutar quixotesca-mente numa guerra já perdida. Arriscou a família. Tinha cinco crianças. E tenho certeza de que, destroçado pela tortura, deve ter pensado nisso” (PAIVA, 2015, p. 107).

Mas o que diria Rubens Paiva, se tivesse a oportunidade de falar? Em um movimento esquizoide, na página 108, Marcelo encarna a figura do pai que conta a sua versão de por-qué chegara aquele triste fim

O que eu fiz? Por quê? Onde você estava com a cabeça? Agora não dá para voltar a atrás. Agora não dá para fazer mais nada. Agora não dá para evitar a dor. Agora não dá para salvar minha família. Agora não dá para fugir da morte. Eu vou morrer, sinto que vou, espero que me perdoem. O que fiz prova minha vulnerabilidade, falhas do meu caráter, que pôs tudo a perder e causa muito sofrimento. Não tenho palavras, Eunice, Verinha Chuchimbas, Lambancinha, Cacareco, Babiu... Perdão. (PAIVA, 2015, p. 108)

Como um ator *rapsodo*, Marcelo abandona ainda na página 109 o personagem “pai” e retoma sua narrativa: “Dizem que foi torturado ao som de Jesus Cristo, de Roberto Carlos”. A revelação de detalhes sórdidos da tortura como prática de um Estado violento que a usa como ferramenta política de domesticação e conformação de corpos e sujeitos dóceis é parte do ontem e do hoje. Frente à barbárie e violência cometida pelos militares fica a questão: Como seres humanos foram capazes de tamanha desumanidade? Diz Marcelo, “O torturador tem pai, filho, esposa, amigos, vida pública, faz compras, viaja de férias, gasta horas no trânsito, paga impostos, economiza, vota, protesta, planeja o futuro. Pensa no seu gesto ou apenas cumpre ordens?” (PAIVA, 2015, p. 112). À frente surge a resposta: quando a polícia invadiu a casa dos Paiva, um dos policiais afirma:

- Olha queria que a senhora soubesse que eu não concordo. Só estou cumprindo ordens. Eu não concordo com isso. Isso vai acabar. Um dia vai acabar. E quando acabar, e nos reencontrarmos um dia, em outras condições, espero que a senhora conte a todos que eu não concordava, que eu só cumpria ordens e que torcia para isso acabar logo. (PAIVA, 2015, p. 141)

Esses homens seriam o *ubermensch* que nos anunciou Zaratustra ou pertenceriam à ordem dos homens ordinários, burocratas, sujeitos kantianos dispostos a cumprir ordens? Seria Eichmann se fazendo presente no holocausto brasileiro? É fácil ceder ao conceito de banalidade do mal e anistiar a responsabilidade dos militares frente a tamanha violência.

Marcelo está ciente disso e abandona o passado longínquo, e ainda refletindo sob o tema da tortura, retorna especificamente ao ano de 2013 e relata dois acontecimentos: o primeiro é o desaparecimento do pedreiro Amarildo Dias da Silva, que foi preso por policiais militares, torturado e morto. O segundo é o caso Tainá, também do ano de 2013. Nesse caso, quatro jovens foram torturados até confessarem o crime de estupro que, posteriormente, se descobriu que eles não tinham cometido. Dois casos que evidenciam que a tortura ainda existe no Brasil.

Ao conectar a morte do pai com esses incidentes do presente, o autor de *Ainda estou aqui* legitima o que afirma GAGNEBIN (2006): que lembrar e também atuar no aqui e agora, conseguir identificar a causa primeira dos fatos ocorridos hoje, requer olhar para o passado não apenas para evitar que ele seja esquecido, mas para compreender o hoje a partir da experiência passada e assim intervir no presente. Em outras palavras, para evitar que, aquilo que ocorreu como tragédia, se repita como farsa.

Janeiro de 1971, pelas palavras de um bilhete, o jovem Marcelo conhece a realidade: Rubens foi preso. Em breve, sua mãe e sua irmã Veroca também seriam. Os amigos da família escondem Marcelo em uma fazenda no interior, lá serão doze dias de luz e sol, narrados par e passo com a experiência da sombria da mãe e da irmã que estão nos porões da delegacia. A metáfora criada entre luz e sombra evocam a figura barroca do homem atormentado entre a luz e as trevas.

As próximas páginas trazem mais do mesmo (violência, dúvidas, incertezas, medo), a descrição que Marcelo faz da fotografia em família na qual sua irmã Veroca é a única que não sorri, lembra a célebre frase de Brecht: “Aquele que ainda ri é porque ainda não recebeu a terrível notícia”. A vida pulsa em meio a tantos afetos negativos e encontra uma maneira de seguir em frente.

### 3. Terceira parte: o último ato

Chegando ao final de sua trajetória memorialista, lembra as influências da filosofia, do cinema, da música e da literatura. Cita Zenão de Eleia, Heráclito, fala da dificuldade de ser um pensador que ao fim e ao cabo, aceita sua condição trágica e se rende às letras.

A história de Eunice Paiva, isoladamente, emerge na narrativa a partir do capítulo *Você se lembra de mim?*, capítulo que é a síntese da retomada da vida amorosa de Eunice e de suas viagens. A independência que somente surge à mulher quando está livre de suas obrigações domésticas: filhos criados, sem marido, Eunice vive plenamente a liberdade. Forma-se em direito, e engajada no ativismo político contra a ditadura e em favor da causa indígena.

Marcelo também é dramaturgo sabe do valor de um princípio dramático, em especial a arma de Tchekhov. Anunciado o Alzheimer no início do livro como um personagem de sustentação, no terceiro ato ele assume o protagonismo. A vida transforma-se mais uma vez em experiência desconfortante. No momento em que Eunice está em pleno domínio de seu papel, a doença rouba a cena.

*Ainda estou aqui* possui inúmeros textos e subtextos, narrativas e subnarrativas. Marcelo, como escritor, não precisa criar grandes personagens e situações, a epopeia da vida fez isso por ele. Sua função é narrar. Sua genialidade está em deslocar a linguagem para fora de uso cotidiano. Ao [re]escrever fatos históricos que são compartilhados por todos, ele abre espaço para a poesia, para dar o seu olhar sobre os fatos. O que há de auto ficção em *Ainda estou aqui*, somente os Paiva podem saber. Para os leitores cabe, na clareira da poesia que se abre em meio a fatos históricos e do exercício de uma escrita histórica, suspender a realidade e acreditar nas palavras desse narrador-testemunha-sobrevivente.

## Considerações finais

Ao longo do percurso do presente trabalho, buscou-se encarar o Brasil como um sujeito coletivo, dotado de um trauma originário de um período sombrio de sua existência: a ditadura militar. Imagine-se que ele busque um processo psicoterapêutico, o analista que tivesse em seu divã tal sujeito e que, na tentativa de compreender como seu analisando lida com esse evento, principia a escutar como seu paciente elabora a experiência traumática originária da violência, como ele lida com a ausência de seus mortos e desaparecidos e com a violação de direitos.

Nessa análise, perceberia que seu analisando apresenta incongruências em seu discurso, nele emergem afirmações como: “não foi bem assim”, “não era ditadura”, não foi tão ruim assim”. Nosso analista sabe da violência infringida aos indivíduos, mas ouve frases como: “Quem nunca deu um tapa no bumbum do seu filho e depois se arrependeu? Acontece?”. Nosso bravo analista sabe que um “tapinha no bumbum” pode ser encarado, em algumas situações, como um corretivo, mas que pau-de-arara sempre será tortura!

Frente a resistência de seu paciente em tornar consciente a dimensão da experiência vivenciada, o analista busca “o preenchimento das lacunas da recordação” e, para realizar tal senda, recorre às memórias registradas em livros, relatos vivos dessa experiência, mas encontra mais e mais resistência e negação. Frente a negação constante só resta ao analista concluir: seu paciente reprime!

A questão é que que “quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)” (FREUD, 1994, p. 150) e o comportamento contemporâneo do analisando demonstra isso. A violência que persiste leva rapidamente esse analista a identificar seu analisando como um caso típico daqueles que “não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não reproduz como lembrança, mas como ato” (FREUD, 1994, p. 149).

O suposto analista poderia afirmar que essa negação é uma patologia e o analisando até sabe disto, mas “contentou-se em lamentá-la, desprezá-la como absurdo, subestimá-la na sua importância, e de resto deu prosseguimento ante suas manifestações, ao comportamento repressor, à política do avestruz que praticava com as suas origens” (FREUD, 1994, p. 151) e assim prossegue como uma criança que se recusa a aceitar aquilo que está diante de seus olhos. Esse seria um paciente chamado Brasil? -para parafrasear Christian Dunker-, possivelmente.

Ao fim e ao cabo, procurou-se evidenciar a necessidade de que os fatos ocorridos durante o período da Ditadura Militar no Brasil precisam ser lembrados, esclarecidos, colocados à exposição. Não é pela via do silêncio, ou da negação, mas através da tessitura do discurso daqueles que vivenciaram esses tempos sombrios que será possível elaborar esse momento da história brasileira. A arte antecipou-se a esse trabalho de narrar essa história e nas entrelinhas da literatura, de versos em inúmeras poesias e canções ecoa a verdade que não cessa de gritar: “Ainda estou aqui, ainda há algo a ser dito!”. Escute-se.

## Referências

- ARENDR, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Soethe. Campinas. Editora da Unicamp, 2011.
- BETTO, Frei. **Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014. v. 1.
- DUNKER, Christian Ingo. **Mal-estar, sofrimento e sintoma. Uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FREUD, S. **Recordar, repetir e elaborar**. In: S. Freud, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Strachey, trad., Vol. 12, pp.191-203). Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Trabalho publicado originalmente em 1914).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda Estou Aqui**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PERLATTO, Fernando. **História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964**. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-740, dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3BTs9iB>>. Acesso em nov. 2020.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1988.

# Mapa autobiográfico de Igiaba Scego

Jussane Cristine Orlandeli Pavan

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Igiaba Scego é autora de origem somali que vive, desde que nasceu, na Itália. É formada em Literatura Moderna pela Universidade La Sapienza e é doutora em Estudos Pós-Coloniais. Ela é escritora e jornalista e, apesar da pouca idade, já produziu uma grande quantidade de obras, muitas delas ainda não traduzidas para o português. As três obras que temos em língua portuguesa são *Adua* (2018), *Caminhando contra o vento* (2018) e *Minha Casa é onde estou* (2018) todas publicadas pela Editora Nós. Em grande parte de suas obras, ela procura abordar questões como: a identidade da mulher, da negritude e dos refugiados e imigrantes. Especialmente no livro *Minha casa é onde estou* essas questões servem como base para que ela discuta e se aproprie da própria identidade, uma vez que ela é mulher, negra e refugiada.

*Minha casa é onde estou* é um texto de cunho topográfico, afetivo e autobiográfico em que Igiaba Scego conta a história de sua família e de seus primeiros 20 anos de vida. Ele começa com um encontro de três primos em Manchester (ela, seu irmão e seu primo) em que compartilham uma refeição feita por sua nora e compartilham também as lembranças da Somália antes da guerra civil. Esse momento propício de reunião familiar suscita memórias sobre as experiências em Mogadíscio e também a aparência física de suas ruas, seus estabelecimentos, seus monumentos e seus caminhos o que faz com que eles tenham vontade de construir um mapa da sua cidade de origem. E é exatamente isso que fazem juntos após o almoço. Esse mapa construído a seis mãos não reflete a Mogadíscio atual, mas aquela da memória e do coração. É somente a partir da construção desse mapa que talvez as memórias permaneçam vivas e, junto com elas, a identidade de cada um deles.

Desenhávamos Maka al Mukarama porque as nossas lembranças estavam esmaecendo. Nossa cidade havia morrido após a guerra civil; os monumentos destruídos, as ruas dilaceradas, as consciências encardidas. Precisávamos daquele desenho, daquela cidade de papel para sobreviver. (SCEGO, 2018, p. 19)

Após a construção do mapa, ainda na reunião familiar, Igiaba se pergunta acerca da sua própria identidade. Aquela era a sua cidade? Ou aquela era a sua *única* cidade? E Roma? O que Roma significava para ela? Ela sente como numa encruzilhada como se não fosse nem de um lugar e nem de outro. E sai desse encontro com o mapa em mãos e com a ideia de produção de um segundo mapa que conseguisse representar de fato a sua cidade.

Minha filha, você precisa terminar o mapa', minha mãe repetiu. 'Por onde começar?' Era o que eu queria ter perguntado e não o fiz. Sabia que teria que encontrar aquela reposta sozinha. [...] Por que aquilo me acontecia? Sou o que? Quem sou? Sou negra e italiana. Sou também somali e negra. Então sou afro-italiana? Ítalo-africana? [...] Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma equilibrista, alguém que que está sempre no limiar e nunca está. No fim, sou somente a minha história. Sou eu e os meus pés. (SCEGO, 2018, p. 28)

A partir dessa ideia de não pertencimento a um lugar somente, mas de identificação com a sua história única, ela produz sobre o mapa de Mogadíscio a sua trajetória em Roma. É nessa fusão entre os dois mapas que começa a criar o seu próprio mapa afetivo e, a partir dele, acontece o ato de escrever autobiograficamente.

E é então que entram em cena os post-it comprados da senhora Cho, que vende tudo por um euro perto de casa. [...] Peguei um alaranjado. Uma cor quente, aconchegante, de bom auspício. Ideal para começar uma aventura. Escrevi em cima em letras de forma, bem grande: ROMA. Nos outros escrevi nome de bairros, praças, monumentos [...] Colei tudo ao redor da minha Mogadíscio de papel. Depois eu, que não sei desenhar, tentei desenhar as minhas lembranças. Trabalhei durante horas. [...] Mas o mapa estava finalmente completo. (SCEGO, 2018, p. 31)

Os mapas afetivos são instrumentos sociológicos para o estudo de pessoas, suas memórias e identidades. Eles servem de instrumentos de estudo principalmente no caso de imigrantes, migrantes e refugiados em que a questão identitária relacionada ao pertencimento de múltiplos lugares é algo especialmente importante. Normalmente, nos trabalhos com os mapas afetivos, pede-se que as pessoas construam mapas em que representem os lugares de onde vieram. Ao lado, pede-se que representem os lugares em que estão atualmente residindo. Ao final, pede-se que expliquem aquilo que construíram e o que representa cada um dos desenhos dentro da sua história pessoal. O resultado esperado na utilização dos mapas afetivos é o entendimento, por meio do desenho e da explicação, de como as pessoas lidam com a questão de não pertencimento e, a partir disso, com a construção de identidade com mais de uma nacionalidade. Levando em consideração que a construção da identidade é construída socialmente a partir de parâmetros estabelecidos no grupo, como por exemplo a construção do papel de mulher, de mãe, de filha, de trabalhadora etc. A nacionalidade é mais um indício de construção de uma identidade específica.

Portanto, a construção da identidade acontece socialmente e está diretamente relacionada com os lugares em que se vive. Além disso, normalmente há um apego afetivo nos locais em que se tem experiências marcantes, pois é a partir desses locais e experiências que se constrói uma história, uma pessoa, uma identidade. Isso acontece com a casa onde se passa a infância, a casa dos parentes próximos e os demais lugares frequentados. Portanto, a identidade e a experiência de vida não estão desassociadas do espaço e do seu contexto e é por isso que se está afetivamente ligado aos lugares onde se experimenta ser quem se é.

Andrea Vettorassi, estudiosa da área de sociologia, produziu um trabalho acerca das identidades espaciais e temporais nas produções de mapas afetivos (2014). Nesse estudo, ela pesquisa a memória visual na construção da identidade de migrantes nordestinos para o interior paulista e chega à conclusão que os mapas afetivos revelam lembranças e elas, por sua vez, estão relacionadas à memória individual e à construção da identidade.

Os lugares da memória são os patrimônios arquitetônicos, os monumentos e seus estilos, que nos acompanham por toda a vida. Os lugares da memória são também as tradições e costumes, as regras de interação, o folclore e a música e até mesmo as tradições culinárias. Ou seja, são os diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que se inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Os mapas afetivos evidenciam com ainda mais intensidade os lugares da memória daqueles que os constroem. (VETTORASSI, 2014, p. 160)

No caso de Igiaba Scego, a sua escrita autobiográfica parte do ponto dessa pesquisa individual por meio dos espaços da memória. A utilização dos mapas afetivos construídos sobre Mogadíscio e Roma dão a base para que a memória seja explorada com mais intensidade e, desse modo, fique mais clara a relação entre local, memória, família, experiência e construção da própria identidade.

Philippe Lejeune (2014), especialista e ensaísta acerca da escrita autobiográfica, afirma que esta é uma maneira de escrever que parte principalmente de um pacto firmado entre o escritor e o leitor, o que ele chama de *pacto autobiográfico* e que é explicado no seu primeiro livro acerca do tema: *Le pacte autobiographique* (1996). Nele Philippe Lejeune constrói a teoria de que o autor, a partir da simultaneidade entre o nome do escritor que se localiza na capa do livro, nome do narrador e nome do protagonista, confirma um pacto com seus leitores de que o que está escrito é autobiográfico e, portanto, verdadeiro de acordo com a ótica pessoal de quem escreve. Isso quer dizer que não existe uma verdade absoluta na escrita autobiográfica, mas somente uma verdade da memória, ou seja, aquela em que o autor dá valor para as experiências ocorridas e, desse modo, constrói uma reflexão acerca de si mesmo a partir das vivências anteriores. Ele diz também que a escrita autobiográfica comporta diferentes gêneros textuais e, portanto, é uma escrita fluída. Isso é possível de ser comprovado a partir dos vários tipos de textos autobiográficos de origens diferentes como diário, cartas, memórias, autobiografias, autoficções, entre outras possibilidades.

Mesmo dentro das autobiografias, como é o caso do livro *Minha casa é onde estou* (2018) de Igiaba Scego, não há uma fórmula única de produção. Não é necessário, por exemplo, produzir um texto que siga uma ordem cronológica. Cada escritora ou escritor pode escolher como abordar e desenvolver sua história. É possível, por exemplo, seguir um caminho temático em que a cronologia esteja subordinada ao tema que será abordado. No caso da escritora Igiaba Scego, ela se concentra nos espaços e é por esse motivo que os mapas afetivos são essenciais para essa escrita autobiográfica.

A estrutura do livro *Minha casa é onde estou* acontece repetidamente nos seis estágios diferentes presentes na obra. São oito capítulos ao todo. Primeiramente há um capí-

tulo de abertura para introduzir a narrativa e explicar acerca da construção dos mapas afetivos. Após esse capítulo inicial, ela repete a mesma estrutura nos seis capítulos intermediários (seis estágios) de sua história que são intitulados a partir de nomes de bairros, praças, locais ou monumentos romanos: Teatro Sistina, Praça Santa Maria sobre Minerva, A estrela de Axum, Estação Termini, Trastevere e Estádio Olímpico. E, para finalizar, a autora faz um capítulo de conclusão em que ela aprofunda a questão da própria identidade.

Cada um dos seis estágios sobre as diferentes regiões de Roma segue a mesma estrutura. Inicialmente há uma descrição do local escolhido em itálico e esse trecho descritivo termina com uma relação do local com algum membro familiar ou com alguma experiência pessoal reveladora. Essa primeira etapa em itálico se fecha com a revelação do símbolo utilizado no post-it para demarcar esse local no mapa afetivo. Esse símbolo é importante porque geralmente está relacionado a algum lugar ou experiência em Mogadíscio. Ou seja, a relação reveladora entre Mogadíscio e Roma acontece a partir da criação e posicionamento do símbolo.

A partir disso, há o desenvolvimento de cada um dos capítulos em que a autora desenrola a narrativa familiar, a relação dessas histórias com a própria vida e construção de própria identidade como mulher parte somali, parte romana. Por exemplo, no capítulo intitulado *Teatro Sistina*, ela inicialmente descreve o local onde o teatro está localizado e a importância desse estabelecimento na história de Roma e escolhe como símbolo um desenho de uma rua cheia de cadeiras para poder deixar espaço para “todos os amigos que virão” (2018, p. 34). Esse símbolo está diretamente relacionado à história de seu pai que decidiu, em uma apresentação de Nat King Cole, dentro do teatro Sistina, que ele se mudaria para Roma caso algo ruim acontecesse em Mogadíscio. Nessa apresentação, ele e seus amigos são convidados pelo cantor para se sentar nas cadeiras vazias da primeira fileira. Igiaba Scego, com a escolha desse símbolo, quer deixar espaço vago para que outras pessoas possam ser acolhidas e recebidas com amor em Roma assim como ela ouviu falar na história paterna. A partir desse início, ela desenvolve o capítulo que conta a narrativa de seu pai e como ele levou toda a família para a Itália antes mesmo dela nascer.

Portanto, essa mesma relação direta entre local romano - símbolo - familiares - local somali se repete nos seis estágios do livro. Fora esses capítulos, há um primeiro capítulo em que ela abre a história e um último em que conclui seu processo de raciocínio acerca de si mesma, mas, em todos os outros capítulos, a estrutura é a mesma. Isso significa que a ligação entre as duas cidades (Mogadíscio - Roma) realizada por meio da exploração, análise e desenvolvimento das memórias é a base para a construção de sua escrita autobiográfica e, por sua vez, de sua identidade.

Neste trabalho pretende-se analisar os dois primeiros estágios destinados ao desenvolvimento dos mapas afetivos construídos pela autora (capítulos 2 e 3). Por meio dessa análise, pretende-se compreender a escrita autobiográfica de Igiaba Scego.

Retomando o mesmo exemplo citado acima, no segundo capítulo, *Teatro Sistina*, que é o primeiro estágio que desenvolve os mapas afetivos, Igiaba Scego conta sobre a história de seu pai e como a região do teatro e do centro da cidade de Roma fez com que ele se apaixonasse pelo local.



O teatro Sistina está na rua homônima. Estamos no coração da urbe, exatamente entre a praça de Trinità dei Monti e a praça Barberini. [...] Era o reino da revista. No palco desse teatro já estiveram os maiores. [...] É por aquela alegria que eu e os meus pés nos lançamos por Roma. Um lugar ideal para começar um sonho. Onde reconstruir uma vida. No mapa, marco uma rua cheia de cadeiras. Para todos os amigos que virão. Meus pés e eu nascemos em Roma porque meu pai apaixonou-se pela voz de Nat King Cole. (SCEGO, 2018, p. 33)

A partir da descrição do local e da ligação emocional com ele, ela retorna às origens do pai para contar a trajetória de formação do genitor. É interessante notar a escolha dessa narrativa, que não se concentra somente na progressão cronológica da vida do pai, mas decide explorar a história formativa dele em união com a história da colonização da Somália pela Itália e o processo complicado que esse país passou para conquistar sua independência, assim como as consequências dessa emancipação. Então, além da narrativa familiar, há uma outra camada de interpretação possível nessa escrita autobiográfica que explora a história do pai, mas também a história da nação que está intimamente ligada à formação da sua população. Incluindo nisso a formação de seu pai e dela mesma. Portanto, a escolha do espaço como base para a escrita autobiográfica, como um fio condutor que perpassa toda a obra, é importante ser levado em consideração, pois ela não se utiliza o espaço somente em sua forma afetiva individual, mas também rememora a história social e política do local o que cria um contexto para as pessoas que nele vivem, transformando suas vidas, suas histórias e, conseqüentemente, suas identidades.

Em 1941, a Itália foi enxotada de suas colônias, antes até que a guerra terminasse. Os italianos foram repentinamente substituídos pelos ingleses. Foi um momento importante para a Somália. Os ingleses aliviaram o *apartheid* imposto pelos italianos. Muitos somalis começaram a estudar e a organizar movimentos políticos bem naquele período. Meu pai trabalhava como intérprete para eles e dirigia as ações da polícia civil. Foi naquele momento que acendeu-se a chama do que seria o destino inelutável de toda nossa família. A primeira vez que Alí Omar Scego, o papai, veio para Roma, foi para frequentar a chamada escola política. (SCEGO, 2018, p. 38)

Ou seja, o espaço e o momento histórico em que se vive é fator importante para a construção das histórias pessoais. Omar Scego só foi à Roma estudar política porque estava em contato direto com os ingleses que estavam, por sua vez, junto com as Nações Unidas tentando organizar o processo de independência da Somália. É nesse processo que, em 1950, as Nações Unidas entregaram a Somália de volta à Itália para mais dez anos de administração fiduciária antes da independência oficial que aconteceu em julho de 1960 e, nesse meio tempo, o pai de Igiaba estava se preparando para a administração do país em cursos que realizava na Itália.

Essas informações são relevantes para a construção do texto autobiográfico, porque a má organização administrativa da Somália nesse período de transição é, para a Igiaba Scego, o motivo de todos os problemas que vieram após a independência. Ou seja, o início

da guerra civil e a fuga da família Scego do país. Não por acaso, o mesmo momento em que seu pai se especializa em política, é o momento em que pensa em uma maneira de um possível desastre durante a independência. E isso de fato ocorre. Ou seja, mais uma vez, a questão do local e do contexto são essenciais para a construção da narrativa. Esse primeiro estágio do livro termina no mesmo local em que começou: em Roma, no teatro Sistina.

Por isso, é milagroso para mim saber que, apesar da miopia intensa, Nat King Cole notou meu pai e seus amigos. O que será que o Nat viu com seus grandes olhos opacos? Talvez três pontinhos negros num mar branco? Quem sabe. De fato, após terminar a música, em vez de emendar logo outra canção, ele se virou para o meu pai e seus amigos. E disse algo do tipo: “Caros irmãos, venham ver o show aqui na primeira fila”. Os olhos de toda a plateia do Sistina colaram neles. “São manda-chuvas”, murmurou alguém. Não podiam, é claro, intuir a solidariedade secreta de quem tem a mesma cor de pele. Nat King Cole apertou a mão deles, depois, continuou cantando. Para o meu pai e seus amigos, aquela foi uma noite linda. Uma noite em que a solidariedade negra havia produzido um efeito de magia. Naquela noite, meu pai se convenceu de que, se viesse a passar por algum apuro, iria buscar refúgio em Roma. (SCEGO, 2018, p. 51)

É importante notar, ao final desse estágio, que o espaço e o contexto histórico propiciam experiências que modificam a história das personagens. É importante notar também o processo da escrita de Igiaba que, para contar a história de seu pai e, conseqüentemente, a sua própria história, ela prioriza a geografia espacial, política e afetiva. É a partir do macro, demarcado pelo espaço do país, em que se encontra e se entende o micro individual. É a partir dos países e de suas relações que se pode entender as pessoas que neles vivem. É a partir da Somália, da fuga da guerra civil e do refúgio em Roma que se entende a história da família Scego. Desse modo, ela consegue não somente explicar ao leitor como uma menina negra de origem somali foi nascer em Roma, mas também o que ela pensa, no que acredita e quais são suas convicções em relação à sociedade do século XXI.

O livro continua no terceiro capítulo (segundo estágio) em que ela se vale da mesma estrutura de narrativa e, ao invés de continuar a história com seu pai como protagonista, ela conta a história de sua mãe e de seu nascimento. Assim como fez anteriormente, ela se utiliza de um local de Roma para justificar um retorno à Mogadíscio e contar a história de sua mãe.

Nesse terceiro capítulo, intitulado Praça Santa Maria sobre Minerva, a autora se concentrou em um instrumento musical que está localizado dentro da Igreja de mesmo nome da praça e que, aos poucos, foi sendo desmembrado, assaltado e queimado até não mais poder emitir nenhum som. A comparação desse órgão com a vida das mulheres é a motivação para a escrita da história da mãe que nasceu em uma tribo nômade na Somália.

Algo encantador que, porém, teve um estranho destino. Alguém roubou-lhe todos os sons: inicialmente, removeram-lhe os tubos, um por um; depois, queimaram-no. Foi privado da sua seiva sonora com violência. Sua história sempre me fez pensar na memória de nós, mulheres.

Que também é queimada, silenciada, deturpada. Apesar dos horrores cometidos na nossa pele, nós, mulheres, tivemos a força para superar a infame tradição do silêncio. Nossa língua é o código do nosso coração pulsante. Em meu mapa, marco um colar de corações. Por todas as mulheres que estão tomando a palavra, apesar de mil dificuldades. Para a minha mãe, que sempre soube tomá-la quando necessário. Pela minha escrita hoje, que muito deve àquelas vozes de coragem. (SCEGO, 2018, p. 53)

Apesar de Igiaba Scego utilizar o mesmo processo de escrita do estágio anterior (em que há a ligação de um local romano, um símbolo afetivo, a história de um familiar e um local somali) não é mais o local físico ou o contexto social e histórico que conduzem a narrativa nesse novo estágio. Dessa vez, a ligação entre local e pessoa é determinada por uma metáfora. Toda vez que se recorda da história violenta do órgão que estava na igreja de Santa Maria, ela se lembra das mulheres e se lembra da sua mãe que, diferentemente do instrumento, conseguiu superar todas as violências que sofreu e que sofre por ser mulher. A relação entre som e voz ficam evidentes nesse capítulo. Assim como a relação entre as mulheres somalis e as mulheres romanas. O que é voz e o que é silenciamento em cada cultura? As mulheres sofrem violências diferentes em diferentes lugares? Há algum lugar no mundo em que a mulher não sofre violência? Todas essas questões estão presentes no desenvolvimento desse capítulo.

Apesar da relação implícita entre os espaços e as personagens nesse capítulo específico, Igiaba Scego se aproxima a sua história com a de sua mãe, já que ela é uma mulher que faz parte de um grupo de pastores que viviam de forma nômade, à mercê dos eventos climáticos, para cuidar dos pastos e achar água para si mesmos e para os animais e a própria autora também não tem um lugar único de pertencimento. Portanto, a história das duas se aproxima, pois tanto uma quanto outra precisaram realizar remapeamentos, ou seja, a geografia e a mudança constante de espaço é algo presente nas vidas de mãe e filha. Portanto, mesmo que o espaço físico não seja o foco desse capítulo, a ausência dele e a necessidade constante de adaptação são.

Pela terceira vez, mamãe teve que remapear sua vida. Sim, remapear. Não reconstruir, não renovar, mas sim remapear. Traçar uma nova geografia. Precisava traçar novas linhas, novas margens, outras parábolas. O espaço ao redor mudava novamente. Pela terceira vez. A primeira vez, o primeiro remapeamento, foi ainda na infância. Mamãe era (e de alguma forma ainda o é, porque se você foi uma vez, será para sempre) nômade. Não se sabe sua data de nascimento. (SCEGO, 2018, p. 58)

Portanto, esse capítulo se concentra nos três remapeamentos da mãe que são: a vida na floresta, a saída da floresta para uma casa somali e a vida em Roma. Em cada remapeamento da mãe há uma cultura que demonstra como as mulheres agiam naquele local e naquela ocasião específica. Primeiramente, enquanto mulher pertencente ao grupo de nômades somalis, era costume a infibulação. Ou seja, aos oito anos de idade as meninas

passavam pelo rito de passagem tradicional de mutilação genital, ação que ficou proibida anos depois, mas que, na época, faziam parte da forma de se tornar uma mulher *saacad*<sup>1</sup>.

Todas as lembranças que mamãe tem da mata são doces, menos uma: o dia que fizeram sua infibulação. No começo, ela registrou somente a dor. Depois, com o passar dos anos, por conta própria, entendeu que o que lhe fizeram era uma monstruosidade. Mamãe não parece guardar rancor. Sempre me disse: “Fazia-se. Era tradição. Ninguém nunca disse aos meus pais, aos pais deles, que aquilo era uma tradição cruel, não prescrita pela religião”. Minha mãe tinha uns oito anos. Como manda a tradição, deram-lhe um banho e as mulheres se puseram a cantar para ela. Aquele dia, ela iria se tornar uma mulher. (SCEGO, 2018, p. 63)

Mesmo com a presença de atos tão violentos como o ato da infibulação na construção da feminilidade somali, principalmente antes da década de 60, há todo um lado positivo nessa maneira de viver em grupo e de construção de uma sororidade feminina. As mulheres, dentro das tribos somalis eram como se fossem uma. Todas se ajudavam e realizavam tarefas em comum, diferente das mulheres romanas, que tinham somente a si mesmas para contar. Igiaba explica com propriedade a diferença entre a construção da mulher na Somália, principalmente quando participante de uma tribo, e a mulher em Roma. Esse fato se materializa em seu próprio nascimento, quando sua mãe estava sozinha no momento de seu parto.

Na Somália há defeitos enormes como as montanhas, mas os somalis sabem como acolher uma criança. É você quem coloca um filho no mundo, mas é a comunidade que se ocupa dele. Não é uma escolha solitária, mas coletiva. Cada rebento é abraçado por mil mãos. Apesar de todas as dificuldades da guerra e da imigração, ainda é assim entre os somalis. Um filho nunca é uma questão individual. (SCEGO, 2018, p. 58)

O processo de remapeamento e a necessidade de reorganização de uma nova geografia leva em conta a construção dessas mulheres assim como ela e assim como sua mãe. Não há como se formar mulher longe do lugar onde se habita. Em cada local que se passa há uma concepção diferente do que é ser mulher e quem dita essas regras são os lugares e as pessoas. O difícil, tanto para a mãe quanto para a filha, é a maneira de se formar mulher sendo que houve a necessidade de mudança de local e, portanto, de alteração nesse processo de formação. Tanto uma quanto outra são nômades e precisam se adaptar a constantes mudanças.

Assim como no capítulo destinado ao pai, a autora consegue chegar na narrativa de si por meio das narrativas familiares e também dos espaços onde habitaram. A partir dessas histórias, ela consegue explicar a situação política da Somália, a fuga da família, seu nascimento em Roma e seus primeiros anos de vida. No capítulo destinado ao pai, ela inicia essa narrativa que é continuada a partir da narrativa da história da mãe.

---

<sup>1</sup> saacad: nome de uma das tribos somalis. [N.A.] (SCEGO, 2018, p. 60)

Os dois capítulos apresentados e analisados neste trabalho mostram como a autora Igiaba Scego trabalha a escrita autobiográfica durante o livro *Minha casa é onde estou*. A escolha dos lugares e a narrativa familiar servem como apoio de uma descoberta pessoal o que faz com que a sua escrita autobiográfica siga regras únicas que auxiliam na narrativa própria, pois a autora enxerga a possibilidade de descoberta e explicação da própria identidade a partir dos locais pelos quais passou, assim como a história de seus antepassados que, de algum modo, fizeram diferença na sua formação.

Philippe Lejeune explica que a vontade de alcançar a verdade particular é o motivo pelo qual se escreve autobiograficamente. Há, portanto, uma vontade de conhecer-se a partir dessa escrita, tanto de modo familiar (a partir das narrativas dos antepassados) quanto de forma pessoal (relembrando, qualificando e validando experiências pessoais). O especialista também lembra que essa não é uma escrita exclusivamente técnica, sem trabalho artístico, muito pelo contrário, pois o trabalho com a linguagem em textos autobiográficos é tão importante quanto em qualquer outro texto literário.

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular, a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos do conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (LEJEUNE, 2014, p. 121)

Igiaba Scego constrói, portanto, um texto autobiográfico em que coloca em evidência os espaços que fazem parte da construção da sua história pessoal. Esses espaços são tão importantes, para a autora, porque marcam a vida de quem é refugiado, tornando-os membros da encruzilhada, pois possuem partes (culturas, costumes, informações, tradições) de um lugar e partes de outro. Ela também deixa claro, a partir de sua escrita autobiográfica, que não há duas histórias iguais. Somos o que somos porque temos a nossa história particular.

Tentei contar aqui, em pedaços, a minha história. Os meus percursos. Pedacos porque a memória é seletiva. Pedacos porque a memória é como um espelho despedaçado. Não podemos (nem devemos) colá-los. Não precisamos ser a cópia passada a limpo, arrumadinhos, limpos de qualquer imperfeição. A memória é um rabisco. [...] E o meu mapa é o espelho daqueles anos de mudanças. Não é um mapa coerente. É centro, mas também é periferia. É Roma, mas também é Mogadíscio. É Igiaba, mas também é você. (SCEGO, 2018, p. 156)

## Referências

- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Tradução e organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Tradução Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- VETTORASSI, Andréa. Mapas afetivos: recursos metodológicos baseados na história oral e reflexões sobre identidades espaciais e temporais em estudo sociológico. In: *História e Cultura*, Franca, v. 3, n. 3, p. 155-176, dez. 2014.

# Territórios e fronteiras da literatura na obra "Aqui estão os sonhadores" (2016), de Imbolo Mbue

Leonardo de Matos Malacrida  
Mestrado, Unesp – São José do Rio Preto

## Introdução

O conceito de fronteira sofreu mudança drástica com o advento da globalização. A ideia era, antes, intimamente ligada a limite territorial e geográfico, já que os povos, bem como suas culturas, encontravam-se confinados dentro do espaço físico de seu Estado Nação. A interatividade mercadológica, com o aumento das relações comerciais e da proximidade na comunicação entre os países, contribuiu para uma espécie de homogeneização cultural por meio da utilização de uma dada língua e de um dado jargão comercial internacional. A globalização, definitivamente, ampliou o conceito de fronteira.

Em consequência, as artes foram, inevitavelmente, afetadas por este movimento de expansão cultural. As artes plásticas, o cinema e a literatura tornaram-se mais porosos e voláteis. Na era pós-moderna, o cinema e a literatura ganharam uma dimensão tecnológica e um poder de abrangência e circulação jamais vistos na história da humanidade. O advento da Internet tem papel fundamental na transformação do novo espectro cultural, pois já há algum tempo nenhuma obra fica escondida, oculta ou não divulgada, uma vez que todos ao redor do globo podem ter acesso a milhares de conteúdo diariamente. Assim, as fronteiras das artes tornaram-se mais fluídas e flexíveis, possibilitando produções anônimas que, ao viralizar, percorrem o planeta dando voz a excluídos ou negligenciados.

Silva (2012) corrobora a ideia de múltiplos significados de fronteira quando postula:

“fronteira possui múltiplos significados. Como todos sabemos, serve para definir geopoliticamente os limites entre países e, dentro desses limites, as regiões e, dentro destas, as microrregiões e, dentro destas, as localidades e, dentro destas, os espaços próprios de convivência e pertencimento conhecidos como comunidades. Geograficamente, o termo serve para definir, ou seja, colocar limites, a espaços físicos ocupados (ou não) por homens: assim, sua transposição denotativa para a caracterização de espaços culturais constitui decorrência, por assim dizer esperada, nos chamados Estudos Culturais; daí, fronteiras culturais e, no âmbito

ideológico destas, fronteiras da literatura e, com inversão semântica, literaturas de fronteira” (SILVA, 2012, p. 12)

Dentre as várias questões pertinentes às fronteiras da literatura, como gênero, língua e hibridismo, território, etnia e classe social, Silva (2012) traz também questões relacionadas a hegemonia e legitimidade, questionando até que ponto uma dada literatura pode ser hegemônica em termos de tempo e espaço. Em relação à sua legitimidade, este autor sugere que tanto a literatura erudita quanto a popular ou a de carregação possuem sua legitimidade quando entendidas dentro de seus próprios propósitos.

## 1. Enredo

“Aqui estão os sonhadores” (2016), trata da saga de uma família camaronesa, cujos membros, os Jonga, como muitos recém-chegados à América, abrigam sonhos de sucesso indisponíveis para eles em sua terra natal. A imigração indocumentada, o abismo crescente entre ricos e pobres e o racismo velado de uma cultura declarada “pós-racial”, convergem nesta nova geração de dolorosos encontros com o Sonho Americano. Escolhem a cidade de Nova Iorque como cidade esperança para colocarem seus esforços em direção à conquista do sucesso e, com descrições precisas da vida na cidade, a prosa se torna luminosa. A história antecede a crise das hipotecas de setembro de 2008 e da eleição de Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos.

A emigração de Jende e de sua esposa Neni não é motivada por guerras, fome ou pobreza extrema, mas pela escassez de oportunidades financeira, educacional e profissional de sua cidade nativa, Limbe. Neni está como aluna da *Borough of Manhattan Community College* (BMCC), estando em situação legal, com intenção de conseguir entrar para a faculdade de farmácia, enquanto seu marido Jende, que pediu asilo, dirige um táxi.

Na paisagem racial americana Jende vislumbra, com a possível vitória de Barack Obama nas eleições presidenciais, um sonho americano no qual a igualdade de raças fosse possível e viável. Porém, antes desse desejo, a maior crise financeira dos Estados Unidos implode e causa imensos danos colaterais ao seu redor, lançando os Jonga e os Edwards em um patamar de insegurança e desconforto.

Jende vê sua vida desmoronar diante das barreiras intransponíveis de sua legalização. Com a América em crise, não consegue trabalho e se encontra no dilema de voltar ao seu país de origem, o que fica decidido depois de uma agressão incontestável à sua esposa, Neni, e do nascimento de sua filha.

Em contrapartida, Clark empenha-se em um novo recomeço, depois do falecimento de sua esposa Cindy e, após a quebra do banco, é absorvido de imediato por outro banco. Evidencia-se, então, que o famigerado Sonho Americano não é para qualquer um. Os Jonga decidem voltar para sua terra de origem, invocando um sentimento positivo no retorno, com novos sonhos e a esperança de terem uma vida feliz.

## 2. O sonho americano, tema inevitável

Há uma percepção globalizada de que o famigerado Sonho Americano é uma produção de marketing do Tio Sam, o governo dos Estados Unidos. Entretanto, o sonho de ser livre, bem-sucedido e colher os frutos do próprio trabalho nasceu ainda na Europa, quando os chamados peregrinos, parte do povo do atual Reino Unido, decidiram buscar novas terras para ter liberdade religiosa, de expressão e de trabalho. Então, o espírito de meritocracia, prosperidade e liberdade jaz na cultura estadunidense muito antes dela própria existir.

A modernidade e, mais freneticamente, a pós-modernidade, dão asas, ou melhor, *gigabytes* de velocidade à propagação da fantasia do Sonho Americano, o qual atrai irracionalmente pessoas do mundo todo. Então, são milhões de imigrantes querendo a qualquer preço encontrar o pote de ouro ao final deste arco-íris.

Predominantemente, a literatura de autoria estrangeira imigrante, e até estadunidense, explora esta temática com força extrema. Inúmeras narrativas acabam inevitavelmente no Sonho Americano, a noção de que um futuro afortunado se encontra disponível a todo aquele que se esforçar e trabalhar duro, não importando seu passado ou lugar de onde se vem. Inegavelmente, aos olhos do mundo menos privilegiado, tal sonho realiza-se diariamente e eternamente, tendo em vista o desempenho econômico dos Estados Unidos que é, ainda hoje, provavelmente, o mais poderoso país do mundo (LUCAS, 2017).

Lamentavelmente, apesar de tal diversidade e liberdade estarem nas fundações étnicas do próprio país, elas são de difícil acesso para alguns que não conseguem alcançar um estilo de vida, que dado como garantido a uma parte da população, na realidade, nunca existiu. A verdadeira maneira americana de viver, no fundo, não poderá ser nada se não aquilo que os diferentes grupos de imigrantes, vindos de todo o lado do mundo, formaram à volta da ideia de sonho americano. Independentemente da região em que habitam nos Estados Unidos, do Alasca a Nova Iorque, o que todos têm em comum é a crença, uma certa certeza mística e mítica no valor do próprio trabalho.

### 3. O gênero literário como fronteira

Segundo Cosson (2017), supostamente o movimento de globalização induz à descentralização do modelo de vida sociopolítico e econômico, como até então era conhecido, e expande as fronteiras culturais e, dentro destas, as literárias. Ocorre, inevitavelmente uma desterritorialização e homogeneização em relação a vários aspectos literários. Tal transformação não é compatível com a segmentação inerente à noção de gênero, como até então entendida.

Nesse sentido, Bakhtin (2016) postula um descentramento dos gêneros, os quais transcendem o universo literário e passam a atender a historicidade e a diversidade dos textos em suas diversas interações. O conceito de gênero, para este autor, define uma tarefa prática e essencial àqueles que querem compreender os mecanismos de produção e recepção de textos.

Agora, as idiossincrasias e as características comuns aos textos dão lugar à verificação de como eles fluem dentre as nações, os meios de comunicação e as classes sociais.



Em vez de confinadas a um gênero específico, e a uma disciplina em particular, as obras literárias são, doravante, vistas e analisadas a partir do olhar dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada que hoje alcançam o além-mar e contemplam possibilidades de gêneros múltiplos, mais pulverizados, fundindo as fronteiras. Vive-se, hoje, um rearranjo do pensamento social.

Bakhtin (2016) compartilha também o pensamento que os gêneros são entidades transformadoras que definem as condições da possibilidade da expressão cultural (MICHAELE; SCHAFFAUER, 2002). A crítica pós-moderna tem como objeto de análise a passagem dos gêneros, a chamada “medialidade do gênero” e a “genericidade do meio”. Além disso, estudar o gênero envolve um exercício que vai muito além de nomear classes de textos em busca de uma identidade. Mais que isso, trata-se de aceitar o desafio de rastrear as rotas infinitas e o movimento incessante da cultura. É preciso considerar não apenas a mistura de gêneros, mas a fronteira dos gêneros, que embora muito observada, quase sempre não é reconhecida como um processo legítimo. A mistura dos gêneros apresentava um problema porque era vista como um processo inevitável, porém indevido, de contaminação, quando em uma época de maior rigor e rigidez no conceito de gênero, na literatura, bem como em outros discursos: a comédia trágica, as memórias, a biografia, a crônica, a narrativa de viagem, diário íntimo, a narrativa etnográfica e inúmeros outros gêneros representam regiões fronteiriças da literatura com as ciências sociais, o jornalismo, a história, e outras disciplinas.

Tendo em vista tamanho hibridismo de gêneros, percebe-se hoje um olhar mais respeitoso e democrático em relação aos gêneros que transitam entre as fronteiras e que ignoram limites culturais e, por vezes, confrontam e colocam em xeque saberes instituídos, cujos estudiosos, outrora, buscavam demarcar os espaços de pertencimento como exclusivos (COSSON, 2017).

Aos moldes da análise literária convencional, quando se encontravam gêneros múltiplos em um texto, a tendência mais comum era literalizar um texto em particular e apagar ou colocar em segundo plano o que não podia ser tratado esteticamente dentro do gênero supostamente preponderante. Uma outra abordagem de análise considerava a assimilação a um gênero literário já reconhecido, transformando, assim, estes outros gêneros em subgêneros ou anexos.

Consequentemente, o romance passou a levar nomes duplos e ambíguos, romance-reportagem, novela testimonial (para conceituar mistura de literatura com jornalismo), ou romance-alguma-coisa. Entretanto, quando o suposto gênero infectante não podia ser suprimido, assimilado ou subposicionado, a solução dos literatos era colocá-lo em posição periférica à literatura clássica, como menos importante, mais banal e de mais fácil realização.

Faz-se necessário observar, entretanto, que Todorov (1980) defende que não se trata de desaparecimento, aglutinação ou junção de gêneros, mas simplesmente uma evolução natural, pela qual os gêneros do passado são sempre substituídos pelos atuais. Este autor sugere que, assim como as outras áreas do conhecimento humano, a literatura também se movimenta. Em “Aqui estão os sonhadores”, o gênero literário romance funde-se com

características de documentário, matéria jornalística, testemunho de vida e até guia de viagem, pois a narrativa retrata uma experiência exaustivamente vivida por milhões de imigrantes.

A passagem abaixo é praticamente um clichê, e exemplifica um possível diálogo travado por famílias imigradas para os Estados Unidos:

– Talvez algum dia, Inshallah, uma lei de imigração como aquela pela qual Kennedy e McCain estavam lutando passe no Congresso e o governo dê documentos para todo mundo. Então sua wahala terá terminado.

– Mas sr. Bubakar, depois de essa coisa não passar, eu perco toda a esperança. – Não, não perca toda a esperança. Talvez algum dia, Obama, Hillary, se algum deles ganhar para presidente, deem documentos a todos. Quem sabe?

Hillary gosta de imigrantes. E Obama, ele deve conhecer algum pessoal queniano sem documentos que gostaria de ajudar.

– Mas uma coisa dessas pode mesmo acontecer algum dia?

– Ah, sim. Já aconteceu antes, uma vez, acho que em 1983. E com certeza pode acontecer de novo [...] Mas, Inshallah, um dia você vai se tornar cidadão, e quando isso acontecer, ninguém poderá jamais mexer com você. Você e a sua família poderão finalmente relaxar. Finalmente você poderá dormir bem, e começará a realmente desfrutar da sua vida neste país. Isso vai ser bom, hein, meu irmão?” (MBUE, 2016, Kindle 1113-1114).

#### 4. Língua e hibridismo

De acordo com Houaiss (2009), hibridismo define-se como “língua ou palavra resultante da mistura dos vocabulários de duas ou mais línguas e/ou da interpenetração de sintaxes provenientes de línguas distintas”. Entretanto, considerando uma definição mais abrangente desse conceito, pode-se dizer que ele transcende os processos de derivação e composição, e gera uma construção nova que contempla, pelo menos, duas culturas em seus mais amplos universos, sem, intencionalmente, valorizar mais uma em detrimento da outra. Assim, as culturas hegemônicas tendem a considerar o hibridismo uma prática evolutiva desrespeitosa e anárquica.

Os hibridismos são, para os gramáticos tradicionais, uma prática condenável pelo fato de que não obedecem a uniformidade da origem dos elementos que formam o composto. Entretanto, os usuários da língua/expressão híbrida já consideram os elementos do composto, sua propriedade cultural, visto que eles já se encontram incorporados em seu léxico.

O hibridismo, entendido enquanto um elemento que caracteriza as fronteiras da literatura, transcende a origem e a formação de palavras, alcançando conflitos culturais, sociais e políticos. Assim, tal fenômeno expressa as tentativas e investimentos literários de culturas distintas. Nesse sentido, Moreiras (2001) postula que há uma opinião comum dentre os estudiosos das culturas com relação ao fato de que as reificações de etnia, em todas as suas nuances, não são positivas do ponto de vista político, principalmente porque

elas parecem pressupor uma inversão, em vez de uma negação, de posicionamentos hegemônicos contra os quais lutam.

Conseqüentemente, a reação invoca o hibridismo como um conceito contrário com força suficiente para evitar ou combater os perigos da reificação hegemônica bem como da contra hegemônica, gerando assim os fundamentos para uma política de identidade que contempla a liberdade e assegura a equalização cultural do dominado. Apesar disso, a influência política do hibridismo segue detida pela cultura dominante.

Para Canclini (2003), hibridismo também transcende questões morfológicas, filológicas e linguísticas, pois trata-se de processos socioculturais nos quais os mecanismos ou práticas discretas, que aconteciam de maneira isolada, combinam-se para gerar novos mecanismos, novas práticas, novos objetos e até um novo olhar, um novo proceder. O autor também ensina que tais misturas existem há muito tempo e proliferaram com intensidade e velocidade acentuadas durante o século XX e questiona ser ou não possível unificar em uma única região territorial experiências tão heterogêneas. Tendo em vista a singularidade do homem, uma resposta sensata seria não, pois é justamente a mistura em curso, e não o resultado dela que colore a convivência humana contemporânea no planeta terra.

O hibridismo caracteriza-se principalmente por mesclas não planejadas, resultantes das situações imprevistas e inevitáveis de processos migratórios, turísticos, ou de intercâmbios culturais, econômicos e midiáticos. Entretanto, a genialidade humana consegue utilizar o hibridismo de forma criativa individual e coletiva, não apenas no campo das artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.

Canclini (2003) diz que tais processos ininterruptos e diversificados de hibridismo contribuem para a relativização do conceito de identidade, incitando a disciplina Estudos Culturais a dedicar um espaço específico para investigar identidades. Para este autor, o hibridismo não pode ser entendido como pertencente a uma área específica do conhecimento humano, ao contrário, ele deve admitir uma rede de conceitos que considere a contradição, a ambigüidade, a semelhança, a diferença, a miscigenação, o sincretismo, a transculturalização, dentre outros fenômenos que caracterizam o permanente estado de mudança do homem pós-moderno.

Então, quando se aborda o hibridismo como um elemento das fronteiras da literatura, facilita imaginá-lo como um recurso para explicar em quais ocasiões as misturas podem ser produtivas e quando os conflitos continuam devido ao que permanece incompatível ou inconciliável na convivência comum, globalizada. Logo, quando o hibridismo é percebido como um processo ao qual se pode aderir ou abandonar, do qual se pode ser excluído ou aceito, ou ao qual se pode ser subordinado, torna-se possível compreender com mais clareza como os sujeitos se comportam em relação ao que as relações interculturais lhes permitem harmonizar ou confrontar.

Assim, torna-se interessante analisar os processos de hibridismo em relação à desigualdade entre as culturas, considerando as possibilidades de apropriar-se de várias, ou de algumas culturas, nas mesmas classes sociais e em grupos diferentes, preservando-se o reconhecimento das assimetrias de poder e de prestígio. Ademais, o hibridismo, por ser um ponto de intersecção, funciona como espaço comum que possibilita um olhar não

preconceituoso à multiculturalidade, e uma reflexão sobre as questões geradoras de segregação e estigmatização cultural. Assim, operacionalmente, o hibridismo constitui-se em um conjunto de práticas (políticas) que pode servir para trabalhar as diferenças de maneira democrática e solidária para que o homem atual possa construir uma história sem guerras entre as culturas.

A obra de Imbolo Mbue, aqui discutida, apresenta inúmeras ocorrências de vocábulos e expressões, tanto em francês quanto em *bakweri* (língua nativa da República de Camarões). Vale observar que o hibridismo não ocorre como uma mistura de duas ou mais línguas em um mesmo vocábulo ou expressão. Contudo, entende-se o texto do livro, como um todo, bem como seu contexto cultural, como um trabalho híbrido, mesclando três línguas e, pelo menos, três culturas.

Seguem as passagens abaixo, como exemplo de tais ocorrências:

#### **Na língua nativa Bakweri:**

Deram-lhe o nome de *Amatimba Munyenge*, na esperança de que fosse sua filha morta que tivesse voltado para trazer-lhes felicidade: *Amatimba* significava “ela voltou” e *Munyenge* significava “felicidade”, ambas as palavras no seu bakweri nativo. Eles a chamariam de Timba, para facilitar. (MBUE, 2016, Kindle 3297-3299)

Quando saiu do chuveiro, a única coisa em que conseguia pensar ao vestir sua *kaba* de dormir era sua cama, mas ainda não haveria sono para ela. (MBUE, 2016, Kindle 795-796)

Talvez pudesse lhe dar dinheiro para contratar um advogado melhor. Mas Winston dissera que era melhor ficar com Bubakar. Bubakar pode ser um *mbutuku* inútil, dissera Winston, mas era o arquiteto do caso, e saberia melhor como lidar com a situação perante o juiz. Winston tinha certeza de que o juiz não mandaria deportar Jende – os juizes de imigração de Nova York eram conhecidos por sua leniência, ele descobrira. (MBUE, 2016, Kindle 1066-1069)

#### **Na língua do colonizador e oficial da República dos Camarões, Francês:**

– Mas não é só a morte do meu pai. É tudo que aconteceu desde que perdi meu emprego. A minha situação do *papier*. Isto de trabalho, trabalho, trabalho o tempo todo. (MBUE, 2016, Kindle 4532-4533)

Deixa eu falar uma coisa. Quando você tá no Estados Unidos *vingt-quatre ans*, e ainda é pobre, larga de contar. Você nem fala mais nada. Não. Você pega vergonha de tudo de falar, tô dizendo. (MBUE, 2016, Kindle 181-183)

## **5. Fronteiras territoriais, étnicas e sociais**

Mignolo (2003) diz que é óbvio relacionar civilização com globalização e sistema mundial colonial/moderno. Ironicamente, este autor chama a globalização de “mundialização”. Entretanto, é importante observar que o fenômeno da globalização representa, sim, um marco histórico de mudança nos processos civilizatórios, porém não invalida tais processos como eles ocorriam antes da globalização. Provavelmente, a instituição da escrita, como meio de comunicação, bem como a invenção da eletricidade, como tecnologia

para transmissão da informação, causou impacto civilizatório tão chocante quanto a globalização. A questão é que a última inovação sempre parece ser a mais avassaladora.

Além disso, embora o conceito de globalização tenha sido dicionarizado há poucas décadas, pois, tal ideia passou a circular no final dos anos 80, o fenômeno, em si, teve início a partir das atividades mercantilistas dentre os países. Então, a noção de fronteira, de território e de etnocentria sofre mudança toda vez que o homem avança geograficamente, culturalmente, “miscigenadamente” e economicamente. Nesse sentido, aproveitando a brecha irônica de Mignolo, hoje seria mais preciso dizer que a civilização se submete à “cosmolização”. Afinal, já não basta ao homem conquistar outras terras e outros povos, ele quer estender seus domínios a outros planetas, outras galáxias e outras criaturas.

Apesar de cruzar distâncias colossais e de toda a expansão de fronteiras que o homem galgou, a suposta nova ordem não é ocidental e nem oriental, porém a organização e as normas disciplinares e os sistemas regularizadores continuam dentro do parâmetro do conhecimento ocidental (MIGNOLO, 2003). Essa dinâmica hegemônica relega os estrangeiros a posições subalternas nos mais variados âmbitos: econômico, social, educacional, cultural e político. Assim, inevitavelmente os imigrantes agrupam-se com seus iguais, criando comunidades étnicas, em uma tentativa de proteção e de união, bastante semelhante ao modelo primitivo de convivência.

Embora as fronteiras geográficas permaneçam, elas não representam mais muros aos movimentos sociais, ao direito das línguas, à emergência de novas correntes de pensamentos entre as disciplinas e entre as artes.

Mignolo (2003) defende que o remapeamento do novo modelo de existir implica em admitir a crise dos “estudos de área” e aceitar que se trata das velhas fronteiras, entre nações e civilizações, ruindo e abrindo espaços para um pensamento liminar que contempla a união, a multiplicidade e a flexibilidade em termos de conceitos, de modo de vida, de cultura, de produção artística e literária.

O que se entende, atualmente, como pureza, genuinidade, exclusividade e radicalidade não cabe mais como conteúdo de saber para abordar questões sociológicas, políticas, econômicas, artísticas e literárias. Agora, a guia mestre deve ser a sensibilidade e a percepção de que as fronteiras são flexíveis, e por vezes, invisíveis. Sobretudo, a ideia de interdependência, coexistência e pluralidade, juntamente com fluidez e velocidade resume a abordagem dos Estudos Culturais em relação as etnias, sociedades e culturas.

Assim, fronteiras étnicas, sociais, econômicas, linguísticas, literárias, dentre outras, podem ser definidas como um espaço de conflito, onde é permitido, e desejável, confrontar, comparar, criticar, analisar e avaliar elementos estéticos, habilidades, produções artísticas, estilos de vida e culturas diferentes. As fronteiras são a linha cinza entre o branco e o preto, lugar de considerações mais democráticas, de maior tolerância e de aceitação do diferente. Seria uma região transitória sempre povoada, pois quando os elementos que estavam ali se mudam para os seus lugares definitivos, este é o caso de novos nomes, novos conceitos e novos estilos, agora conservados, outros elementos entram em conflito. Um exemplo concreto disso, é o caso de novos imigrantes em uma cultura hegemônica, os quais, apesar de estarem, fisicamente, dentro de um território estrangeiro, carregam

estampados em seu sotaque, vestimentas, cor da pele e dos olhos, os limites territoriais de onde vieram. Após anos de tentativas de legalização de sua permanência, tais indivíduos saem da zona de perigo deportação, deixam a fronteira da ilegalidade, ao receberem seu *Green Card*. Nesse momento, milhares de outros estão atravessando o mar.

Hissa (2006) ensina que a consciência dessa situação de integração e de complexidade induz a comportamentos menos dogmáticos, menos ingênuos e menos simplificadores. Este autor diz que a abordagem a tal questão necessita ser criativa e tolerante à diversidade do mundo e das limitações da experiência humana.

A passagem abaixo exemplifica a experiência empírica de imigrantes camaroneses vivendo na fronteira da ilegalidade nos Estados Unidos:

“O terror que tinha apertado seu peito quando Clark Edwards mencionou a palavra ‘documentos’ foi aos poucos soltando as garras. Fechou os olhos e deu graças ao Ser misericordioso, grato por uma meia verdade ser suficiente. O que teria dito se o sr. Edwards tivesse feito mais perguntas? Como teria explicado que sua autorização de trabalho e sua carteira de motorista eram válidas somente enquanto seu pedido de asilo estivesse pendente ou fosse aprovado, e que se seu pedido fosse negado, todos os documentos se tornariam inválidos e não haveria nenhum green card? Como poderia ter explicado seu pedido de asilo? Teria havido algum jeito de convencer o sr. Edwards de que era um homem honesto, um homem muito honesto, de fato, mas que agora estava contando mil histórias para a Imigração só para poder se tornar algum dia um cidadão americano e viver para sempre naquela grande nação? (MBUE, 2016, Kindle 140)

## Considerações finais

As fronteiras se movem na velocidade permitida pelos meios de comunicação. A partir deste pressuposto, há duas questões que valem reflexão. Primeira, as fronteiras sempre existiram e sempre existirão. Contudo, apresentam-se de maneira diferente em cada momento pré-histórico e histórico. Antes da escrita, as fronteiras eram bastante rígidas, praticamente intransponíveis. Então, a escrita veio para libertar o conhecimento confinado dentro do indivíduo, pois por ela ele podia expressar o que sentia de maneira registrada.

Na Grécia Antiga, as fronteiras eram forçadas pela dialética dos frequentadores da ágora. Depois, na Era Medieval, antes da imprensa, as fronteiras se movimentavam a partir das interações sociais no mercado de peixes. Mais tarde, Gutemberg chegou para acelerar a mobilidade das fronteiras e, então, culminando com a revolução industrial, as invenções modernas de Thomas Edson, Alan Turing e Charles Chaplin possibilitaram avanços sem precedentes nas comunicações e na transmissão de conhecimentos. Na pós-modernidade, a revolução midiática ocorreu por meio da internet e da genialidade de Bill Gates, Steve Jobs e, contemporaneamente, de Mark Zuckerberg.

A segunda questão a ser levantada é se tamanha flexibilidade das fronteiras, como elas se apresentam hoje, pode interferir negativamente na qualidade das obras literárias e artísticas de um modo geral, já que quando cada obra ficava estanque em seu âmbito pré-

-definido, genuíno, específico, puro, clássico, devida e criteriosamente conceituado, era preciso um esforço gigantesco de estudo, treinamento, prática, conhecimento e trabalho para que um autor, ator ou artista conseguisse reconhecimento. Hoje, quando a região fronteira entre os vários modelos e modos de trabalho são tolerantemente avaliados, existe uma horde de supostos escritores, poetas, cantores e autores cujos trabalhos são consumidos pelos usuários das tecnologias midiáticas contemporâneas, sem alusões a questões estéticas. Para abordar este dilema, faz-se necessário estabelecer um critério para avaliação da qualidade. O julgamento de uma obra autoral somente pode ser feito a partir de critérios pré-determinados. Logo, quando se entende como qualidade o atendimento de quesitos determinados por uma dada escola literária, um estilo musical ou um gênero específico, a produção final é facilmente avaliada como excelente, boa ou ruim. Tal parâmetro contribui para a imobilidade e rigidez das fronteiras, todavia confere mais conforto e facilidade aos críticos.

Por outro lado, a avaliação tolerante, aquela que considera as idiosincrasias e busca interpretar a intenção e o efeito de uma obra apresenta enorme dificuldade aos críticos, pois exige conhecimentos que transcendem o universo técnico da crítica. Portanto, no tocante à qualidade de produção literária, com fronteiras cada vez mais frágeis, fluídicas e líquidas (BAUMAN, 2001), torna-se impertinente, senão desnecessário, julgar qualquer obra de maneira definitiva.

## Referências

- BAKHITIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Paulo Bezerra (Organização, tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. Notícias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*. n. 007, Barcelona, España, diciembre, 2003.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LUCAS, Isabel. *Viagem ao sonho americano: A América pelos livros*. Portugal: Editora Cia das Letras – PT, 2017.
- MBUE, Imbolo. *Aqui estão os sonhadores*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Globo Livros, 2016.
- MBUE, Imbolo. *Aqui estão os sonhadores*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Globo Livros, 2016, edição do Kindle.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- SILVA, A. M. dos S. *Frontiers and Territories of Dispute in Modern Literature*. Olho d'água, São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, p. 11-29, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1980.

# Filhas da faxina: as heranças do emprego doméstico na literatura brasileira contemporânea

Luana Jéssika Della-Flora

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

*Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão.  
— Antoine Compagnon*

Os filósofos gregos clássicos à produção contemporânea de intelectuais como Antonio Candido, a relação entre arte e realidade ou, mais especificamente, entre literatura e contexto social tem sido tema de importantes discussões que envolvem, por exemplo, o valor e a autonomia das obras, o lugar social ocupado pelos artistas e, mais recentemente, a representação da diversidade humana no campo literário. Nesse sentido, o conceito de *mimesis*, trabalhado mais profundamente por Aristóteles na *Poética* e que apontava para a imitação da realidade como principal valor das obras, figurou predominantemente até o século XVIII, acrescido, ao longo do tempo, de um aspecto moral que transformava a personagem de ficção não só em um reflexo do ser humano mas em um modelo a ser imitado.

Com a preponderância alcançada pelo romance moderno no século XIX e as contribuições do formalismo russo e do Círculo de Bakhtin no início do XX, novas perspectivas foram validadas, ainda que opostas – tendo em vista que os formalistas advogavam por uma concepção de obra como sistema singular e autônomo, onde as personagens seriam seres de linguagem sem relação especular com a pessoa humana, e os integrantes do círculo bakhtiniano apontavam para a relação inescapável entre o conhecimento teórico e o ato-histórico da realização da criação como única possibilidade de compreensão completa da obra de arte.

Na contemporaneidade, porém, apesar das possibilidades de resposta, o que mudou foi a pergunta: “O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16). A partir dessa visão – que podemos condensar em três aspectos: a) a literatura não é um espelho da realidade; b) a literatura não é alheia à realidade; c) a realidade é diversa e complexa –, a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè desenvolveu uma importante pesquisa acerca da representação dessas perspectivas sociais em obras literárias brasileiras publicadas entre 1990 e 2004. Dalcastagnè esclarece que sua



[...] pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da *mimese* literária – que a literatura deve servir como “espelho da realidade”, deve ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21-22).

No total, a pesquisa investigou 258 romances publicados por 165 autores diferentes e observou características tanto de autores como de personagens, com conclusões relevantes para todo o campo literário. Para este trabalho, porém, selecionamos apenas alguns aspectos apontados por Dalcastagnè, principalmente no que diz respeito às questões de gênero e raça: no período observado, o quadro da produção literária brasileira era formado por uma esmagadora maioria de autores brancos (93,9%), assim como 56,6% das obras não apresentavam personagens não-brancas importantes (2005, p. 44), ou, como concluiu a pesquisadora, “se negros e pobres [aparecem] pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15). O gênero masculino correspondeu a quase três quartos dos autores publicados, mas apenas 2,4% destes se identificaram como não-brancos. No que diz respeito às personagens, o cenário se manteve: “[...] novamente, parece se confirmar a existência de um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro)” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 48), principalmente quando observados os lugares de destaque da narrativa:

Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores; embora em proporção menos drástica, uma redução similar ocorre no caso dos mestiços. Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no *corpus*; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46).

Quanto ao gênero, apenas 37,8% das personagens foram identificadas como sendo do sexo feminino e em apenas 1,6% do total de obras analisadas não havia nenhuma personagem importante do sexo masculino, embora as mulheres em posições relevantes estejam ausentes em 15,9% das obras do estudo: “as personagens femininas tendem a ocupar menos tanto a posição de protagonistas quanto de narradoras” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 36).

A justaposição de nossas considerações iniciais sobre a relação entre literatura e contexto social e as informações da pesquisa de Regina Dalcastagnè apontam para uma estrutura que perpassa todas as instâncias da realidade brasileira e, nesse sentido, alcança em menor ou maior grau nossa produção cultural e artística: o colonialismo e a escravidão que marcam a formação do país.

Essas heranças, oriundas dos processos de colonização que, embora distintos, se fazem presentes em grande parte dos países ao sul da Europa, incluindo a Ásia Meridional,

marcam também o campo científico, numa dimensão teórica do colonialismo que atinge as ciências humanas:

[...] as humanidades e as ciências sociais modernas criaram um imaginário sobre o mundo social do “subalterno” (o oriental, o negro, o índio, o camponês) que não somente serviu para legitimar o poder imperial no nível econômico e político, mas também contribuiu para criar os paradigmas epistemológicos dessas ciências e gerar as identidades (pessoais e coletivas) dos colonizadores e colonizados (CASTRO-GÓMES, 2005, p. 20 *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 93).

E é justamente dos países colonizados da Ásia que surge o movimento pós-colonial, de maneira mais ordenada com a formação do Grupo Sul-Asiático de Estudos Subalternos na década de 1970, embora o início dessa corrente de pensamento se estabeleça já com a publicação de obras nas três décadas anteriores: *Retrato do Colonizado precedido de retrato do colonizador* (1947), de Albert Memmi; *Discurso sobre o colonialismo* (1950), de Aimé Césaire e *Os condenados da terra* (1961), de Franz Fanon. A proposta geral era analisar de maneira crítica a historiografia dos países asiáticos colonizados, construída em grande parte pelos europeus ocidentais que, convenientemente, se baseavam em interesses bastante específicos, ignorando visões e vozes importantes para uma compreensão menos parcial dos acontecimentos. Daí a origem do nome do grupo que se propôs a olhar para a narrativa ignorada até então – a dos subalternos<sup>1</sup>.

Em 1985, a indiana Gayatri Spivak publica *Pode o subalterno falar?*, obra que se tornaria uma das mais conhecidas dos Estudos subalternos e que, dentre muitas contribuições, questiona o papel do intelectual e expõe uma incoerência epistêmica, uma vez que o discurso do intelectual está imbricado no discurso hegemônico e, portanto, não escapa à reprodução e manutenção das estruturas de poder.

Com a expansão dos Estudos subalternos para além das fronteiras sul-asiáticas, outras iniciativas surgem, como o Grupo de Estudos Subalternos Latino-americano, no início da década de 1990, e, posteriormente, o Grupo Modernidade/Colonialidade, no final da mesma década.

Na literatura, a perspectiva pós-colonial abrange “a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX” (BONNICI, 1998, p. 9). Nesse sentido, o desenvolvimento da literatura pós-colonial está atrelado ao reconhecimento da não imparcialidade dos textos elaborados por diferentes representantes do império – que, até então, eram considerados apenas objetivos e descritivos –, e também por nativos dos países colonizados que pertenciam às classes abastadas e, por isso, estudavam nas metrópoles e também acabavam influenciados pelo discurso imperial, apesar de suas origens. Há, ainda, os textos que se distanciam, mesmo que minimamente, do padrão literário imposto pela metrópole até aqueles que rompem completamente com a lógica literária do

---

<sup>1</sup> Durante a década de 1980, os Estudos Subalternos se expandiram devido a atuação de intelectuais asiáticos residentes em outros países, principalmente Estados Unidos e Inglaterra, que levaram a discussão para a área dos estudos culturais e da crítica literária de suas universidades – daí o nome mais conhecido dessa corrente ser o termo em inglês, *subaltern studies*.

colonizador. O professor e pesquisador Thomas Bonnici chama atenção também para a questão do cânone literário. Segundo ele,

Durante o período de dominação europeia, quando mais de três quartos do mundo estavam submetidos a uma complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade, os encontros coloniais deram um golpe duro à cultura indígena, considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana. Portanto, o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil a padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista [...] A língua europeia, estudada em seu padrão culto, não admitia concorrências e, portanto, rejeitava as distorções não-canônicas oriundas da periferia e da margem (1998, p. 8-11).

As raízes do colonialismo são profundas. Nesse sentido, é possível, na sociedade brasileira atual, reconhecer muitas semelhanças com a era colonial: “a literatura na colônia estava sob o controle direto da classe dominante, que emitia parecer sobre a forma literária e controlava a publicação e distribuição do texto” (BONNICI, 1998, p. 15). O próprio perfil do escritor brasileiro, conforme os dados da pesquisa de Regina Dalcastagnè, poderia ser exemplificado pela figura do colonizador: em sua maioria, os escritores brasileiros são homens, brancos, de meia-idade, com ensino superior, moradores do eixo Rio-São Paulo, que possuem mais de uma obra publicada, ou seja, a imagem perfeita do privilégio que continua sendo oposta à do subalterno.

A literatura pós-colonial, porém, alcançou mudanças significativas. Segundo Bonnici, os avanços vieram por meio de duas estratégias: escolher uma posição nacionalista que coloca a própria literatura no “centro” – em oposição à periferia –, e problematizar o legado do eurocentrismo. Como exemplos de resultado dessas estratégias, Thomas Bonnici cita os processos de reinterpretação e reescrita de textos canônicos da literatura europeia e também de tradução de obras clássicas.

A pesquisa de Sonia Roncador sobre a empregada doméstica literária mostra justamente esses processos – tanto a opressão e exclusão que abalizam a profissão e, conseqüentemente, sua representação, quanto os avanços conquistados no âmbito do real e da literatura. Em *A doméstica imaginária* (2008), Roncador define quatro períodos entre a abolição da escravatura e o fim do século XX nos quais reconhece diferentes características de representação dessa “categoria social e profissional” (RONCADOR, 2008, p. 8). São eles: *Belle Époque*, Período modernista, Fases de Clarice Lispector e Literatura de testemunho. Antes disso, porém, a pesquisadora ressalta a importância da obra *The Servant's Hand: English Fiction from below* (1989), do autor estadunidense Bruce Robbins, que observou a figura do empregado doméstico no romance inglês e encontrou na função retórica o elemento compartilhado por essa categoria de personagem. A função retórica, oposta à realista, transforma a personagem doméstica em “um convite a se trabalhar a questão da representação social, bem como os usos políticos dessa representação” (RONCADOR, 2008, p. 7). Nesse sentido, Roncador constata também que não há, no Brasil, um estudo equivalente:

[...] pela composição genérica, étnica e social de sua categoria – majoritariamente composta por mulheres de baixa renda, negras e mestiças (COSTA, 2007, p. 2), a doméstica foi discursivamente apropriada como signo de alteridade por excelência, servindo como contraponto às senhoras aristocrata e burguesa nos discursos hegemônicos de contestação das transgressões sociais e raciais e de formação das identidades nacional, racial e de gênero (RONCADOR, 2008, p. 8).

Sua pesquisa busca, de certa forma, preencher esse vazio epistemológico, por meio da recuperação de “um espectro variado e complexo das inclusões literárias dessa categoria” (RONCADOR, 2008, p. 8).

Assim, o primeiro período identificado por Roncador compreende o fim do regime escravocrata e o estabelecimento da *Belle Époque* – de 1889 até o estopim da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Nessa fase, que corresponde ao fim do Romantismo na literatura, a pesquisadora identifica as primeiras aparições da empregada doméstica na ficção brasileira, na figura da mucama – “termo genérico dado a escrava doméstica” (ALENCAS-TRO, 1997 *apud* RONCADOR, 2008, p. 8). Essa identificação evidencia as relações da profissão com a escravidão, uma vez que o empregado doméstico surge como a opção possível em um país “livre”.

Por meio da análise da obra da escritora carioca Julia Lopes de Almeida, Roncador constata que a empregada doméstica é apresentada, nesse período, como signo de contaminação, ou seja, portadora de doenças contagiosas e de vícios morais que ameaçam a família burguesa. Esse discurso médico-higienista, presente nos manuais domésticos, folhetins e narrativas literárias de conduta de Julia Lopes de Almeida e outros autores da época, além de dar continuidade às políticas eugenistas da escravidão, ainda fundamenta o projeto modernizador que objetivava impor à dona de casa “uma rotina de trabalho hiper-racionalizada, no controle higiênico do ambiente físico da casa, na ênfase à missão maternal educadora, ou civilizadora” (RONCADOR, 2008, p. 10), engendrando o ideal burguês da “mulher do lar”:

[...] tal projeto consistia em cultivar, por meio do texto literário, novos hábitos e valores em uma sociedade até então marcada pelo arcaísmo da monarquia e a brutalidade da escravidão, pelo paternalismo nas relações sociais, pela debilidade de certas instituições modernas (escolas, hospitais), pela “promiscuidade” das relações inter-raciais, por doenças epidêmicas (RONCADOR, 2008, p. 20).

A construção desse ideal de mulher doméstica era sustentada pela demonização da empregada, mas ambos discursos foram interrompidos pelo contexto da Guerra (1914-1918). A partir de 1920, Roncador identifica, então, o segundo período, com uma nova representação dessa personagem. O pensamento eugenista dá lugar a um discurso socioantropológico que recupera, da literatura oitocentista pré-abolicionista, os “mitos patriarcais da fiel mãe-preta e da cordial e sedutora mulata (normalmente uma doméstica)” (RONCADOR, 2008, p. 11), que haviam desaparecido das produções culturais pós-aboli-

ção. Nessa segunda fase, Roncador se volta para as memórias de infância de José Lins do Rego e de Carlos Drummond de Andrade, colocando-os em diálogo com o pensamento de Gilberto Freyre, e identifica um gesto modernista de valorização das culturas afro-brasileiras ao mesmo tempo em que constata que eles “não superaram os estereótipos negativos associados às mulheres negras e mulatas, ou seja, sua tendência “natural” ao servilismo (mãe-preta) e à sexualidade (mucama mulata)” (RONCADOR, 2008, p. 12). Há também, nesses textos memoriais, um retorno da figura da ama-de-leite, que havia sido “banida” do espaço burguês na *Belle Époque*. Porém,

a evocação das amas, das jovens mucamas, dos moleques no memorialismo em prosa ou verso não passa de uma falsa promessa, gesto meramente aparente de aproximação ao universo das domésticas [...] que permanece excluída do discurso literário das primeiras décadas do século XX (RONCADOR, 2008, p. 79).

O terceiro período identificado por Roncador é centrado na escritora Clarice Lispector e dividido em duas fases: na primeira, que diz respeito às colunas de páginas femininas escritas por Lispector majoritariamente durante a década de 1950 (1952; 1959-1961), Roncador identifica uma representação da empregada bastante estereotipada, e os conflitos da relação patrão-empregada são justificados pelos “defeitos” dessas mulheres: “doméstica dispendiosa, ineficiente, preguiçosa, perigosa, vulgar e fisicamente degradada pelo serviço braçal” (RONCADOR, 2008, p. 139). Na segunda fase, Roncador analisa as crônicas semanais escritas por Lispector para o *Jornal do Brasil* (1967-1973) e observa uma transformação na representação da doméstica: os estereótipos negativos são abandonados e os conflitos da relação patrão-empregado são colocados na conta da condição servil da profissão, porém, ao mesmo tempo, a escritora brasileira também “fixa suas domésticas em uma nova taxionomia de personalidades e manias”, ou seja, sem nunca “alterar a condição de humilhação delas” (RONCADOR, 2008, p. 14).

Por fim, Sonia Roncador identifica ainda um quarto período, a partir de 1980, quando a empregada doméstica assume uma voz própria com a literatura de testemunho, sem os discursos intermediários que, até ali, haviam se “auto instituído seus porta-vozes exclusivos (manuais domésticos, discurso jurídico, relatos criminais e psiquiátricos, a imprensa feminina, assim como parte da ficção literária)” (RONCADOR, 2008, p. 15). No entanto, por se referirem a um gênero não-ficcional, as reflexões de Roncador sobre a produção desse período não serão consideradas neste trabalho.

De modo geral, o panorama apresentado por Sonia Roncador em *A doméstica imaginária* explicita duas perspectivas essenciais para a análise das narrativas contemporâneas: as heranças coloniais-escravocratas inescapáveis ao emprego doméstico e a transformação dos discursos representacionais que apontam, embora não obrigatória ou exclusivamente, para mudanças significativas no lugar ocupado pela profissão na sociedade brasileira. A PEC das Domésticas, nome pelo qual ficou conhecida a proposta nº 66/2012, aprovada em 2 de abril de 2013 como Emenda Constitucional nº 72, que estabeleceu a igualdade de direitos trabalhistas para as empregadas domésticas que, até então, não

eram contempladas, é um exemplo disso. Se considerarmos, ainda, as políticas públicas de diminuição da desigualdade implantadas nas últimas décadas, como os programas de bolsa de estudo para o ensino superior destinados a estudantes de baixa renda e cotistas (afrodescendentes, indígenas e pessoas com deficiência), é possível verificar mais do que uma mudança: um rompimento do ciclo familiar de trabalho doméstico.

Com a conquista de direitos e as possibilidades de formação profissional superior, as filhas das empregadas domésticas deixaram de herdar a profissão de suas mães. Os romances *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, e *Estela sem Deus* (2018), de Jeferson Tenório, ao retratarem personagens com essas características – filhas de empregadas domésticas – mostram algumas possibilidades de como a literatura tem lido e lidado com essa nova realidade.

A narrativa de Saavedra relata a trajetória de algumas gerações de mulheres de uma mesma família, com ênfase em três personagens: a Avó<sup>2</sup>, de origem indígena, que morre no início da história e depois retorna como uma espécie de entidade-guia; Anna, uma atriz que é bisneta dessa Avó e fruto de um estupro sofrido pela mãe, empregada doméstica, cometido pelo filho dos patrões da casa onde trabalha e reside; e Maike, a filha que Anna abandona ainda bebê na Alemanha e que, sem saber de sua origem verdadeira, viaja para o Brasil para estudar a língua portuguesa.

*Com armas sonolentas* traz a subalternidade como pano de fundo de toda obra, além de aspectos insólitos e uma estrutura não-linear. Se compreendermos o subalterno como aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2000 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 13-14) então podemos considerar que há na obra, como marca de subalternidade, o contexto de pobreza vivido especialmente pelas três primeiras gerações, que é o que obriga a avó de Anna a enviar a filha sozinha para o Rio de Janeiro com apenas 14 anos de idade para trabalhar na casa de uma desconhecida; há a ausência total da figura paterna; o silêncio acerca da trajetória da Avó, de origem indígena; o trabalho doméstico que a mãe de Anna herda de sua mãe e a violência atrelada a esse trabalho exercido sem descanso e sem remuneração; há os estupros; o apagamento das subjetividades e das emoções, como na situação em que a (futura) mãe de Anna é impossibilitada de sofrer o luto pela morte da Avó, dentre muitos outros exemplos. Especificamente, nos interessa analisar aqui as relações entre as mães empregadas domésticas e suas filhas.

No decorrer do romance, Saavedra expõe fragmentos que denotam uma relação bastante conflituosa entre a mãe e a avó de Anna. O contexto social precário, os cinco filhos, o trabalho de faxineira, a mãe idosa que exige atenção são alguns dos componentes que caracterizam a história dessa personagem e que constroem um ambiente no qual o afeto parece não ter espaço. A mãe de Anna relata brevemente que a relação que tinha com a

---

<sup>2</sup> A personagem (da) Avó não recebe nome no decorrer da narrativa, é sempre retratada como Avó, com a inicial maiúscula. Vale ressaltar, porém, que ela é a avó da mãe de Anna, ou seja, bisavó de Anna e tataravó de Maike. Tanto a filha quanto a neta dessa Avó, as três primeiras gerações retratadas na obra, não são nomeadas e são justamente essas personagens sem nome que atuam no emprego doméstico – embora isso não fique claro no caso da Avó, especificamente.

própria mãe era marcada por cobranças, surras e gritos. Apesar disso, a personagem deixa claro que preferiria continuar vivendo com a família em vez de ir para o Rio de Janeiro sozinha ainda na adolescência, mesmo que houvesse uma (falsa) promessa de melhoria das condições de vida:

Mas ela continuou chorando, não queria um quarto só para ela, queria continuar onde estava, com a mãe, [...] mesmo que de vez em quando a mãe batesse nela com um cabo de vassoura, e mesmo que ela tivesse que cuidar dos irmãos, que batiam nela [...], e mesmo que nem sempre a comida desse para todo mundo e ela, a avó e a mãe tivessem que pular a janta [...] (SAAVEDRA, 2018, p. 132).

A menina nunca mais tem contato com a família depois de ir para o Rio de Janeiro – a não ser com o espectro da Avó que retorna após a morte. Essa experiência de solidão e abandono talvez seja a explicação para que ela crie uma intensa relação de apego com a filha Anna. No entanto, apesar do amor e carinho abundantes que oferece à filha, a relação das duas também é diretamente afetada pelo contexto subalterno. A mãe de Anna é coagida a aceitar as condições impostas pelos patrões quando estes descobrem que a gravidez é consequência de um estupro cometido pelo filho deles. Fazem a menina prometer jamais revelar a identidade do pai, enviam o filho (estuprador) para estudar nos Estados Unidos e se propõem a arcar com as despesas da criança. Assim, ainda que seja filha da empregada, Anna cresce partilhando o universo simbólico, material e cultural dos patrões que são, na verdade, seus avós – embora ela não saiba disso. A mãe vai perdendo cada vez mais espaço na vida da filha que, na infância e na adolescência, fica encantada pelas possibilidades que dona Clotilde e seu Alfredo proporcionam a ela. Esse distanciamento fica evidente no aniversário de 14 anos de Anna, quando ela implora que a mãe não compareça à comemoração:

[...] eu não quero ser sua filha, eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, das suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga, e eu não quero ser sua filha, não quero ser filha da empregada (SAAVEDRA, 2018, p. 158).

No entanto, com o passar do tempo e o amadurecimento de Anna, as complexas relações de poder por trás da dinâmica patrão-empregado que circundam a relação dela com a mãe tornam-se mais nítidas. Já mais velha, ao lembrar a época que vivia com a mãe na casa dos patrões/avós, a personagem demonstra sentir rancor em relação a própria mãe por razões opostas às da infância:

Quando eu saí da casa de dona Clotilde, eu sentia muita raiva dela, velha hipócrita, mas sentia mais raiva ainda da minha mãe, daquele jeito calmo e frágil da minha mãe, aquele jeito de quem aguenta as maiores humilhações ali, quieta, com aquele ar de cão escorraçado esperando que talvez numa próxima oportunidade, um osso, um resto de arroz, um pedaço de lixo qualquer. Eu não queria ser filha de um cão escorraçado (SAAVEDRA, 2018, p. 171).

A personagem parece desejar, então, o contrário do que pediu no aniversário de 14 anos; demonstra um ressentimento oriundo da postura passiva da mãe em relação ao domínio que os patrões/avós exerceram sobre a vida dela:

Pensou na própria mãe, depois de tanto anos, sentiu vontade de tê-la por perto, só por um instante, a mãe por perto, dormindo com ela no quarto escuro e abafado da infância, a mãe que nunca a protegera de dona Clotilde, aquele constante abandono, aquela resignação, é preciso aceitar, minha filha, ela tem condições, pode te oferecer uma vida melhor, a mãe que ela tentava esquecer, quando tivesse dinheiro, a tiraria de lá, [...] chamou pela mãe, quase inaudível, mesmo que a mãe fosse apenas uma pessoa que a tinha parido e que ela chamava de mãe (SAAVEDRA, 2018, p. 54).

Em *Estela sem Deus*, a relação entre mãe e filha também é atravessada pelo contexto da subalternidade. A história é narrada em primeira pessoa pela própria Estela, uma adolescente negra, filha de uma empregada doméstica cuja saúde debilitada pelas condições de trabalho a obriga a enviar os filhos – Estela e seu irmão mais novo, Augusto – para morarem com a madrinha no Rio de Janeiro. Assim como a mãe de Anna em *Com armas sonolentas*, Estela conhece pouco do que é a infância, pois cuida do irmão e ajuda a mãe nas faxinas. As duas tem uma relação amigável, mas sem intimidade ou demonstrações de carinho; Estela chega a mencionar a ausência desses gestos quando diz para a mãe que deseja ser filósofa: “minha mãe me olhou com afeto e, embora eu desejasse, não chegamos a nos abraçar” (TENÓRIO, 2018, p. 63).

O impacto da subalternidade no âmbito das relações familiares fica evidente quando Estela menstrua pela primeira vez e, apesar das dúvidas e medos, escolhe não contar para a mãe, pois no mesmo dia a família tinha recebido uma ordem de despejo:

Imaginei que era minha menstruação. Pela primeira vez vi meu sangue sair daquele jeito. Tive medo e pensei em chamar minha mãe. Mas decidi me acalmar; não era o momento de preocupá-la. [...] Não sei se coloquei o absorvente de forma correta porque ninguém me mostrou como aquilo funcionava (TENÓRIO, 2018, p. 26-27).

Mesmo depois de ficar sabendo do que aconteceu com a filha e de ensinar a ela o que julga importante, a mãe de Estela não consegue preencher as lacunas do afeto:

Minha mãe não perguntou se eu estava com cólicas; parecia apenas preocupada com meu asseio. [...] Minha mãe também não me disse palavras de conforto. Não me explicou sobre como lidar com a morte todos os meses. Não me disse como teria de me acostumar com meu sangue e com a ideia de que agora eu ganhara do mundo a obrigação de um dia gerar um filho (TENÓRIO, 2018, p. 28).

Esses exemplos mostram que o cotidiano marcado pela falta de tudo, incluindo a falta de atuação do poder público, se estende aos relacionamentos da esfera privada. Como



vimos, nas duas narrativas, as relações mãe-filha não conseguem se desenvolver com proximidade, intimidade e afetuosidade. O trabalho de empregada doméstica das mães e tudo que está a ele atrelado transforma o lugar do afeto – que é invadido pela pobreza, pela violência, pela culpa, pela fome, pela urgência de temas implacáveis como a sobrevivência. Tanto a avó de Anna, no romance de Saavedra, quanto a mãe de Estela, na obra de Tenório, enviam seus filhos para longe, em tentativas desesperadas de mantê-los vivos – tamanha precariedade da situação. Nesse sentido, a subalternidade, isto é, o campo da estrutura socioeconômica, conjugada às opressões de gênero e raça, ultrapassa a esfera pública e inunda o ambiente íntimo e familiar. A saudade e o sentimento de abandono que a mãe de Anna experiencia em relação à própria mãe fazem com que ela tenha dificuldades de se impor na sua relação com Anna – que, por isso, acaba também se sentindo abandonada. Em *Estela sem Deus*, é possível identificar culpa e tristeza em algumas reflexões da protagonista sobre a relação mãe-filha, uma vez que ela entende que muitos dos problemas da mãe são causados pela existência dos filhos – o que também a faz desejar não ter filhos:

A sensação de ter uma criança dentro de mim foi se tornando assustadora e violenta [...]. Então, na frente do espelho, soquei minha barriga. [...] Bati-me porque eu não queria passar por tudo que minha mãe passou. Eu não queria ser como ela. Eu não queria aquilo de continuar a vida mesmo tendo lágrimas nos olhos. Eu não queria ter as mãos esbranquiçadas de feridas. Eu não queria (TENÓRIO, 2018, p. 188-189).

Ao dar protagonismo e voz a essas personagens, filhas de empregadas domésticas, e apresentar narrativas onde elas aparecem desenvolvidas em suas subjetividades, representadas com suas complexidades internas e sensíveis, tanto Saavedra como Tenório traçam o caminho inverso percorrido pela subalternidade ao invadir os lugares de afeto na esfera privada: abrem espaço na esfera pública para que a ausência desses afetos seja reconhecida e, em consequência, são reconhecidos também os mecanismos por trás dessas ausências. A literatura, quando fala do subalterno, ou quando nela fala o subalterno, move as engrenagens de representação e reconhecimento e permite que uma nova história seja contada – nova não porque é rara ou recente, mas porque foi durante séculos silenciada.

## Referências

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. Disponível em <https://bit.ly/3BS5TFL>. Acesso em 27 abr. 2019.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/3E1pYLF>. Acesso em 25 jun. 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/38OnZMz>. Acesso em: 18 set. 2018.
- RONCADOR, Sônia. *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. (Coleção Letras & Ideias).
- SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 3a ed. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- TENÓRIO, Jeferson. *Estela sem Deus*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

# O amor em Bárbara – uma reflexão sobre o amor na pós-modernidade

**Laís Gerotto de Freitas Valentim**  
Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

**Matheus da Costa Nunes**  
Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar as várias formas de amar do conto “Bárbara”, obra do escritor brasileiro Murilo Rubião, e tendo como eixo condutor de análise a personagem principal homônima e ainda analisar as formas de amar na pós-modernidade e como os relacionamentos tornam-se voláteis na tentativa de acompanhar as rápidas alterações sociais que ocorrem atualmente.

O presente trabalho fará uma explicação teórico-conceitual introdutória, necessária à explicação posterior, baseando-se nas teorias de Antonio Candido (2014), Alfredo Bosi (1996), Bauman (2004), Beth Brait (2017), Linda Hutcheon (1991) e Tzvetan Todorov (1981) visto que o conto também tem um viés fantástico.

Com isso, esse trabalho tem por objetivo contribuir assim para a comunidade acadêmica brasileira por meio dos assuntos abordados na pesquisa e destacar a importância da literatura contemporânea bem como do autor para os estudos. A literatura contemporânea é pouco estudada nas escolas, nas Universidades e pouco falada em eventos de Letras; nem por isso ela deixa de ser importante, pelo contrário, por meio dela passamos a entender problemas atuais de nossa sociedade bem como estudá-los de modo que possamos melhorar como pessoa e sociedade.

O interesse nessa pesquisa surgiu da necessidade de aumentar a fortuna crítica sobre estudos de autores contemporâneos brasileiros e de temas que retratam a sociedade pós-moderna e as relações entre seus indivíduos, buscando traçar um panorama geral que permita melhor compreensão a temas importantes na literatura, como o amor.

O trabalho se dividirá da seguinte maneira: um tópico que sintetize o conto de Murilo Rubião para melhor compreensão, seguindo de uma análise da personagem Bárbara. Após isso, procederemos a uma análise entre as relações afetivas na pós-modernidade e concluiremos o trabalho com considerações finais sobre a análise do conto e sua conexão com os estudos da contemporaneidade.

## Resumo do conto

O conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, retrata um marido que, no anseio de satisfazer os desejos extravagantes de sua mulher, enfrenta o mundo e suas próprias vontades para vê-la feliz, por mais impossíveis que fossem. Bárbara é uma mulher que nunca se satisfaz, seu comportamento é refletido em seu peso. A cada pedido, Bárbara engordava proporcionalmente a ele e, por mais absurdo que fosse, o marido o realizava: isso ia desde uma garrafa com água do mar até um barco trazido para sua casa.

O conto acaba com o marido farto de tantas solicitações; mas cede para realizar mais um: buscar uma pequena estrela no espaço para a insaciável Bárbara.

Sobre o elemento fantástico, podemos dizer que os pedidos da personagem são extravagantes, excêntricos e o absurdo é ela engordar na mesma proporção do pedido, o que nos permitiria dizer que entra no mundo do maravilhoso, pois há uma lógica (dentro do conto) e é necessário admitirmos novas leis naturais para isso, como afirma Todorov:

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1981, p. 39)

## A excêntrica personagem Bárbara

Faremos agora uma análise centrada na personagem Bárbara. Podemos classificá-la como uma personagem anáfora devido à importância e dimensão que assume no conto e segundo aponta Beth Brait no livro *A personagem* (2017): “Personagens “anáforas”: são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. As grandes personagens, aquelas bem construídas, que marcam o leitor para sempre” (BRAIT, 2017, p.55).

Bárbara é, sem dúvida, uma personagem fundamental do conto e que certamente fica na memória do leitor pelo seu jeito de ser e suas extravagâncias. Há, ainda, outras duas classificações possíveis para ela, vejamos:

“*condutor da ação*: personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência.” (BRAIT, 2017, p. 68, grifo do autor) e “*objeto desejado*: força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido.” (BRAIT, 2017, p. 69, grifo do autor) E, realmente, tudo gira em torno de Bárbara (ela é o ponto de partida – o marido faz tudo aquilo que ela pede - e também o objeto desejado, o fim):

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei,

com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria. (RUBIÃO, 2010, p.22)

Vale uma breve análise acerca do narrador-personagem que morre por ela, vive para ela e a ama incondicionalmente:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. (BRAIT, 2017, p. 83)

A narração em primeira pessoa dá verossimilhança à história, cria uma proximidade maior com a relação leitor – personagem bem como observamos “personagens densas, complexas e próximas dos abismos insondáveis do ser humano.” (BRAIT, 2017, p. 83). E sobre a complexidade e os abismos, podemos ainda acrescentar que Bárbara é um ser ansioso (come demais), egoísta (porque só pensa nela e nas vontades que quer que o marido satisfaça, sem nem se preocupar com o bem-estar dele ou mesmo com a lógica das coisas além de ser totalmente indiferente ao filho) e não se contenta com nada por muito tempo, ou seja, enjoa fácil e logo procura outra coisa para se distrair. Segue um trecho do conto:

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição. Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania. (RUBIÃO, 2010, p. 19)

Esse homem é capaz de tudo pela mulher, até mesmo abandonar o filho, o qual já tinha sido rejeitado pela mãe. Bárbara é incapaz de amar alguém, ou se ama, não o demonstra e ainda sente prazer em ver a dor do outro.

O poder dela sobre o marido é tanto que ele não tem um nome (algo que o anula de certa forma como personagem): “Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Venha-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal.” (RUBIÃO, 2010, p. 19). Esse marido encaixar-se-ia na categoria de personagem decorativa: “Elas contribuem para a caracterização de um dos núcleos de personagem

gens” (BRAIT, 2017, p. 67-68) e também na categoria de personagens “*embrayeurs*”: “são as que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior.” (BRAIT, 2017, p. 55).

Murilo Rubião escreve esse conto com tamanha maestria que “é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para moldar, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária, espelho do ser humano ou as duas coisas ao mesmo tempo.” (BRAIT, 2017, p. 73). Bárbara e o marido seriam um espelho do ser humano ou apenas uma construção linguístico-literária? Como já dissemos anteriormente, a relação da protagonista com o marido é de poder e isso poderia representar as relações humanas atuais, incorporando-nos de certa forma: “São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorveram’ as palavras do texto e passam a constituí-las.” (CANDIDO, 2014, p. 29).

## As relações amorosas e a pós-modernidade

A pós-modernidade é marcada por uma série de alterações que tornam o século XXI uma época de impactos tecnológicos e reconfigurações sociais. Com o surgimento da internet, as relações entre os indivíduos tomaram novos ares, a praticidade de se conectar propiciou uma série de benefícios. Agora um indivíduo pode entrar em um relacionamento, mesmo estando a quilômetros de distância, ou até fazer uma festa de aniversário com vários amigos utilizando webcams, cada um em sua casa.

Ao passo que a praticidade fornecida pela internet propicia aos seus usuários uma facilidade de se conectar com o mundo, também acarreta uma precariedade de contato social, dando espaço para um sentimento individualista que acompanha os passos largos da cyber geração. Bauman (2004), em *O mal estar da pós-modernidade*, acentua que uma das marcas desta época é o individualismo e que “(...) ‘ser’ significa um novo começo permanente” (BAUMAN, 2004, p. 20). Esta guerra de rompimento com o tradicional é vista como individual, e o sujeito busca compreender-se melhor sozinho, perdendo então o senso de comunidade.

Esse reflexo individualista aparece na configuração social, que agora busca entrar nos eixos de um ritmo acelerado que precisa acompanhar os acontecimentos da atualidade. Jean-François Lyotard em seu livro *A condição Pós-Moderna* (1990) disserta que a velocidade em que tudo acontece é movida por um anseio de competir com o tradicionalismo de como a sociedade caminha, propiciando um sentimento de “ansiedade” que, segundo Bauman (2013), aparece na pós-modernidade como resposta a um anseio de acompanhar as rápidas tendências e transformações, destacando que nada é duradouro e tudo recebe uma espécie de “rótulo de validade” que torna o “para sempre” algo ultrapassado.

Dessa maneira, como as relações amorosas se ajustam em uma sociedade individualista que é marcada pela pressa e pela falta de contato social? A cultura pós-moderna busca elementos que amenizam a falta de sentimentalismo e apontam para o consumo exorbitante como escapatória para tornar o “amar” algo mais prático e comprável. O amor

ganha significado importante para grandes marcas e empresas que exploram os consumidores e enfatizam a importância do consumo como ato de amar.

A publicidade entra como aliada na tentativa de “romantizar” o consumo fazendo com que o “presentear” se torne elemento importante para manter um relacionamento. Bauman (2001) declara que a sociedade atual rotula seus membros como produtores/trabalhadores, colocando todos dentro de um ciclo que trabalha em torno de uma sociedade capitalista. “A vida organizada em torno do consumo, por outro lado, deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis [...]” (BAUMAN, 2001, p. 90). A publicidade surge como aliada deste movimento que tornam o “amar” e o “consumo” dependentes um do outro.

Tais fatores são destacados em “Bárbara”. Murilo Rubião descreve um homem que luta para manter seu relacionamento com sua amada, Bárbara, que apenas se sente satisfeita quando recebe presentes. O amante, no anseio de manter a chama do amor acesa, faz coisas impossíveis para agradá-la.

O individualismo pós-moderno se destaca logo nas primeiras linhas do conto. Rubião escreve: “Bárbara gostava somente de pedir (...) Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos.” (RUBIÃO, 2010, p. 27). Bárbara gostava de pedir, mas não tinha a mesma disposição para fazer, para demonstrar, diferente de seu amado que buscava fazer tudo o que lhe era solicitado. Bárbara demonstrava ser pouco afetiva, não demonstrar amor ou carinho, exceto às vezes que ganhava uma surpresa.

Seu amado, triste de viver em um relacionamento baseado em agradar e não receber nada em troca, se demonstrava constantemente triste “Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava (...)” (RUBIÃO, 2010, p. 26). E que a relação sem intimidade e sem amor distanciava o relacionamento enquanto cônjuge fazendo com que parecessem simples companheiros.

Outro aspecto que marca o individualismo de Bárbara são os poucos diálogos que ela troca com o marido. Em um momento do conto, ao solicitar uma árvore de baobá e receber apenas um galho, Bárbara profere ofensas a ele, demonstrando a insatisfação em não receber a árvore por completo, como havia pedido. Esse é o único trecho em que ela possui falas; depois disso, o conto segue apenas com a narração do marido.

O relacionamento pós-modernista, consumista e individualista, retrata uma sociedade que, segundo Bauman: “se sente abandonada e para compensar tal sentimento, recorrem aos seus próprios recursos, competindo entre si para se destacar, para tentar impressionar” (BAUMAN, 2009, p.21). Contudo, no conto, Bárbara não tenta demonstrar “em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovam continuamente.” (RUBIÃO, 2010, p. 27)

Bárbara, com suas incontáveis e extravagantes solicitações, não conseguia entender o esforço de seu marido para fazê-la feliz, enquanto este já estava farto de um relacionamento sem afetividade:

Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre. Deixei que agisse como

bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos. Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com as suas excentricidades. (RUBIÃO, 2010, p. 30)

O conto, contudo, termina com o marido exausto de tanto servir sua amada, mas, mesmo assim, aceita continuar a servi-la sem hesitar: “Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pedi a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.” (RUBIÃO, 2010, p. 32). Por mais que sofresse, para ele, continuava sendo amor. Mesmo que lhe causasse dor, o amor baseado na solidão e na falta de carinho continuava sendo o que ele tinha. Isso reflete as relações pós-modernistas. Murilo Rubião utiliza do fantástico para escrever um conto que satiriza a romantização do capitalismo e as novas formas de amar.

Bauman (2004) retrata que por mais frágil que sejam as relações atuais, baseadas no consumismo exacerbado, elas continuam sendo necessidade nas vidas de um indivíduo; pois mesmo estando mais rápidas e menos intensas, continuam sendo importantes. O “amor líquido” referido pelo autor se caracteriza como as relações se tornam voláteis e menos complexas atualmente. Com isso, compreende-se que, mesmo com tantas instabilidades e fragilidades, o amor continua sendo de alto interesse e motiva seus indivíduos a tentar fazer com que seja eterno, mesmo com as dificuldades. Rubião mostra uma personagem desgastada em seu relacionamento, mas que mesmo assim luta para mantê-lo.

## Conclusões finais

O conto encaixa-se na teoria do fantástico devido à sua excentricidade: a personagem Bárbara engorda na proporção de seus desejos. Também podemos dizer que todas as suas vontades são feitas pelo marido, o qual se anula como pessoa e chega a amá-la incondicionalmente, fazendo, assim, com que reflitamos acerca das duas personagens (em especial acerca de Bárbara) e pensemos nas relações humanas bem como no amor nos tempos atuais.

É importante lembrar que o amor no conto é a base de tudo e leva o marido a fazer loucuras por sua esposa que finge não haver ninguém mais importante no mundo que não seja ela. O relacionamento de Bárbara e seu marido reflete a sociedade contemporânea, que na pressa e na superficialidade, rompem o tradicionalismo e reconstróem um novo formato de amar, baseado no consumismo que tenta sanar a inaniidade de afeto e carinho.

## Referências

- CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 128 p.
- Costa, S. Amores Fáceis: romantismo e consumo na modernidade tardia. NOVOS ESTUDOS, CEBRAP. 73, nov, p. 111-124, 2005.
- BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Z. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. *Sobre juventude e educação*: conversas com Ricardo Mazzeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BRAITH, B. *A personagem*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2017. 176 p.

- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- RUBIÃO, M. *Obra completa*. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 159 p.
- SILVA, V. V. A. (2005). Pra que rimar amor e dor: um estudo sobre as formas contemporâneas de representação e expressão do sofrimento amoroso. III Jornada Internacional de Representações Sociais – João Pessoa/PB. (p. 3931-3940). IV Jornada Internacional e II Conferência Brasileira sobre Representações Sociais.
- TODOROV, T. Definição do Fantástico. In: TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. México: Premia, 1981. p. 24 – 38.
- TODOROV, T. O estranho e o maravilhoso. In: TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. México: Premia, 1981. p. 39 – 53.



# A percepção da estética tradicional japonesa através das gueixas no romance *O país das neves*, de Yasunari Kawabata

Narumi Ito

Mestrado, Universidade de São Paulo, Fapesp

## 1. INTRODUÇÃO

O escritor japonês Yasunari Kawabata (1899-1972) nasceu na cidade de Osaka, localizada na província de mesmo nome. Algo que chama a atenção sobre sua vida pessoal foi a infância traumática, uma vez que o pai faleceu quando ele tinha apenas um ano de idade. No ano seguinte, sua mãe também morreu, por consequência ele ficou sob os cuidados da avó, mas aos 7 anos, também a perdeu. Kawabata ainda tinha uma irmã e o avô, mas não demorou muito, eles também faleceram. Esses episódios foram marcantes em sua vida e repercutiram em diversas obras ao longo de sua carreira literária.

Em 1968, o escritor foi condecorado com o prêmio Nobel da Literatura, um dos poucos japoneses a receberem esse reconhecimento, outros dois que também alcançaram foi Kenzaburo Oe (1935-) em 1994 e Kazuo Ishiguro (1954-) em 2017. Alguns dos livros de Kawabata que foram traduzidos diretamente do japonês para o português são: *A gangue escarlate de Asakusa* (2013), *O país das neves* (1957; 2004), *Mil tsurus* (2017), *A casa das belas adormecidas* (2012), *Contos da palma da mão* (2008), *Kyoto* (2006), *A dançarina de Izu* (2008), *O som da montanha* (2009) e *O mestre de go* (2011). A maior parte deles foram publicados pela Editora Estação Liberdade, e em sua maioria traduzidos pela especialista no escritor, a professora Meiko Shimon.

Durante a vida, o autor também participou de elaborações de roteiros para filmes e televisão, trabalhou por um tempo como jornalista, além de ter atuado como professor de literatura (BEZERRA, 2018). Foi no segundo período de sua carreira literária (1934-1945) que Kawabata escreveu *O País das Neves* (*Yukiguni*). O autor já tinha reduzido bastante as suas publicações, mesmo assim, esse romance é considerado por muitos estudiosos como a sua obra prima. *O País das Neves* foi lançado pela primeira vez em 1937, mas o escritor continuou fazendo alterações até a sua conclusão em 1948.

Nas palavras de Ederbal Bezerra (2018) sobre esse livro: “A sensibilidade lírica cultivada pela leitura dos clássicos japoneses, o seu amor por viagens e pela natureza, mesclados com a esmerada técnica expressiva do neo-sensorialismo, resultaram numa riqueza narrativa de rara beleza” (BEZERRA, 2018, p. 16). Kawabata era um autor que gostava de retratar tanto questões clássicas quanto as modernas, trazendo comparações, contradições e similitudes entre elas. Foi um escritor que inovou em sua literatura, propondo novas formas de se expressar.

No que se refere aos personagens e o enredo do romance, a história acompanha o Shimamura, um intelectual que reside em Tóquio e viaja para as montanhas. Lá, ele fica em uma hospedaria de águas termais. Há de certo modo, um triângulo amoroso entre: Shimamura, Komako, uma gueixa, e Yoko, uma jovem que vive no mesmo local. Vale ressaltar que o protagonismo é voltado para a gueixa Komako, a personagem mais descrita e analisada. Komako também será o nosso foco neste estudo, pois o propósito é entendermos como ela foi representada no romance de Kawabata. Até o momento da publicação deste trabalho, ainda não tínhamos encontrado nenhuma outra pesquisa que tivesse como objeto de estudo essa obra.

## 2. A GUEIXA E A ESTÉTICA TRADICIONAL JAPONESA

Conceitos como *wabi-sabi*, *mono no aware* e *ma*<sup>1</sup> são representativos da estética japonesa. Para a professora Michiko Okano (2018), é muito difícil traduzir elementos como *wabi-sabi*, *yūgen*, *yojō*, *Ma* e várias outras que se relacionam com a arte japonesa. Em uma das possíveis definições, Haga (1995) *apud* Okano (2018) afirma que: “*Wabi* é transformar a insuficiência material e descobrir nela o mundo da liberdade espiritual não vinculado a coisas materiais” (HAGA, 1995 *apud* Okano, 2018, p. 180). Entretanto, essa é apenas uma das definições possíveis para o conceito estético de *wabi*.

Essa dificuldade em se traduzir os termos estéticos também acontece com os japoneses, pois são ideais antigos e que passaram por muitas modificações no decorrer da história. Outros princípios que norteiam a arte nipônica e podem ser encontrados em inúmeras manifestações artísticas são: *fukinsei* (assimetria), *kanso* (simplicidade), *kokō* (minimalismo), *shizen* (naturalidade), *yugen* (beleza não óbvia, sutil), *datsuzoku* (livre da convenção mundana) e *seijaku* (tranquilidade). Alguns desses princípios podem ser vistos na construção das gueixas, especialmente em seu modo de falar, andar e se arrumar.

O prefixo “*guei*” está relacionado à arte, e o conceito de gueixa foi desenvolvido para descrever “aquelas que vivem da arte”. No Japão, as gueixas foram as primeiras figuras femininas que ganharam destaque tanto no país quanto fora. O universo dessas mulheres é envolto por sonhos, luxo, exclusividade e ideal de mulher, uma vez que, para se tornar uma gueixa, deve ser bela, esforçada, atenciosa e inteligente. As gueixas eram um grupo de poucas mulheres com independência financeira, possuíam a liberdade que as esposas não tinham (PERUFO & CAVALLI, 2010).

---

<sup>1</sup> Termos em japonês que remetem aos conceitos da estética tradicional japonesa. Optamos por deixar todos em japonês, visto que não há uma tradução exata dessas palavras para a Língua Portuguesa.

Apesar do imaginário de luxo e beleza, para que realmente seja considerada uma gueixa, deve se dedicar por anos na prática de danças, canto e instrumentos musicais. Até a Segunda Guerra Mundial, era comum que famílias pobres vendessem suas filhas entre 13 a 15 anos às casas de gueixa, com o intuito de diminuir os gastos com alimentação. Para que fossem aceitas pela casa de gueixa, deveriam ser bonitas, inteligentes e saudáveis, caso contrário, eram enviadas para os prostíbulos. Conforme Perufe e Cavalli (2010) sobre essa profissão no Japão:

A profissão misteriosa, que surgiu no século XVIII, provoca curiosidade por ser uma cultura bastante restrita em seu país de origem. Todo o regulamento é mantido para que somente quem saiba como tratar uma gueixa e respeite suas condutas, tenha acesso ao seu universo. Porém, esse é um dos motivos pelos quais muitas leituras ocidentais confundem a profissão de gueixas, associando-a a prostituição de luxo, fruto de toda a restrição cultural que envolve a profissão. Essa percepção errônea, que mistura a figura das gueixas com a das prostitutas, se espalhou com mais força no Ocidente, depois da ocupação norte-americana do Japão, após a Segunda Guerra Mundial. Naquela época de miséria, muitas mulheres se autodenominavam gueixas ao vestir um quimono e vender seus corpos pelos dólares vindos do outro lado do Pacífico. É esse trecho da história do Japão, e os anos que os precederam, que são mostrados em *Memórias de uma gueixa* (PERUFO & CAVALLI, 2010, p. 325).

No filme *Memórias de uma gueixa*, podemos entender como “nasce” uma gueixa através da protagonista Chiyo. Seus pais a vendem quando criança, juntamente com sua irmã para um *okiya* (casa de gueixas), apenas Chiyo consegue ficar nessa casa, a irmã dela vai para outro lugar, semelhante a um prostíbulo. Nessa trajetória, a menina de aproximadamente 11 anos acaba sendo uma “escrava” de outra gueixa, até finalmente ter acesso à escola de gueixas.

Com um tempo, ela se torna uma *maiko*<sup>2</sup> e ganha o nome Sayuri, em seguida é reconhecida como uma gueixa. Após a Segunda Guerra Mundial, as gueixas sofreram e acabaram desempregadas. Quando os norte-americanos chegam no Japão, muitas mulheres que não eram gueixas se auto declaravam como tal, e vendiam seus corpos como se fosse algo comum para uma gueixa.

No entanto, essa não era uma atitude típica de uma gueixa, já que poucos homens tinham a oportunidade de passar uma noite de prazer sexual com alguma delas. Uma possibilidade de isso acontecer seria quando um homem assinasse um contrato com o *okiya* que ela fazia parte, além de sustentá-la com uma vida confortável, tornando-se, desta forma, o seu *danna* (BRUNO, 2018). Outra maneira de ter relação sexual com uma gueixa seria quando ela estivesse apaixonada e por vontade própria decidisse. O sexo não estava estreitamente relacionado com as gueixas, pois quem as procurava tinha o objetivo de se entreter com uma mulher inteligente, educada, elegante e conhecedora de várias artes. Conforme Dalby (1983) *apud* Bruno (2018):

---

<sup>2</sup> Aprendiz de gueixa, considerada uma “irmã mais nova” de uma gueixa. Ela passa a ser apresentada nas festas como uma *Maiko* e recebe um novo nome.

Gueixas incorporam precisamente os aspectos de feminilidade que não estão presentes no papel de esposas. Enquanto a esposa é modesta, a gueixa é “risqué” (sugestiva numa conotação sensual). A esposa é socialmente reticente; a gueixa é espirituosa e falante. Se falta na esposa um apelo romântico e sensual, a gueixa, quer durma com um homem ou não, tem uma postura quase sexual e pode ser considerada um objeto de fantasia. A esposa é devota à sua casa e à sua família. A gueixa não possui tais amarras (...). Uma visita a uma casa de gueixas é mais cara do que a visita a uma prostituta, mas o pagamento efetuado por um homem pelo privilégio de uma noite dessas não inclui o direito de tê-la como parceira sexual. O que obtém é o prazer de ser entretido por moças lindamente vestidas e de meticulosos ademanes, minuciosamente treinadas para o seu desempenho (DALBY, 1983 *apud* BRUNO, 2018, p. 35).

No Japão, em um contexto machista e patriarcal, viviam as gueixas. Provavelmente devido a sua postura encantadora, extrovertida e ousada, acabavam suportando olhares de uma sociedade conservadora. Na contemporaneidade, podemos compreender como o papel da gueixa era ao mesmo tempo tradicional e moderno, uma vez que ela se vestia, dançava, cantava e tocava conforme as tradições japonesas. Mas, além disso, eram mulheres livres e independentes financeiramente, que poderiam fazer escolhas jamais aceitas para uma esposa convencional.

Até o momento em que se tornavam gueixas passavam por um longo e árduo caminho. Na maioria das vezes trabalhavam como domésticas em seus *okiyas*, sendo tratadas somente como meras empregadas e não como membras de uma família. Morar em um *okiya* não garantia necessariamente que a menina se tornaria uma gueixa no futuro, pois apenas as que tivessem talento e fossem educadas poderiam ser escolhidas e entrariam para a escola de gueixa (BRUNO, 2018).

As meninas que conseguiam entrar nessas escolas ainda percorriam um rígido trajeto, porque para se tornar uma gueixa era necessário muita disciplina, dedicação e persistência. Quando eram reconhecidas como gueixas, poderiam ganhar o próprio dinheiro e finalmente acertar as dívidas que tinham com a sua casa e com a “mãe” que a acolheu quando era pequena. Após vários percalços, ela poderia ter influência e destaque, sendo reconhecida por sua beleza, habilidade e encanto.

Este tópico buscou explorar de modo mais detalhado como viviam as gueixas, relevando o percurso que seguiam e também as dificuldades que enfrentavam. Essas artistas possuem uma ligação profunda com a arte tradicional japonesa, que pode ser vista na sua vestimenta típica – *kimono* – e até nas suas habilidades, sempre referentes às artes nipônicas. No próximo ponto, refletiremos sobre o significado e papel da gueixa retratado no romance *O País das Neves*, do escritor Yasunari Kawabata.

### 3. A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DA GUEIXA NO ROMANCE O PAÍS DAS NEVES, DE YASUNARI KAWABATA

De acordo com Shimon (2000) *apud* Bezerra (2018), nos últimos livros publicados de Kawabata (um deles é o romance estudado) ele buscou demonstrar a angústia e a frus-

tração do homem moderno. Na literatura japonesa clássica, antes do século VIII, era possível viver em harmonia com a natureza e as características próprias do ser humano. Na modernidade, o homem encontra diversos empecilhos e desafios para se sentir grato e feliz, o valor da natureza acabou se desgastando e outros problemas surgiram, mas nem todos as pessoas são capazes de superá-los.

Um dos primeiros episódios do livro narra sobre a aparência da gueixa Komako em um reencontro com Shimamura, um homem conhecedor das artes que vive em Tóquio. Shimamura vai até o interior e hospeda-se em um hotel de termas, quando os dois se encontram ele reage da seguinte maneira:

Sobressaltou-se ao perceber o quimono comprido – tornara-se então uma gueixa? Ela não veio ao seu encontro, nem sequer cumprimentou. E Shimamura sentiu, apesar da distância, que ela o esperava séria e pensativa. Caminhou rapidamente na sua direção. Frente a frente, nada se disseram. Ela começou a sorrir através da maquiagem branca e pesada de gueixa. Mas o sorriso derreteu-se em lágrimas e os dois se encaminharam em silêncio para o quarto dele (KAWABATA, 1957, p. 10-11).

Nesse acontecimento, percebemos que o foco é a Komako. Shimamura se surpreende quando a encontra, se questionando se ela já era uma gueixa, pressupõe-se que da última vez que se encontraram ela ainda poderia ser uma *maiko* ou apenas uma jovem que vivia em um *okiya*. Ao mencionar: “Ela não veio ao seu encontro, nem sequer cumprimentou”, percebemos o ar de desdém que torna Komako muito mais misteriosa e com uma beleza não óbvia, sutil (*yugen*).

O trecho: “Ela começou a sorrir através da maquiagem branca e pesada de gueixa” retrata o modo típico como essas artistas se maquiavam. Essa maneira lembra as máscaras de teatro *nô*<sup>3</sup>, pela brancura, expressividade dos olhos, das sobrancelhas pretas e da boca vermelha. Além dessa característica em comum, a forma de expressar a arte também se assemelha, pois as gueixas usavam o palco para se apresentarem: dançando, cantando ou tocando algum instrumento. Em outra ocasião, temos Shimamura revelando alguns aspectos da história de vida e analisando a aparência de Komako:

Apesar de não usar características saias compridas, algo no seu modo de vestir sugeria a gueixa. Vestia um quimono simples de verão, sem forro, correto, mas o *obi*<sup>4</sup> parecia mais caro do que o quimono pedia, e isto o entristeceu levemente (...). Nasceria ali no país das neves, mas tornara-se gueixa contratada em Tóquio. Um dia, encontrara um protetor disposto a pagar seu resgate e a torná-la independente como professora de dança, mas infelizmente um ano e meio depois o homem tinha morrido (...). Disse ter dezenove anos. Não mentia, e Shimamura que calculava vinte e um a vinte e dois, percebendo que demonstrava mais idade

---

<sup>3</sup> Forma clássica de teatro japonês, existe desde o século XIV. Um drama lírico, o *nô* combina canto, pantomima (mímica), música e poesia.

<sup>4</sup> Faixa com que prende o quimono. O *obi* feminino é largo e rígido. Enquanto o de homem é estreito e em geral mais macio (KAWABATA, 1957, p. 13).

do que tinha, sentiu-se finalmente à vontade, como se deve estar com uma gueixa. Quando a conversa chegou ao Kabuki, descobriu que ela entendia mais do assunto do que ele próprio, demonstrando-se conhecedora de atores e estilos. Falava rápido, quase excitada como se há muito desejasse encontrar alguém com quem conversar, e aos poucos começou a demonstrar uma facilidade e um abandono que revelavam nela, apesar de tudo, a mulher voltada para o prazer. Parecia ter experiência de homens. Mas Shimamura continuava assim mesmo a considerá-la uma diletante, companheira ideal após os sete dias solitários passados na montanha. O sentimento que sentia pela mulher era, portanto, e sobretudo, amizade, extensão de sua ligação fraterna com as montanhas (KAWABATA, 1957, p. 13-15).

Shimamura reflete sozinho como Komako parece uma gueixa, mesmo não usando trajes típicos, como uma saia comprida. Ele lembra a história dessa garota antes e após se tornar gueixa, podemos perceber que Komako havia encontrado um *danna*, disposto a pagar suas dívidas e deixá-la livre para ser uma professora de dança, algo que era seu sonho. Mas para a infelicidade dela, não demorou muito e o homem faleceu.

Apesar da gueixa aparentar ter mais idade, somava apenas 19 anos, Shimamura conclui que era algo positivo demonstrar ter mais idade do que realmente tinha, “sentiu-se finalmente à vontade, como se deve estar com uma gueixa”. A razão de se sentir à vontade quando se encontra com uma gueixa está ligado a “função” que essa artista tem, pois, um tempo com as gueixas eram como um momento de entretenimento, de prazer, diversão e tranquilidade (*seijaku*). É importante que o homem se entregue em uma ocasião dessas, somente assim poderá desfrutar de tantos benefícios que uma gueixa pode oferecer.

Entre os assuntos das conversas, de repente o tema era *Kabuki*<sup>5</sup>, “descobriu que ela entendia mais do assunto do que ele próprio”. Isso demonstra o amplo e diversificado conhecimento das gueixas, mulheres capazes de conversar sobre inúmeros assuntos. Após Shimamura passar sete dias nas montanhas, admite que estar com Komako após esses dias de solidão era algo extraordinário, como se tivesse reencontrado uma amiga querida que já não via há muito tempo. Em um diálogo entre Komako e Shimamura sobre a função da gueixa, percebemos que muitas vezes não é sexual:

– É verdade – virou-se para encará-lo e sentou-se no peitoril da janela. – Ninguém pode obrigar uma gueixa a fazer o que não quer. Depende dela. É o único serviço do qual o hotel não se encarrega. Se quiser, você vai ter que criar coragem e procurar sozinho (...).

– Pode chamar quantas gueixas quiser.

– Mas não é exatamente o que estou te pedindo? Eu nunca vim aqui, não sei quais são as gueixas melhores.

– Que quer dizer com melhores?

– Jovens. Com as jovens é mais fácil acertar. Que não fale demais, limpa, não muito esperta. Quando quiser conversar com alguém prefiro mandar te chamar (KAWABATA, 1957, p. 15).

---

<sup>5</sup> Forma de teatro japonês, conhecida pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem. O significado individual de cada ideograma é canto, dança e habilidade, *kabuki* é muitas vezes traduzida como “a arte de cantar e dançar”. É uma das quatro formas tradicionais de teatro japonês, as outras são: *nô*, *kyogen* e teatro de fantoches *bunraku*.

Nessa passagem, notamos a “voz” de Komako, nas análises anteriores, tivemos apenas a visão e as opiniões de Shimamura sobre a gueixa. Quando ele pede uma gueixa à Komako, há interesse na relação sexual, então em seguida ela responde: “Ninguém pode obrigar uma gueixa a fazer o que não quer. Depende dela. É o único serviço do qual o hotel não se encarrega. Se quiser, você vai ter que criar coragem e procurar sozinho”. Isso demonstra que a função da gueixa não é especificamente sexual, mas que depende de sua vontade.

No mesmo diálogo, Shimamura explica que não conhecia nenhuma gueixa e não saberia qual é a melhor. Komako questiona o que ele entende como melhor, e essa é a resposta: “Jovens. Com as jovens é mais fácil acertar. Que não fale demais, limpa, não muito esperta”. Essas descrições soam um pouco machistas e preconceituosas, além disso, não são características comuns de uma gueixa, pois elas estudam anos para saberem falar adequadamente e só conseguem tornar-se uma gueixa por serem espertas e inteligentes. Talvez, ele tenha se referido a uma prostituta, que deveria se portar conforme a vontade do cliente, muito diferente de uma gueixa. Sobre a estação termal, Komako explica:

– Você confundiu esta estação termal com um lugar ordinário qualquer. Pensei que bastasse olhar ao redor para perceber a diferença – a voz readquiriu o tom grave, como se estivesse profundamente ofendida, e com a mesma ênfase anterior, repetiu que ali não havia mulheres do tipo que ele queria. Como Shimamura insistisse, irritou-se, e furiosa, afastou-se dele alguns passos. Cabia à gueixa decidir se queria passar a noite com ele ou não, disse ela. Se ficava sem permissão da sua casa a responsabilidade era só sua. Mas, permitindo, a casa assumia toda a responsabilidade. Era essa a diferença. – Toda a responsabilidade?

– No caso de um filho ou de uma doença qualquer (KAWABATA, 1957, p. 21).

Após as falas ofensivas de Shimamura, Komako fala com intensidade, revelando que ele não deveria confundir a estação termal de gueixas com um prostíbulo qualquer. Komako também explica que ali não tinha mulheres do perfil que Shimamura pedia, ela novamente diz que as gueixas têm a liberdade de escolherem se querem passar a noite com um homem ou não. Algo semelhante também foi retratado no filme *Memórias de uma Gueixa*, pois os norte-americanos que foram para o Japão na época da Segunda Guerra Mundial também tinham a impressão de que gueixas eram meramente prostitutas. No entanto, Komako reforça que o *okiya* não se responsabilizava pelas consequências negativas dos atos da gueixa, como por exemplo uma gravidez ou uma doença. Assim, quando uma gueixa se entregava por amor, ela deveria assumir todas as responsabilidades, inclusive a de que o parceiro poderia não ter a mesma consciência e compromisso que ela. Em relação a um hábito da Komako, ela conta que:

– Pouco antes de ir para Tóquio como gueixa. Não tinha dinheiro e comprei um caderninho por dois ou três sem, onde comecei a escrever em colunas. Usava seguramente um lápis de

ponta muito fina, pois as linhas eram perfeitas e os caracteres precisos. Enchi o caderninho de alto a baixo. Depois, quando tive bastante dinheiro para comprar um verdadeiro diário, não foi mais a mesma coisa. Desperdiçava as páginas. O mesmo aconteceu com a caligrafia. Antigamente, antes de ousar escrever no papel bom treinava na margem do jornal, enquanto que agora escrevo diretamente sem nem pensar (KAWABATA, 1957, p. 33-34).

Esse costume de Komako de escrever diários nos faz lembrar do diário literário japonês, eles surgiram a partir do final do século X no Japão (NAGAE, 2007). Dois que merecem destaque são: *O Diário de Tosa* (935), escrito pelo poeta da corte Kino Tsurayuki e o *Diário de Izumi Shikibu* (1007), da dama de corte Izumi Shikibu. Nesse momento em particular havia um protagonismo das mulheres que escreviam os diários. Em seguida, Komako cita que praticava a caligrafia ou caminho da escrita (*shôdo*), uma arte tradicional reconhecida no Japão. As duas práticas da gueixa demonstram sua erudição, dedicação em tudo o que faz e apreço pela arte.

Além disso, essa passagem também retrata a transformação de vida financeira da Komako. Percebemos que antes ela não tinha muito dinheiro, então escrevia em um caderninho simples e praticava a caligrafia nas margens de um jornal. Enquanto agora ela pode comprar um bom caderno, tanto para escrever seu diário quanto para praticar a escrita. Dessa maneira, ela mesma vê sua mudança, mesmo com um bom caderno ela não se esforçava tanto como fazia antes, pois já havia conquistado seu espaço e lugar na sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve a intenção de avançar minimamente nos estudos sobre a obra *O País das Neves* (1948), de Yasunari Kawabata. Tendo em vista que ainda há poucas pesquisas sobre o escritor e sua obra, e no momento ainda não encontramos nenhum trabalho que se detenha especificamente a este romance. Dessa maneira, nos focamos na representação artística da gueixa, sendo mais uma das obras de Kawabata que trazem reflexões sobre a tradição e a modernidade.

No primeiro tópico, buscamos apresentar o conceito de gueixa e seu contexto histórico, relacionando com a arte tradicional japonesa, já que muitos conceitos da estética nipônica são encontrados na constituição dessas artistas. Na modernidade, há muitos mitos e preconceitos ligados a profissão, por isso, nos esforçamos para minimizar esses estereótipos tão presentes no ocidente.

No segundo ponto, fizemos uma análise literária do papel da gueixa na obra *O País das Neves*. Notamos como a gueixa Komako é descrita e analisada com ricos detalhes, os diálogos são esclarecedores e ajudam na desconstrução de muitos imaginários negativos sobre as gueixas. Vale mencionar que há duas traduções de *O País das Neves* para o português, a primeira foi feita em 1957, pela escritora Marina Colasanti, a outra edição é de 2004, traduzida pela professora Neide Hissae Nagae.

Neste trabalho, usamos apenas a primeira edição traduzida, na contra capa há uma curiosidade: Kawabata revelou que a personagem Komako foi inspirada em uma gueixa



que ele conheceu quando era rapaz, chamada Kiku Kotaka. Quando ela soube que o prêmio Nobel de 1968 foi atribuído a Kawabata, a senhora Kotaka diz: “Agora, nossas conversas e seu trabalho se tornarão conhecidos no mundo inteiro”. Outra questão que chama a atenção é que o escritor levou 14 anos para escrever o romance, começou em 1934 e concluiu apenas em 1947, sendo *O País das Neves* uma de suas últimas obras.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, J. D. Assunção. Arte moderna e arte japonesa: assimilações da alteridade. **Estudos Japoneses**, v. 27, p. 77-96, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141791>>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- BEZERRA, Ederbal de S. **Conceito de natureza na obra Tanagokoro no Shosetsu, contos da palma da mão, de Yasunari Kawabata**. TCC (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de Graduação em História, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/190781>>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- BRUNO, Artur Paiva. **Artistas do mundo flutuante: Uma análise do figurino do filme memórias de uma gueixa**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2018. Orientação: Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes. Disponível em: <<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39340>>. Acesso em 25 de setembro de 2020.
- CLAIR, Ericson S; RIBEIRO, João Vitor V. Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural. **Revista Poiesis**, p. 205-218, v. 17, n. 28, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22673>>. Acesso em 30 de julho de 2020.
- DA SILVA, D. C. P. A Estética Japonesa é uma Poética. **Modernos & Contemporâneos - International Journal of Philosophy**, v. 2, n. 3, 23 out. 2018. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/3315>>. Acesso em 15 de setembro de 2020.
- Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. Organização: Cecilia Kimie Jo Shioda, Eunice Vaz Yoshiura, Neide Hissae Nagae. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DUARTE, Maria Silvia. CHANOYU: O PAPEL DA CERIMÔNIA DO CHÁ NO ROMANCE MIL TSURUS, DE YASUNARI KAWABATA. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 6, n° 10, janeiro-junho, 2017. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/>>. Acesso em 15 de setembro de 2020.
- Do: a essência da cultura japonesa**. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.
- FURIHATA, Toshio. **O fascínio da cultura japonesa: um olhar brasileiro sobre a cultura japonesa**. São Paulo: Ce-par Consultoria e Participações, 2008.
- MARIA PERUFO, D.; CAVALLI, V. A Obra Cinematográfica como Formadora de Sentidos: uma análise do filme Memórias de uma Gueixa. **Revista GEMInIS**, v. 1, n. 1, p. 317-338, 11, 2010. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/25>>. Acesso em 25 de setembro de 2020.
- Memórias de uma Gueixa**. Direção: Rob Marshall. Produção: Steven Spielberg. Londres, Inglaterra: Columbia Pictures Corporation, 2005.
- NAGAE, N. H. A Voz narrativa e os poemas nos diários literários japoneses-Tosa Nikki e Izumi Shikibu Nikki. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 27, p. 147-162, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141796>>. Acesso em 21 de outubro de 2020.
- OKAKURA, Kakuzō. **O Livro do Chá**. Prefácio e Posfácio de Hounsai Genshitsu Sen. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- OKANO, M. “Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar”. In: **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2012, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Direções e sentidos da História da Arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. v. 1. p. 1169-1192.
- \_\_\_\_\_. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 173-195, 13 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/142233>>. Acesso em 29 de julho de 2020.
- SAITO, Cecília. A Cultura Japonesa entre o kimono e o gesto no corpo feminino Japonês. **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, SP, v. 34, n. 2, p. 27-38, dez. 2008. Disponível em: <[periodicos.uniso.br/ojs/index.php/reu/article/view/364/365](http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/reu/article/view/364/365)>. Acesso em 25 de setembro de 2020.
- SAMBUICI, Ernesto A. et al. A natureza em o som da montanha de Yasunari Kawabata. **Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecológica**, v. 1 n. 3 (2019): Diálogos Ecológicos. Disponível em: <[asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/83](http://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/83)>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

SHIODA, Cecilia Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Org.). **Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/113708>>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

VALDRIGUE, Amadeus. **Kakuzó Okakura e a busca da essência da arte japonesa: influência e continuidade em Mokichi Okada**. 2016. Dissertação de Mestrado em Letras (Língua Literatura e Cultura Japonesa) - Universidade de São Paulo. Orientadora: Neide Hissae Nagae.

KAWABATA, Yasunari. **O País das Neves**. Trad. Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1957.

\_\_\_\_\_. **Mil Tsurus**. Trad. Drik Sada. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Mestre de Go**. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

\_\_\_\_\_. **Kyoto**. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

# O olhar e o mito: a (re)criação de Lisboa em *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão

Orivaldo Rocha da Silva

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Identificar a especificidade do olhar dispensado ao espaço urbano de Lisboa, em combinação a aspectos associados ao mito, presentes no romance *A Cidade de Ulisses* (2011) da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, é o objetivo central desse trabalho que, é válido esclarecer, trata-se de um recorte da Tese de Doutorado defendida e aprovada, com distinção e louvor, em agosto 2020, na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

O ponto de partida é a constatação básica da existência de categorias diferentes de olhares no que tange à produção literária portuguesa compreendida em período delimitado por obras concebidas nos séculos XX e XXI e que tiveram por foco temático a capital lisboeta.

Como corpus privilegiado, elegeu-se o romance de 2011 de Gersão. Examina-se também a construção estética que se evidencia por dois outros olhares a ter Lisboa como foco: o de Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* (1982) e o de José Saramago em *História do cerco de Lisboa* (1989).

Três diferentes olhares, a partir de três diferentes perspectivas: Pessoa e o olhar contemplativo (a perspectiva do alto); Saramago e o olhar desdobrado (a perspectiva do paralelo); Gersão e o olhar de origem (a perspectiva do mito).

Mais do que apresentar uma dentre tantas e inúmeras leituras possíveis dedicadas a um espaço urbano plural e aberto, buscou-se identificar também de que forma o olhar e o mito seriam justamente os responsáveis pelo trabalho de (re)criação da cidade de Lisboa.

Em nossa visão, o olhar potente, o olhar que (re)cria é o olhar do artista, para o qual voltamos nossa atenção e buscamos desvelá-lo a partir de uma análise interpretativa-conceitual, elegendo como *corpus* específico o romance *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. Para chegar ao olhar que (re)cria, recorreremos inicialmente à análise das obras citadas de Fernando Pessoa e José Saramago, que antes de Teolinda Gersão também se dedicaram a lançar seus olhares ao espaço urbano de Lisboa.

Buscando trilhar a cronologia de publicação das obras, dediquemo-nos, a princípio, a algumas considerações acerca de uma tentativa de delimitação do campo da sensibilidade de Fernando Pessoa, de seu semi-heterônimo Bernardo Soares, e do heterônimo mais célebre que este, Álvaro de Campos, tomando por base o que nos revela Richard Zenith,

crítico literário e organizador de uma das edições do *Livro do Desassossego*, justamente a edição utilizada neste trabalho.

Nos termos de Zenith, na introdução da obra em tela, a identificação das criaturas de Pessoa e dele próprio confunde-se com o espaço de Lisboa, a ponto de o autor considerar que seriam os quatro (Pessoa, Soares, Campos e a cidade de Lisboa), de certa forma, sinônimos. Mediados, assim, pelo mesmo espaço urbano, o poeta e suas criaturas se mostram imbricados e podem até ocupar e frequentar os mesmos lugares. Importa destacar, sobretudo, a constatação de que a cidade de Lisboa foi a responsável por definir ou encher de vida e significados a sensibilidade do poeta, numa leitura interpretativa da expressão “muito colorida” (ZENITH, 1999, p. 15), utilizada pelo crítico na introdução em análise.

Quase que a confirmar essa grande identificação do escriba com a cidade de Lisboa, de modo que uma relação de sinonímia possa ser vislumbrada, observamos que o olhar dispensado por Pessoa à cidade de Lisboa, por meio da óptica de Bernardo Soares, é um olhar *contemplativo*, e apresenta-se já ilustrado no fragmento 3 do *Livro do Desassossego*.

Como *ato contemplativo*, que parece ser a marca do olhar dispensado por Soares às ruas de Lisboa, importa dizer que à contemplação em si deve ser acrescida a sensação de tristeza que dos olhos do autor parece brotar e tingir as ruas que se mostram após terminar a da Alfândega, tristeza que adquire relevância e singularidade a partir do momento em que o ajudante de guarda-livros experimenta a sensação de conforto graças à sua inserção num todo carregado de solidão. É possível avaliar, nesse ponto, que há uma simbiose entre o sujeito-escriptor e o espaço das ruas de Lisboa, uma vez que Soares explicita uma “sensação de vida parecida com a dessas ruas” (PESSOA, 1999, p. 47).

Outro ponto que nos parece relevante destacar é o da associação do sentimento de tristeza do ajudante de guarda-livros a uma sensação de não pertencimento, de não adequação ao seu tempo. Ao enunciar, confessar, relatar que “vivo uma era anterior àquela em que vivo” (PESSOA, 1999, p. 47), o narrador serve-se da proximidade e do prazer de ter como contemporâneo seu – ao menos no que diz respeito ao espírito e à motivação – o também português e poeta Cesário Verde, autor ao qual Fernando Pessoa dispensava grande estima e admiração. Não é fortuito, então, que o poeta de *Num bairro moderno* seja citado por Bernardo Soares em seus fragmentos.

Distanciado do caráter contemplativo de Pessoa/Soares, o olhar de José Saramago, por meio da trajetória da personagem Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa* (1989), deve ser objeto de considerações de outra ordem.

No universo ficcional saramaguiano, a obra costuma ser identificada como um romance que problematiza as relações entre literatura e história, tomando por base um fato incrustado na crônica histórica do país, qual seja, a tomada de Lisboa aos mouros no ano de 1147, tendo como trama paralela uma história de amor ocorrida no século 20 na capital lisboeta.

Nota-se que no romance de Saramago, Lisboa ocupará um espaço que em muito a afasta de mero horizonte no qual as personagens desempenham toda sorte de atuações, muito pelo contrário. Nos termos de Isaura de Oliveira (*Lisboa segundo Saramago: a História, os mitos e a ficção*, 1999) a humanização do espaço urbano levada a cabo pelo efeito

de personalização transforma Lisboa em uma cidade que respira, alimenta-se, move-se, o que lhe empresta um estatuto de protagonismo cujo mediador são os fluxos e refluxos da História. Dessa forma, o espaço urbano lisboeta terá com Saramago, ilustrado pelas reflexões de um narrador que ilumina e segue de perto os passos do revisor Raimundo Silva, um tratamento revelador da existência de camadas superpostas de uma mesma cidade. Tal superposição permite que um tempo pretérito possa ser re-atualizado e se manifeste no presente como se jamais houvesse deixado de existir.

Nesse caso, é como se a Lisboa medieval apenas estivesse adormecida e se colocasse novamente em pé e alerta a cada nova intervenção provocada pelas reflexões do revisor do romance, tudo mediado pela História que é parte integrante de uma cidade cujas paisagens urbanas se perdem e se misturam nas dobras do tempo e do mito para novamente se recompor mais adiante. Acresça-se, ainda, que o revisor Raimundo Silva desenvolve uma tarefa que vai muito além das reflexões provocadas pelo texto histórico que se põe a emendar no romance, constituindo-se em verdadeiro artífice da reescrita da História, quando inclui um *não* em lugar da obra no qual ele não era esperado. Das intervenções do revisor, portanto, as camadas superpostas da cidade descolam-se e deslocam-se, adquirindo individualidade, para mais adiante retornarem ao estado normal de repouso.

Ao problematizar a habilidade de o revisor *desdobrar-se* ou assumir a forma de outros – pessoalmente, *heteronomizar-se* – o narrador saramaguiano atribui a Raimundo Silva a capacidade adicional de não apenas emendar textos de terceiros, mas também a de participar da organização de “polifônicos edifícios verbais” (SARAMAGO, 2011, p. 18) o que, metaforicamente, pode ser entendido como ser capaz de construir novas realidades por meio da palavra.

Aludimos, anteriormente, à sensação que se tem de a Lisboa medieval estar apenas adormecida e de ressurgir por força da intervenção do trabalho reflexivo do revisor. Pois bem, uma das cenas da parte inicial do romance parece ilustrar exemplarmente esse movimento, descolando e deslocando as camadas superpostas da mesma cidade, gerando um efeito de aproximação entre a Lisboa medieval e a Lisboa do século 20. Trata-se da narração do gesto do revisor Raimundo Silva, na Lisboa contemporânea, de proceder à abertura de uma janela, repetindo o mesmo gesto de um almuadem na Lisboa medieval, destacando-se, no entanto, a diferença das molduras encontradas que fortemente contrastam entre si, pois o revisor recebe em cheio no rosto um cerrado nevoeiro, enquanto o grito cego do almuadem tem a recebê-lo uma manhã cheia de luz e carregada de tons rubros.

Importa considerar também o efeito da permanência dos acontecimentos na paisagem urbana, de atos ocorridos há séculos e que retornam na cidade moderna, como se as camadas superpostas de uma Lisboa medieval estivessem constantemente a se deslocar e a tomar lugar em meio aos ruídos da cidade contemporânea. Ali, presentes, em coexistência e simultâneas, sincrônicas, as duas épocas: *paralelas*.

No que se refere a diferentes olhares lançados a Lisboa, tratemos agora da apreciação de aspectos que julgamos pertinentes e estão presentes na obra de 2011 de Teolinda Gersão, *A Cidade de Ulisses*, corpus privilegiado de análise desse trabalho. Na trama, a autora portuguesa recorre ao olhar da personagem Paulo Vaz, artista plástico. E será muito

cedo, na ordem da narrativa, que o artista se verá instado a interpretar o espaço urbano lisboeta, por meio da tarefa de produzir uma exposição que tivesse por motivo justamente a cidade de Lisboa.

De modo semelhante ao que se passa no romance de José Saramago, em *A Cidade de Ulisses* há também a presença de uma história de amor como pano de fundo para a discussão de aspectos que envolvem, dentre outros, o mito que cerca a fundação da cidade de Lisboa. Este terceiro olhar sobre a cidade, empreendido agora pela ótica da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, se constrói e se amplia apoiado livremente na multiplicidade de imagens e impressões que desde sempre foram dispensadas à cidade portuguesa. Não é de outra forma, então, que a própria Teolinda, na *Nota inicial* de seu romance, faça questão de deixar registrada a sua gratidão aos olhares que antes do dela flagraram o espaço urbano em análise. Até por conta dessa nota, julgamos pertinente que o olhar terceiro, o de Teolinda, seja precedido, como é nosso intento nesse trabalho, ainda que de modo tangencial, conforme já alertamos anteriormente, por outros olhares que se ocuparam do mesmo espaço. Dessa forma, justificamos, uma vez mais, a inclusão do *olhar contemplativo* que se desvela no *Livro do Desassossego* e no *olhar desdobrado* que se observa na *História do cerco de Lisboa*.

Delimitado por três grandes capítulos, no romance de 2011 de Teolinda observamos que entre o primeiro e o terceiro segmentos do capítulo I temos *Em Volta de Lisboa*, segmento que trará longas considerações da personagem Paulo Vaz acerca das muitas versões existentes sobre a *Odisseia*, de Homero: “tal como há uma ‘vulgata’ bíblica há também uma ‘vulgata’ homérica, e, num caso e noutro, uma série de histórias fora das ‘vulgatas’ circularam em torno das personagens” (GERSÃO, 2011, p. 34).

Parece viável destacar que o artista plástico atribui singularidade à cidade de Lisboa por conta da lenda que envolve suas origens associadas diretamente a Ulisses. Em última instância, o herói de Homero é uma figura que frequenta desde sempre o universo do mito, da ficção e das histórias contadas. Na formulação de Teolinda, então, valendo-se da personagem Paulo Vaz, Lisboa teria o estatuto de cidade *contaminada pela literatura*. E é justamente esse o aspecto que particulariza o olhar da autora dirigido ao espaço urbano lisboeta. Com isso, é possível avaliar que subsistem nas origens, na essência da cidade em tela e a constituem enquanto espaço privilegiado, os polos antagônicos do *mito* e da *realidade*.

A *Nota Inicial* do romance, que pode ser considerada um paratexto, esclarece desde logo que ele dialoga com as artes plásticas, justificando-se assim a autora pelo seu próprio interesse pela área e por contatos mantidos por anos com amigos artistas plásticos. Teolinda explicita a espécie de livre releitura aplicada a obras e exposições que aparecem nas páginas do romance, chegando a identificar claramente em que ponto da trama isso se dá.

Toda a ancestralidade de Lisboa é reconhecida pela autora por meio das inúmeras investigações, estudos e registros que tiveram a cidade como foco: um espaço múltiplo, de infinitas leituras.

Na diegese de *A Cidade de Ulisses*, a autora propõe a sua visão de Lisboa, permeada, no caso, com aspectos associados ao mito, trazendo ainda à tona a questão do diálogo entre as artes, que ocupa posição de destaque no trabalho de recriação da capital lisboeta.

A obra é uma história de amor ou dos amores vividos por Paulo Vaz, artista plástico, envolvendo as figuras de Cecília Branco e Sara, é uma narrativa em primeira pessoa que resulta em uma espécie de acerto de contas ou desabafo dele em relação, sobretudo, a Cecília, também artista.

Na maior parte do tempo o que se tem é um longo e tocante diálogo entre Paulo Vaz e Cecília Branco, entremeado por passagens da infância dos artistas e por fatos que se deram em Portugal desde tempos imemoriais e que culminam por trazer de volta o mito que envolve a fundação de Lisboa.

Discorrer sobre Lisboa significa também discorrer sobre o seu mito de origem e já pelo próprio título do romance, igualmente significa considerar que estamos enredados e forçados a buscar pelas muitas aproximações possíveis entre o herói de Homero e as origens da cidade.

A voz narrativa, ainda que se empenhe em um trabalho de recolha das lembranças de uma história de amor vivida naquele espaço urbano, não se afasta também da tarefa de buscar pelas marcas da presença de Ulisses na capital lisboeta.

E o artista logo se mostra convencido de que ter Lisboa por objeto, seja em uma discussão acerca de sua origem, seja em uma exposição que se dispusesse a lançar à cidade um olhar interpretativo, era um empreendimento complexo, uma cilada: Lisboa era uma cidade inesgotável.

Com a história de sua fundação mergulhada nas sombras da dúvida, encoberta pela onipresença do mito de Ulisses e de suas narrativas carregadas de aventuras, Lisboa, fundada por uma personagem literária, revela-se, afinal, com aura de cidade fabulosa.

No século XIX, o mito tinha o seu sentido aproximado à acepção usual de invenção, ficção, fábula. No século XX, o mito passa a ser aceito tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, designando, ao contrário, uma história verdadeira, preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.

A problemática central a envolver o mito, portanto, é a que entende sua mobilidade de sentidos e procura explicá-lo ora como elemento associado à verdade, ora associado à ilusão.

Pela voz narrativa da obra, Lisboa não se afastava da figura do herói de Homero, e as marcas do baralhamento, das incertezas a respeito de sua presença/ausência conferem ao tecido diegético de *A Cidade de Ulisses* um efeito pendular, de hesitação entre os polos da verdade e da ilusão.

O artista-narrador de Teolinda, no trabalho paciente de recolha dos pedaços de lembranças, na tentativa de reviver seus dias com Cecília descobre, então, que é a Ulisses que sempre voltam, sempre em volta de Ulisses, sempre em volta de Lisboa.

Do ver ao olhar: a fórmula expressa por “Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que não estava” (GERSÃO, 2011, p. 56) parece ilustrar à perfeição a passagem que se vislumbra do ver até o olhar, do olhar com olhos de enxergar.

O aspecto labiríntico da Lisboa vista do alto a conviver com o da visão alargada de sua topografia reclama de quem a busca e se entrega ao ato de nela aplicar o olhar com olhos que enxergam um trabalho adicional de recomposição, de (re)criação de um espaço que se mostra fragmentado.

Imagens de fragmentação e sua conseqüente remontagem de elementos para compor figuras inteiras são recorrentes na trama: Lisboa como espaço urbano com mais de trinta séculos remete à imagem de cidade que guarda consigo os vestígios de tantas, erigidas umas sobre as outras.

Ainda, o caráter fragmentário de Lisboa estará associado ao cotejo dos pedaços avulsos da cidade que, reunidos, dariam conta de uma estrutura inteira, de modo similar aos azulejos que, quando reunidos, gerariam uma estrutura decorativa em totalidade.

Além dos azulejos, as rendas e os tapetes: o ato da tessitura, da criação de algo a partir da junção de fios. O artista-narrador de Teolinda recorda que Cecília Branco apreciava a ideia de se poder dispor de Lisboa como cidade feita de pedaços.

Por fim, A Cidade de Ulisses – a exposição: o olhar artístico a focar Lisboa, a tarefa de reconstruir os pedaços espalhados de uma cidade para se obter uma figura a mais completa possível.

O conceito de arte implícito na visão do par amoroso de *A Cidade de Ulisses* pode ser definido como fortemente associado ao campo da potência, ao da atividade (não ao da passividade). Ou, nos termos precisos do artista-narrador de Teolinda: “criar era, naturalmente, um exercício de poder” (GERSÃO, 2011, p. 22).

Do olhar contemplativo, passando pelo olhar desdobrado e chegando ao olhar que (re)cria, fecha-se o percurso que se propôs a reconfigurar em totalidade o corpo fragmentado de um espaço urbano.

O olhar do artista, o olhar potente do artista era, de alguma forma, o único olhar que teria o poder de criar ou de recriar os objetos (em sentido ampliado), por força e por obra da arte: uma casa, uma montanha, as estrelas. Ou uma cidade inteira.

## Referências

- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CARETTI, A.C.S.; GOBBI, M.V.Z. *Um passeio com mito e história nA Cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão*. Miscelânea, Assis, v. 13, p. 39-54, jan-jun 2013.
- GERSÃO, Teolinda. *A Cidade de Ulisses*. 2. ed. Porto: Sextante Editora, 2011.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *De fato, ficção – um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Trad. Marilena de Souza Chauí et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 113-126. [Col. Os Pensadores].
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



- SILVA, Orivaldo Rocha da. *O olhar e o mito: a (re)criação de Lisboa em A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. 211p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020.
- ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 9-36.

# O lado escuro do país das maravilhas: o horror em Alice no país dos pesadelos

Pedro Panhoca da Silva

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## INTRODUÇÃO

O livro-jogo é um gênero híbrido textual que conheceu seu auge nos anos 1980 e 1990, passou por um período de decadência e retornou aos poucos com novas propostas. Não se sabe ao certo sua origem: alguns estudos atestam que tenham começado na década de 1930 quando a ênfase narrativa era o destaque desses livros (SILVA, 2019, p. 49; NOVAES, 2020, p. 30), outros dão como a origem na literatura canônica com os contos *Um exame da obra de Herbert Quain* (1941) e *O jardim das veredas que se bifurcam* (1941), ambos de Jorge Luís Borges (KATZ, 2012, p. 78; LISBOA, 2018, p. 94). O primeiro texto considerado um livro-jogo é *The Warlock of Firetop Mountain* (1982), coescrito por Steve Jackson e Ian Livingstone, que inaugurou a série pioneira desse tipo: a *Fighting Fantasy* (1982-1995). Após sua publicação, muitos outros foram produzidos pelos criadores desse gênero híbrido e outros autores que aproveitaram essa nova cultura que estava sendo criada, quase sempre se inspirando nas obras de Jackson e Livingstone.

Livro que, como seu próprio gênero traz, é “parte livro, parte jogo”, o livro-jogo tem como características a narrativa não sequencial que exige participação ativa do leitor sobre como a história vai se desenvolver. Ela se desenvolve até um momento em que se ramifica, oferecendo opções sobre como continuar essa leitura lúdica. Por meio de perguntas feitas pelo próprio narrador a leitor-jogador, este faz as escolhas e vai direto à página ou número de referência de acordo com a escolha feita. Por vezes, poderá retornar para repensar suas escolhas, e, como na vida real, por meio de toda escolha o atuante conhece uma consequência. Aliado a esse mecanismo de leitura interativa que transforma a leitura sequencial em uma leitura sem coerência, há a presença da aleatoriedade – escolhas feitas através de um rolar de dados, elemento mais comum empregado nesse híbrido textual – e de um sistema de regras de *Role-playing Game*, tipo de jogo conhecido popularmente por sua sigla RPG (SCHICK, 1991; GREEN, 2014).

Segundo Caillois,

[...] jogo é essencialmente uma ocupação separada, cuidadosamente isolada do resto da existência, e realizada, em geral dentro de limites precisos de tempo e de lugar. Há um espaço próprio para o jogo. Conforme os casos, o tabuleiro, o estádio, a pista, a liça, o ringue, o palco, a arena, etc. Nada do que é exterior à fronteira ideal entra em linha de conta. Sair do recinto por erro, por acidente ou por necessidade, atirar a bola para fora do campo, ora desqualifica ora implica uma penalização (1990, p. 26).

O ambiente dessa leitura lúdica é o próprio livro. Por esses motivos, o livro-jogo se distingue de outras narrativas lúdicas que precisam de manuais de regras avulsos, sendo autossuficientes em si e, por isso, mais práticos e dinâmicos que os demais RPGs.

O boom das ficções interativas e dos livros-jogos aconteceu nas décadas finais do século passado, e era quase impossível um jovem leitor não ter tido uma coleção particular deles, alugado em bibliotecas públicas e escolares ou ter ouvido falar deles por meio do ciclo de amizades (PRIME..., 2017).

Com a popularização da internet, a sofisticação dos consoles de videogames e o sucesso da série *Harry Potter* – que resultou numa lucrativa franquia –, o livro-jogo conheceu sua decadência (SILVA, 2019, p. 293). Graças à nostalgia dos jogos do fim do século XX, o livro-jogo conseguiu retornar, agora voltado a um público mais restrito do que o anterior. Isso pode dar certas “vantagens” a uma nova leva de produções interativas, que podem experimentar novos formatos e temáticas, diferentes do que normalmente eram abordados anteriormente.

Com isso, os livros-jogos podem, aos poucos, tirar o rótulo da aventura de fantasia e tentar oferecer a seus potenciais leitores-jogadores gêneros literários pouco desenvolvidos no século passado, como a ficção científica e o horror, bem como outros experimentalismos.

O presente trabalho busca analisar o livro-jogo *Alice no país dos pesadelos* (2019), de autoria de Jonathan Green, que pode inaugurar uma fase de adaptações literárias para livros-jogos no Brasil (PANHOCA, 2020). O aspecto do horror será a característica nele analisado, já que há pouca produção de livros-jogos que bebem desse gênero literário, além de essa adaptação interessar aos estudos literários por ser derivada de clássicos do autor canônico que foi Lewis Carroll.

## CONVOCANDO A LITERATURA PARA JOGAR: JONATHAN GREEN E A SÉRIE ACE GAMEBOOKS

Jonathan Green, assim como outros jovens leitores-jogadores que presenciaram e cresceram junto à ascensão do livro-jogo da Inglaterra para o mundo, sonhava em um dia criar seus próprios livros-jogos. Conseguiu, assim, ser um dos colaboradores da fase final da *Fighting Fantasy*, passando depois a publicar seus próprios textos via financiamento coletivo (GREEN, 2017). Hoje já totaliza mais de 60 títulos publicados entre romances e livros-jogos, e por isso pode ser considerado um dos maiores escritores desse gênero lúdico na atualidade (SVALDI, 2019).

Título que inaugurou a *ACE Gamebooks*, série de livros-jogos baseadas em textos literários, *Alice's Nightmare in Wonderland* (2015) é uma adaptação de três obras de Lewis Carroll para o formato do livro-jogo. São elas: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *Alice Through the Looking Glass and What She Found There* (1871) e *The Hunting of the Snark* (1876). Após essa adaptação ter agradado o gosto do público leitor-jogador, Green foi cobrado para criar uma continuação de seu livro-jogo literário. Como não via a possibilidade de fazer isso, decidiu adaptar outros textos clássicos da literatura. Essa atitude aliada à sua vontade de recriar histórias renomadas originaram a série *ACE Gamebooks* (GREEN, 2017). Tanto *Alice's Nightmare in Wonderland* como outros títulos da série podem ser conhecidos na tabela abaixo:

Tabela 1: Os livros-jogos literários de *ACE Gamebooks*

TEXTO ORIGINAL	DATA DE PUBLICAÇÃO DO TEXTO ORIGINAL	ADAPTAÇÃO EM LIVRO-JOGO	DATA DE PUBLICAÇÃO DA ADAPTAÇÃO
Alice's Adventures in Wonderland	1865	Alice's Nightmare in Wonderland	2015
Alice Through the Looking Glass and What She Found There	1871		
The Hunting of the Snark	1876		
O Mágico de Oz	1900	The Wicked of Wizard of Oz	2017
Peter Pan	1904	Neverland – Here Be Monsters!	2019
Beowulf	ca.1000	Beowulf Beastslayer	2019
A Visit from St. Nicholas	1823	'Twas - The Krampus Night Before Christmas	2019
Drácula	1897	Dracula – the Curse of the Vampire	No prelo

Fonte: criação de nossa autoria.

Green acredita que suas criações interativas sejam voltadas para o público “jovem adulto”, e usa a saga *O Senhor dos Anéis* (1954-55) como exemplo. Segundo Green, essa trilogia de romances de J. R. R. Tolkien pode ser apreciada tanto por adultos como por jovens, vantagem essa que pode ser utilizada em seus livros-jogos adaptados da literatura canônica (GREEN, 2018). Isso significa reinventar essas obras de modo a não serem apenas direcionadas a adultos, nem somente a jovens. Certos cuidados como abolir conteúdo sexual e palavras de baixo calão devem ser praticados, assim como investir suspense e perigo, algo que prende a atenção dos dois públicos.

A despreocupação quanto à rivalidade entre alta cultura e baixa cultura se mostrou uma estratégia eficaz na construção dos livros-jogos da *ACE*. Green não demonstra preocupação na fidelidade adaptativa para criar seus livros interativos, e parece aceitar correr o risco de desagradar leitores “fiéis” às obras originais em troca de ganhar público leitor-jogador que vê na adaptação uma forma criativa de se chegar aos textos originais. Tomando como exemplo *Romeu e Julieta* (1597), Hutcheon afirma que fãs assíduos tendem a só aceitar adaptações consideradas “elevadas”, como o caso de adaptar o romance shakespeariano para a ópera ou o balé, mas que sua adaptação para filme, por exemplo, passa a ser mal vista (2013, p. 23). Desse modo, Green afastaria os admiradores da “alta cultura” e manteria como público leitor-jogador aqueles que realmente se interessam pela obra original e aceitam uma ousada releitura lúdica da mesma.

## UMA ALICE QUE DÁ MEDO: O HORROR EM ALICE NO PAÍS DOS PESADELOS

Antes da inaugurar a série *ACE Gamebooks* com *Alice’s Adventures in Wonderland*, Green havia experimentado uma adaptação da *magnus opus* de Lewis Carroll *Alice’s Adventures in Wonderland* para o gênero conto. Dessa forma, publicou *White Rabbit* no livro *The Ulysses Quicksilver Short Story Collection* (2011), da coleção *Pax Britannia*. Não totalmente satisfeito com o resultado, Green acreditou ser possível explorá-lo mais profundamente em um formato o qual já conhecia bem: o do livro-jogo (GREEN, 2018). Assim, criou o livro-jogo que inaugura a série *ACE Gamebooks*.

O título de estreia da série *ACE gamebooks* foi resultado de uma mistura de horror e *steampunk* – subgênero da ficção científica às vezes chamado de *retrofuturismo*, que consiste em combinar elementos históricos normalmente tiradas da Era Vitoriana com tecnologia anacrônica proveniente da maquinaria industrial a vapor do século XIX – implantado no universo conhecido pelos leitores de Alice e suas aventuras no país das maravilhas. Ele foi desenvolvido com base na experiência que Green adquiriu com seus livros-jogos publicados ao longo de sua carreira de escritor:

Tabela 2: Publicações de Jonathan Green acumuladas até *Alice’s Nightmare in Wonderland*<sup>1</sup>

SÉRIE	TÍTULO	DATA DE PUBLICAÇÃO
Fighting Fantasy (Puffin Books)	Spellbreaker	1994
	Knights of Doom	
	Curse of the Mummy	1995
Sonic the Hedgehog Adventure Gamebooks	Theme Park Panic (coautoria com Marc Gascoine)	1995
	Stormin’ Sonic (coautoria com Marc Gascoine)	1996

<sup>1</sup> Não foram contabilizadas nesta tabela as reedições de livros-jogos aproveitados de uma série para outra. Apenas as primeiras edições das obras de Green foram supracitadas.

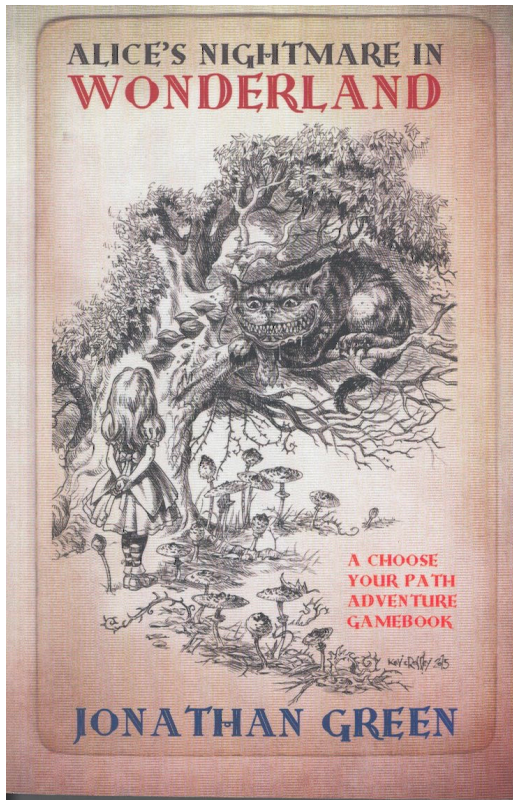
Fighting Fantasy (Wizard Books Series 1)	Bloodbones	2006
	Howl of the Werewolf	2007
Fighting Fantasy (Wizard Books Series 2)	Stormslayer	2009
	Night of the Necromancer	2010
Star Wars – The Clone Wars: Decide Your Destiny (edição britânica)	Crisis on Coruscant	[2010?]
Gamebook Adventures	Temple of the God Spider	2011
Warhammer: Path to Victory	Shadows Over Sylvania	2013
Gamebook Adventures: Legacy of Dorn	Herald of Oblivion	Outubro de 2015

Fonte: criação de nossa autoria.

O livro-jogo *Alice's Nightmare in Wonderland* ganhou traduções para o alemão (2018), tcheco (2019), português (2019), francês (2020) e italiano (2020). Seu título em português é *Alice no país dos pesadelos*. Nele, Green transformou o universo carrolliano num cenário decadente, e o leitor-jogador decide como Alice deve atuar no seu retorno ao País das Maravilhas quase dois anos depois de sua primeira visita (GREEN, 2019). Como o próprio nome alude, o lugar onde vivem o coelho, o dodo, o chapeleiro, o gato de Cheshire e muitas outras figuras peculiares criadas por Lewis Carroll passou a ser uma terra de pesadelos no lugar das maravilhas (GREEN, 2017) graças ao governo opressor da Rainha de Copas. A opção de Green pelo uso da distopia também foi boa escolha, já que obras distópicas têm crescido no gosto do público geral (IZEL; AQUINO, 2019).

Quando ao recurso do horror, segundo Cesarotto, “as histórias de arrepiar constituem uma parcela importante do imaginário coletivo. Transmitidas oralmente ou impressas, são a prova da fruição mútua entre narradores e público, por séculos a fio” (2008, p. 10). Combinadas à distopia que Green criou nas 520 referências – nome dado às cenas que se ramificam durante a narrativa – de seu livro-jogo, essa fórmula pode comprovar sua boa recepção além de, possivelmente, ter inspirado outros títulos da série *ACE Gamebooks*.

O recurso do horror está presente mais claramente na capa da edição original do que na brasileira:



Figuras 1 e 2: artes de capa das edições britânica (Kev Crossley) e brasileira (Eudetenis), respectivamente.

Fontes: capas dos livros-jogos *Alice's Nightmare in Wonderland* e *Alice no País dos Pesadelos*, respectivamente. Reproduzidos sob permissão dos autores.

Enquanto a arte de capa brasileira valoriza a imagem da protagonista em primeiro plano com um colorido Jabberwocky – figura mais risível do que assustadora – de fundo, a edição original britânica retrata a cena do encontro de Alice com o Gato de Cheshire. O gato possui aparência macabra, como se estivesse pronto para atacar Alice quando ela vacilasse. O desejo de cometer alguma atrocidade é reforçado pela saliva que escorre de seu sorriso medonho, muito diferente do que conhecemos de outras adaptações, como sua versão em desenho animado da Disney, por exemplo.

O próprio sistema de regras utiliza do horror em si. Além dos atributos “combate” e “energia”, recorrente em diversos sistemas de regras de livros-jogos variados, há em *Alice no país dos pesadelos* o atributo “insanidade”. Ele é o indicador o qual avisa ao leitor-jogador que “quanto mais fundo adentrar no pesadelo que afeta o País das Maravilhas, mais sua sanidade estará em risco. Você deverá se esforçar para impedir Alice de perder a cabeça durante a aventura” (GREEN, 2019). A protagonista controlada pelo leitor-jogador começa sua aventura com o valor de insanidade igual a 0. À medida que se depara com situações insanas e macabras, poderá somar pontos a esse atributo, o que significa que está perdendo sua saúde mental para o pesadelo que assola o local. Esse teste funciona da seguinte forma: “[...] se for um teste de Insanidade, você rola dois dados [...], se o resul-

tado for maior ou igual à sua Insanidade, você passou no teste; se for menor, você falhou” (GREEN, 2019). Um exemplo pode ser conhecido logo no início da leitura lúdica dessa obra. Se o leitor-jogador seguir a sequência Prólogo>1>20>64<sup>2</sup>, esta é a sequência narrativa que Alice conhecerá: depois de ser acordada num dia quente à beira do rio por um ser híbrido parte coelho, parte autômato, ou melhor, a versão *steampunk* de um coelho, Alice escuta que está atrasada e esse animal mecânico lhe explica sua missão (durante o prólogo intitulado “Entrando na toca do coelho”), Alice tenta processar todas as informações transmitidas pelo coelho-autômato sem sucesso (referência 1), decide segui-lo mesmo assim (referência 20), mas opta por não entrar em sua toca por não ser cabível a uma garota como ela, indo, assim para a referência 64:

64

Com um braço na frente do rosto para proteger seus olhos da força do vento, você marcha determinada contra a tempestade crescente enquanto folhas e galhos voam em sua direção. Um galho com espinhos a atinge, deixando um machucado profundo no antebraço exposto, fazendo-a ofegar de dor e surpresa (perca 1 ponto de Energia).

O rugir dos trovões ecoa, mais perto e mais alto... Mas não são trovões e sim o som de uma gargalhada. Olhando para o céu tempestuoso, você vê um rosto horrível se formando nas nuvens. É uma mulher feia, com um grande nariz pontudo e uma papada trêmula, usando uma coroa. Os olhos de nuvens negras estão fixos em você (aumente 1 ponto de Insanidade).

O vento fica cada vez mais forte. O Coelho branco desapareceu numa toca na beira do campo. Não há outro abrigo à vista.

Se quiser se abrigar na toca de coelho, vá para 96. Se preferir se manter firme frente à tempestade crescente, vá para 106 (GREEN, 2019, Paginação irregular, grifos do autor).

Percebe-se que essa escolha traz consequências ruins para a protagonista do livro-jogo. Ao mesmo tempo que é ferida pelo galho voador, também se apavora com o rosto das nuvens. Logo, se Alice nesse momento da aventura possui os valores 20 para Energia e 0 para Insanidade, passará a ter 19 e 1 para ambos, respectivamente. Um rolamento de dois dados requerendo teste de Insanidade para uma Alice com valores de Insanidade variando entre 0, 1 e 2 é certeza de sucesso e consequência positiva, já que o menor valor obtido é um duplo 1, resultando em valor total 2. Ou seja, o menor valor total de um rolamento de dados, que é igual a dois, é igual ou maior do que esses três valores de Insanidade que Alice tem. Porém, ao longo da narrativa pode ser que Alice tenha acumulado, por exemplo, 5 pontos de Insanidade, o que significa que há 3 chances em 12 de Alice falhar no teste e conhecer consequências negativas se obtiver qualquer valor menos do que 5. Essa probabilidade é mantida também se o leitor-jogador optar pelo uso do baralho convencional de 52 cartas, já que o rolamento de dois dados é substituído pela escolha aleatória de uma carta do monte. Logo, o menor valor obtido será 2 – equivalente ao duplo um no rolamento dos dados –, pois o ás vale o resultado de 12 – equivalente ao duplo seis no rolamento

---

<sup>2</sup> Foi usado o símbolo “>” para indicar para qual caminho foi traçado pelo leitor-jogador. Nesse caso, isso significa que ele partiu do prólogo da narrativa à 1ª referência, depois à 20ª referência, e, por fim, à 64ª referência.



dos dados – e as figuras do valete (J), dama (Q) e rei (R), valendo 11 cada – equivalente a seis mais cinco no rolamento dos dados.

O horror não fica somente nas imagens e no sistema de regras desse livro-jogo. Se as decisões do leitor-jogador fizeram-no seguir o caminho de cascalho e ele decidir seguir a sequência das referências 2>483>166>177>235, Alice encontra a residência do Coelho Branco (referência 2), entra na casa sem bater (referência 483), encontra-se no vestíbulo azulejado e escolhe abrir a porta à sua frente (referência 166), entra no quarto bem arrumado e bebe a garrafa cujo rótulo está escrita a frase “Me Beba” (referência 177), cresce em proporções colossais e espera os efeitos da bebida mágica passarem e se depara com uma cena que mistura suspense seguido de horror com alta dose de violência (referência 235):

235

Parece que, se você esperar um pouco, os efeitos do que come ou bebe desaparecem, então é o que resolve fazer. De repente, você sente alguém tentando abrir a porta por onde não entrou, mas, como abre por dentro, e seu cotovelo está pressionado fortemente contra ela, a tentativa se mostra infrutífera. – O que está havendo aí? – diz uma voz atrás da porta.

Você está para responder quando ouve um grito agudo e o som de vidros quebrando, seguido por um som de confusão. Seu coração acelera e você grita: – O que está havendo? Quem está aí? – Há mais gritos e então um silêncio sinistro paira pela casa, absoluto a não ser pelas batidas do pulso no seu ouvido.

É só então que você percebe que começou a diminuir e logo está em seu tamanho normal. Com o coração ainda acelerado, você tenta abrir a porta que estava bloqueada pelo seu cotovelo.

Ela dá em uma confortável sala de estudos. Ou deve ter sido confortável antes do massacre. Sangue cobre as paredes e pinga do teto. Caídos no chão, com as vísceras espalhadas em um outrora caro tapete persa, estão os corpos do Rato, vestido como um caixa de banco, e de um Lagarto, vestindo roupas de jardinagem.

Caído em uma cadeira atrás da escrivaninha coberta de couro, está o corpo do Coelho Branco, enchimento e engrenagens saindo de rasgos na pele. A cabeça sobre a escrivaninha, olhos de vidro piscando mecanicamente. A inquietante calma é perturbada apenas pelos toques de um relógio de pêndulo e o estalar das pálpebras do Coelho. Tais visões não são para uma garotinha de onze anos (aumente a Insanidade em 1).

– Quem faria algo assim? – você ofega, sua voz pouco mais que um sussurro. A pergunta é respondida quando, com o estalar de mogno e carvalho, o relógio de pêndulo se transforma diante dos seus olhos, se desdobrando até parecer um dos homens tique-taque que você encontrou no salão das portas. O relógio possui dois apêndices que lembram braços. De um deles, o pesado pêndulo balança, parecendo uma maça; enquanto o outro termina em ponteiros que abrem e fecham como uma tesoura. Tanto o pêndulo quanto os ponteiros estão molhados com o sangue dos animais mortos.

Você mal tem tempo para absorver tudo isso, quanto menos para pensar em uma escapatória. Assim, terá que utilizar a habilidade A Pena É Mais Poderosa para se salvar, se for possível (vá

para 247) ou se preparar para se defender (vá para 171) (GREEN, 2019, Paginação irregular, grifos do autor).

Em uma única cena alternam-se traços do fantástico, com o encolhimento de Alice, do suspense, com a tentativa de invasão no ambiente seguida de barulhos e gritos, do humor, causado pelo uso do adjetivo “confortável”, do horror, com a sala de estudos banhada a sangue e vísceras das vítimas do massacre, e do *steampunk*, com a presença do relógio pêndulo assassino que se materializa para enfrentar Alice num combate iminente.

Por vezes, cenas de horror são acompanhadas por ilustrações de páginas inteiras. Se o leitor-jogador decide enfrentar o autômato que supostamente matou o Coelho, o Lagarto e o Rato, a descrição das regras dessa luta é descrita na própria referência 171, localizada na página da direita do livro-jogo aberto, com a ilustração a seu lado esquerdo:

### 171

Enquanto o relógio pêndulo sobe sobre a escrivaninha para alcançá-la, você se prepara para lutar (o relógio pêndulo tem a iniciativa).

RELÓGIO PÊNDULO Combate 8 Energia 9

Se o relógio pêndulo a atingir, role um dado (ou pegue uma carta). Se o número rolado for ímpar (ou a carta for vermelha), o velho homem tique-taque corta-a com os dedos de tesoura de ponteiros, causando 2 pontos de dano. Contudo, se o número rolado for par (ou a carta for preta), o monstro mecânico a acerta com o pêndulo, causando 3 pontos de dano. Se sobreviver à batalha épica contra o relógio pêndulo, vá para 152 (GREEN, 2019, Paginação irregular, grifos do autor).



Figura 3: Ilustração que representa a iminente luta da citação anterior.

Fonte: GREEN, Jonathan. *Alice no país dos pesadelos*. Trad. Vinícius Mendes. Porto Alegre: Jambô, 2019. Referência 171. Reproduzido sob permissão do autor.

Segundo Lovecraft, um bom autor de fantasia de horror consegue criar um texto interessante a seu público quando não tem como intenção principal enquadrar sua ideia nesse gênero, mas atingir seus leitores pelo nível emocional (2008, p. 17). Percebe-se, com os exemplos textuais e visuais acima, que Green consegue oferecer a leitores-jogadores algo mais do que um enredo artificialmente baseado no horror, mas um atrativo texto lúdico de fantasia com traços de horror, num equilíbrio com a fantasia e a preservação parcial das obras originais que dialogam com seu livro-jogo. Narrativas desse tipo por vezes podem ser atrativas ao público jovem (CECCANTINI; SILVA, 2017, p. 311), e em formato de livro-jogo pode reforçar o interesse atingindo também o público *gamer* e RPGista.

## ACORDANDO DO PESADELO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo estabelecido por Green entre seu livro-jogo e as obras de Lewis Carroll utilizadas para construí-lo é evidente, e é isso que torna esse livro-jogo intertextual tão diferente do que geralmente é oferecido nesse restrito mercado. Segundo Samoyault:

Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. A noção continua sendo instável, na medida em que as teorias não lutam mais pela predominância, mas se tornou precisa na medida em

que seu sentido se restringiu e que seu uso crítico precedeu seu uso exclusivamente teórico (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Por mais que se possa pensar que narrativas de horror podem causar repulsa nos leitores, quando usadas com a dosagem adequada podem causar-lhe o efeito contrário. Isso porque

No começo era o medo, noite antes da luz. Desde sempre e para sempre, a mais antiga das emoções, da humanidade e dos seus integrantes, assimila a ontogênese à filogênese. O medo tem suas raízes na infância, seja da espécie ou de cada um, originariamente desamparados. Como do desconhecido, por definição, não se tem nenhum saber nem defesa possível, a angústia ocuparia o centro da subjetividade. Esta é a chave do pensamento de HPL [abreviação de Howard Phillips Lovecraft], explicitada para fundamentar a ficção fantástica de horror como forma literária (CESAROTTO, 2008, p. 11, comentários nossos).

Usando H.P. Lovecraft como exemplo, autor cujos textos têm crescido no gosto popular dos leitores do presente século (MIRANDA, 2020), pode-se perceber que o leitor do gênero de horror experiencia uma sensação dual de medo e atração pelo que lhe causa paúra. *Alice no país das maravilhas* é uma obra rara de livro-jogo de horror que pode tirar seu leitor-jogador da zona de conforto.

Decidindo como Alice deve agir no retorno ao país das maravilhas às avessas, cabe ao leitor-jogador devolver os tempos de glória a esse lugar, e por mais que conheça das obras originais, sua leitura lúdica lhe proporcionará o desconhecido, como se a conhecida narrativa de Carroll fosse algo novo.

O livro de estreia da série *ACE Gamebooks* de Green trata-se de um importante livro-jogo de horror da curta história desse gênero textual interativo, pois assim como as grandes obras do horror “esse tipo de literatura do medo não deve ser confundido com um outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar” (LOVECRAFT, 2008, p. 16). Green não transformou simplesmente três textos de Carroll em uma versão de horror de livro-jogo, mas conseguiu adicionar elementos do *steampunk* e da fantasia, agradando, dessa forma, versátil o público do “jovem adulto”.

Além de inspirar outras adaptações literárias para o formato de livro-jogo, há a chance da literatura brasileira tomar *Alice no país dos pesadelos* como base para criar mais do que antologias de contos e poemas de horror, mas adaptações literárias nas mais variadas formas. Talvez, assim, se possa direcionar leitores de adaptações para conhecerem suas obras originais. Análises e estudos comparativos dificilmente se esgotarão, e novas descobertas poderão ser extraídas desse processo adaptativo.

## REFERÊNCIAS

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

- CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias; SILVA, Pedro Panhoca da. O livro-jogo como atrativo à literatura fantástica. In: CUNHA, Maria Zilda da.; MENNA, Lígia (org.). *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017. p. 310-328. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/180/164/783-1>>. Acesso em 14 set. 2020.
- CESAROTTO, Cesar. A estética do medo. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GREEN, Jonathan. *You are the Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks*. Haddenham: Snowbooks, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Alice's Nightmare in Wonderland*. Oxfordshire: Snowbooks, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Interview: The never-ending imagination of Jonathan Green*. 21 Nov 2017. Entrevistador: Michael Reilly. Disponível em: <<https://bit.ly/2X3DX2M>>. Acesso em 14 set 2020.
- \_\_\_\_\_. *Interview: Jonathan Green Talks Beowulf Beastlayer*. 27 Out 2018. Entrevistador: Paul Hardacre. Disponível em: <<https://bit.ly/3jW13RY>>. Acesso em 14 set 2020.
- \_\_\_\_\_. *Alice no país dos pesadelos*. Trad. Vinícius Mendes. Porto Alegre: Jambô, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- IZEL, Adriana; AQUINO, Mariah. *A vez da distopia no Brasil: gênero ganha força no audiovisual brasileiro*. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3zXbwBV>>. Acesso em 16 set 2020.
- KATZ, Demian. The History and Development of Gamebooks. *Fighting Fantazine*, dez, n.10, p. 78-83, 2012.
- LISBOA, Pedro. Leitor e Heróis: a era dourada dos livros-jogos. *Bang!*, n.2, p. 94-96, 2018.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MIRANDA, Marcelo. Neuroses de Lovecraft impulsionaram horror inovador de sua ficção. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3helXKl>>. Acesso em 10 set 2020.
- NOVAES, Allan. "Choose your own adventure": uma proposta de periodização para uma breve história dos gamebooks (1930 a 1990). In: V FAEL Caderno de artigos, n. 2, p. 26-35, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3yRHgHn>>. Acesso em 11 set 2020.
- PANHOCA, Pedro. *Livro-jogo e literatura: uma nova fase no RPG brasileiro*. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3zV-5jGX>>. Acesso em 15 set 2020. PRIME Games Bulgária. *Gamebooks - a cultural phenomenon*. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3yZi3L3>>. Acesso em 10 set 2020.
- SAMOYAUULT, Thiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 208. (Linguagem e Cultura, n.40)
- SCHICK, Lawrence. *Heroic Worlds: A History and Guide to Role-Playing Game*. Buffalo: Prometheus Books, 1991.
- SILVA, Pedro Panhoca da. *O livro-jogo e suas séries fundadoras*. 2019. 326 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.
- SVALDI, Guilherme Dei. Orelha. In: GREEN, Jonathan. *Alice no país dos pesadelos*. Trad. Vinícius Mendes. Porto Alegre: Jambô, 2019.

# Cada cartada, uma história: um estudo de caso de texto de sabor literário em Magic: The gathering

Pedro Panhoca da Silva

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Fábio de Oliveira

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

Epígrafes podem não ser novidade para leitores de textos acadêmicos e literários. Já um gênero muito próximo a ele, o texto de sabor, não é tão conhecido, mas tem estado presente em jogos de *Role-playing Game* (RPG) e *card games*. Assim como a epígrafe, são elementos secundários para o jogo em si, mas encantam jogadores mais atentos e auxiliam na interpretação e imersão lúdica.

É sabido que a imersão é elemento importante para jogos do estilo RPG, pois facilita a concentração, a compreensão, a diversão e o envolvimento por eles proporcionados. A interatividade é um recurso que faz os jogos serem atrativos e diferenciá-los de jogos de pura sorte ou acaso. Jogos de cartas colecionáveis – conhecidos como *card games* –, por exemplo, podem variar em sua complexidade, e quanto mais ricos e diversificados, mais agradam o público consumidor que procura jogos desafiadores. Coincidência ou não, o texto de sabor, por exemplo, está presente em alguns dos mais populares *card games*.

O presente trabalho visa analisar um texto de sabor específico presente no *card game Magic: the Gathering* (1993) chamado de “texto do mundo real” – tradução livre para *real-world literature* (ROSEWATER, 2002) –, por meio de uma análise de caso. Este card game foi escolhido por seu pioneirismo, já que

Após o sucesso comercial de *Magic: The Gathering* são lançados anualmente dezenas de jogos. Este, assim como outros *card games*, surgiu de uma ideia de facilitar os já consagrados RPGs e torná-lo mais dinâmico, simples e fácil de ser transportado. Como foi o pioneiro dos CCGs (sigla comumente utilizada para *Collectible Card Games*), carrega a fama de ser o CCG “clássico” e o mais jogado dentre todos os outros (SILVA, 2016, p. 61, grifos do autor)

Com isso, procura-se demonstrar a relação intertextual da escolha do trecho selecionado com o texto completo e original, bem como o novo contexto em que tal excerto está inserido.

## 1. Jogo ou coleção? O que são card games

Quando se fala em cartas de baralho, é comum de se pensar no tarô e suas diversas versões, assim como o baralho convencional de 52 cartas agrupadas em 4 naipes. Usado de forma lúdica ou profissional, apenas a qualidade do material ou o design das cartas poderá mudar de um para outro, e colecionar esse tipo de cartas significa colecionar vários tipos de baralhos completos. Qualquer um desses dois exemplos, caso se perca uma ou mais cartas, poderá inutilizá-lo, pois muitos jogos precisam da quantidade total de cartas para funcionarem, às vezes até mais de um baralho completo.

Segundo Cailllois, “numa palavra, o jogo assenta indubitavelmente no prazer de vencer o obstáculo, mas um obstáculo arbitrário, quase fictício, feito à medida do jogador e por ele aceite. A realidade não tem estas atenções” (1990, p. 18), e por isso os *card games* muito se parecem com os jogos de baralho tradicional: ao mesmo tempo que são deleite, também há um compromisso dos jogadores em buscarem a vitória.

De acordo com Silva, na indústria do entretenimento há uma vantagem logística em se optar pelos *card games* e menos pelos jogos de tabuleiro e RPG:

Diferente dos clássicos jogos de tabuleiro como Jogo da Vida, *War*, Banco Imobiliário, entre outros, os *card games* dificilmente param na primeira edição de seu produto. Continuam com expansões, atualizações, mudanças de layout, a fim de criar novas regras, cartas e produtos. Tal novidade logo “roubou” muitos fãs do RPG de livros, de tabuleiro ou *Live-Action*, embora muitos continuassem jogando o RPG simultaneamente. Eliminava-se, assim, o peso de se transportar volumosos livros e enormes tabuleiros (2016, p. 61, grifos do autor).

O que diferencia os *card games* dos baralhos tradicionais é o fato de não precisarem da coleção completa de cartas para serem jogados. Seria impensável para um jogador do *card game Vampire: the Eternal Struggle*, por exemplo, comprar cerca de 4.000 cartas que compõem, aproximadamente, toda a coleção desse jogo, para começar a jogá-lo. Mas, se um jogador desse *card game* tiver 72 cartas – 12 para cripta e 60 para biblioteca, como manda o limite mínimo para se jogar – encontra-se pronto para a partida. Além disso, as cartas desse e de outros *card games* são colecionáveis, e assim como figurinhas de álbuns algumas são mais comuns e outras, mais raras de serem obtidas. Dessa forma, a variedade de baralhos para se jogar é incontável e influencia diretamente no sucesso ou no fracasso do jogador, assim como sua atuação e estratégia para a vitória.

Segundo Silva,

Esses Jogos de Cartas surgiram da fusão deste conceito de cartas de colecionar com os jogos de estratégia. Cada um possui um conjunto de regras próprias, definindo o objetivo dos jogadores, os tipos de cartas existentes a serem usadas, e a forma como elas interferirão no curso

do jogo. Cada carta representa um elemento do jogo e possui uma caixa de texto explicativa sobre seu(s) efeito(s) durante a partida, variando muito de jogo para jogo (2016, p. 60)

Algo em comum entre os *card games*, também chamados de “jogos de cartas colecionáveis”, é o processo de iniciação dos jogadores:

Tudo começa com o *Deck* básico, uma caixinha que contém um baralho de tamanho suficiente. Nenhum *Deck* é igual ao outro, mas todos eles têm uma quantidade equilibrada de cartas. Já se pode jogar assim, mas a coisa só começa a esquentar mesmo com alguns *Booster Packs* – cartas vendidas em pacotes, como figurinhas. O preço dos *Booster Packs* é mais alto se comparado com o total de cartas no *Deck* – mas suas cartas são melhores, mais poderosas – e mais raras, impossíveis de serem encontradas no *Deck* básico (LUIGI, 1994, p. 8, grifos do autor).

Pelo fato de serem colecionáveis, pode-se trocá-las com outros jogadores, comprá-las e vendê-las avulsas também para se completarem as coleções. Alguns jogadores se consideram até mais colecionadores do que jogadores (LUIGI, 1994, p. 8; SILVA, 2016, p. 68), isso porque a parte visual do jogo, as ilustrações das cartas, são muito desejadas e procuradas, sendo um dos maiores atrativos de todos os *card games* (SILVA, 2016, p. 60).

## 2. O “pai” dos card games

Criado por Richard Garfield, doutor em matemática combinatória e designer de vários jogos de cartas e tabuleiros (GARFIELD, 2005), *Magic: the Gathering* é popularmente conhecido por *Magic* ou por sua sigla, *MTG*. Criado em 1993, é considerado o primeiro *card game* da História e inspirador dos *card games* posteriores (HENGES, 2020). Segundo Silva,

Neste jogo, cada um dos participantes é um mago, lutando pela supremacia contra outros feiticeiros em um duelo até a morte. Para isso, cada jogador tem um baralho com cartas de terras (suas fontes básicas de poder, chamado *mana*), criaturas (seu exército para o duelo), artefatos (objetos mágicos) e uma infinidade de magias diferentes (desde relâmpagos até círculos de proteção) (1994, p. 5, grifo do autor).

O *Magic: the Gathering* normalmente é jogado por duas pessoas, mas há outras modalidades de jogo que permitem duplas ou trios, por exemplo. Apesar de ser um *card game* pensado para uma modalidade padrão, o jogo amistososo é livre e os jogadores, para se divertirem, podem entre si escolher aderir a todas as regras ou acrescentar ou retirar o que bem entenderem.

O *card game Magic: the Gathering* tem como estratégia de marketing não revelar todas as cartas que compõem o jogo. Periodicamente, lança coleções de cartas, com cada uma oferecendo algumas centenas de cartas de baralho. Desse modo, o jogo sempre se renova e novas combinações de baralhos são “descobertas” pelos jogadores mais dedica-



dos, além de ser altamente lucrativo para sua empresa comercializadora, a *Wizard of the Coast* (SILVA, 1994, p. 5-6).

A recepção de *Magic: the Gathering* foi e tem sido muito positiva entre os jogadores, tendo em vista seu grande volume de vendas e admiração de seus jogadores por ele (SILVA, 1994, p. 6; SILVA, 2016, p. 68). Isso foi refletido na organização de torneios locais, estaduais, nacionais, continentais e mundiais, produção de itens promocionais e exclusivos, profissionalização para os que almejam os maiores prêmios, entre outras manifestações que explicam a plena expansão desse jogo.

Apesar de todo o sucesso conhecido e acumulado, algo dificilmente pensável ocorreu em 2019 com *Magic: the Gathering*. Ele passou a ser eleito o jogo mais complexo de todos os tempos (ANDREI, 2019). Logo, o carro-forte dos *card games* está longe de ser considerado moda passageira e comprova cada vez mais que é mais fácil inspirar novos jogos do que simplesmente cair em desgosto do público.

### 3. O gosto do jogo: os textos de sabor

A estrutura de uma carta pode ser conhecida pela imagem e tabela abaixo:



Figura 1: Os componentes de uma carta de *Magic: the Gathering* (*Aggressive Mammoth*)

Fonte: <https://bit.ly/3E0s4LV>

Quadro 1: Os componentes da carta acima (*Aggressive Mammoth*)

COMPONENTE	LOCALIZAÇÃO	EXEMPLO
NOME	Divisória superior esquerda	Aggressive Mammoth
CUSTO	Divisória superior direita	3 manas incolores (representadas pelo número “3” num círculo cinza) + 3 manas verdes (representadas por três símbolos de árvores)
TIPO	Divisória central recuada à esquerda	Creature - Elephant
COLEÇÃO	Divisória central recuada à direita	Magic Core Set 2020 (representado por uma letra “M” seguida do número “20”)
HABILIDADE(S)	Texto não-italico da caixa de texto abaixo da divisória central, anterior ao texto em itálico.	Trample (This creature can deal excesso combat damage to the player or planeswalker it’s attacking.) <sup>1</sup> Other creatures you control have trample.
TEXTO DE SABOR	Texto em itálico da caixa de texto abaixo da divisória central, posterior ao texto não- itálico.	“Approach from behind. That way, if it does charge, at least you aren’t in front of it.” – Vivien Reid
NÚMERO NA COLEÇÃO	Canto inferior esquerdo	337 <sup>a</sup> carta da coleção (representada pelo controle 337/280)
RARIDADE	Divisória central recuada à direita; Canto inferior esquerdo	Rara (representada pela coloração dourada do símbolo da coleção); representada pela letra “R” ao lado do número da carta na coleção (337)
IDIOMA	Canto inferior esquerdo	Inglês (representado pela abreviação “EN”, de English, encontrada abaixo do número 280)
ILUSTRADOR	Canto inferior esquerdo	Filip Burburan (encontrado ao lado esquerdo do idioma da carta)
PODER DE ATAQUE E DEFESA (exclusivo para cartas do tipo “criatura”)	Canto inferior direito	8 de ataque (encontrado pelo número à esquerda da barra) e 8 de defesa (encontrado pelo número à direita da barra), representado por 8/8
ANO DE LANÇAMENTO	Canto inferior direito	2019 (encontrado abaixo do valor de ataque e defesa)

Fonte: criação de nossa autoria.

O exemplo acima traz um texto de sabor ligado diretamente à história de *Magic: the Gathering*, já que Vivien Reid é uma personagem do próprio jogo (KHAW, 2018). Se comparado à epígrafe, o texto de sabor possui como diferença não preceder o texto essencial, pois se localiza depois dele. No entanto, com a exceção do seu posicionamento físico, epígrafe e textos de sabor são muito semelhantes. Segundo Samoyault,

<sup>1</sup> Apesar de essa parte do texto também se encontrar em itálico assim como o texto de sabor, via de regra os textos em itálico dentro de parênteses são uma explicação rápida da habilidade que determinada carta executa quando jogada. Normalmente é inserido quando se trata de uma habilidade nova ou não muito conhecida, para não atrapalhar a dinâmica do jogo, já que há inúmeros detalhes nesse *card game* para serem memorizados, o que nem sempre todo jogador acaba fazendo.

A *epígrafe*, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa (2008, p. 64, grifo do autor);

Por sua vez, os primeiros textos de sabor, tradução do termo original *flavor text*, foram publicados em cartas dos personagens de *G.I. Joe* (1982) (FLAVOR..., s/d). Acredita-se, porém, que o termo *flavor text* foi cunhado por Dave Howell, designer de jogos que atuou na equipe da *Wizard of the Coast* nos primeiros anos de *Magic: the Gathering* (HOWELL, s/d). Segundo Grant Rodiek, a popularização dos textos de sabor pode ter ocorrido graças ao *Magic: the Gathering* pelo fato de muitos consumidores de produtos oferecidos pela indústria dos *games* terem jogado ou ouvido falar no 1º *card game* do mundo (2013). Ainda segundo o autor,

Um texto de bom sabor pode incentivar o investimento na premissa que você apresentou. Não é a única ferramenta à sua disposição, mas é uma ferramenta inteligente e econômica que satisfaz seus jogadores principiantes. Melhor ainda, a não ser que seja mal feito, não vai prejudicar a experiência<sup>2</sup> (RODIEK, 2013).

A *Wizard of the Coast* possui equipes específicas responsáveis por cada parte de *Magic: the Gathering*. Era de se esperar que tivesse uma equipe voltada para a criação e seleção de textos de sabor para as cartas. Em resposta à carta aberta de Will Mistretta, Mark Rosewater – designer de cartas e um dos mais influentes funcionários da *Wizards of the Coast* desde 1996 – explica a complexa missão de se distribuir os textos de sabor adequados a cada carta:

Conduzimos um tipo particular de pesquisa de mercado chamado “estudo do livro de ouro”. Um “estudo do livro de ouro” é apenas uma impressão geral de todas as cartas. Pedimos uma amostragem estatística a centenas de jogadores para escolherem suas cartas favoritas e menos favoritas em várias categorias (mecânica das cartas, arte, nomes e texto de sabor) de acordo com suas memórias. Em seguida, mostramos a eles uma porção aleatória de cartas de uma coleção do livro de ouro e fazemos as mesmas perguntas. Pegamos os dados da primeira parte (o que chamamos de pesquisa aberta) e combinamos os dados com a segunda parte<sup>3</sup> (2002).

---

<sup>2</sup> Do inglês *Good flavor text can encourage investment in the premise you've presented. It's not the only tool at your disposal, but it's a clever and economical one that satisfy your literate players. Even better, unless done poorly, it won't detract from the experience.* (tradução nossa).

<sup>3</sup> Do inglês [...] *we conduct a particular kind of market research called a "godbook study". A "godbook" is just a printout of all the cards. We ask a statistical sampling of hundreds of players to pick their favorite and least favorite cards in several categories (card mechanics, art, names, and flavor text) from memory. Then we show them a random portion of a set's*

Pesquisas de campo como essas conseguiram constatar que, por exemplo, jogadores de *Magic: the Gathering* gostam de, por exemplo, textos de sabor humorísticos, e desgostam de trocadilhos (ROSEWATER, 2002). E quando o assunto chega ao texto de sabor retirado da literatura,

O acordo estipulado anos atrás é que o conjunto básico terá citações literárias e expansões específicas não. Isto porque queremos que o *Magic* tenha seu próprio mundo e sua própria voz. A literatura do mundo real tira os jogadores do mundo dos feiticeiros em duelo e, segundo alguns, os faz sentir como se estivessem na escola. Queremos que o *Magic* seja divertido, não “entretenimento pedagógico”<sup>4</sup> (2002, grifos do autor).

Sabendo que seu público varia do infantil ao adulto, a miscelânea epigráfica parece ser a escolha mais sensata para agradar a todos os públicos. Percebe-se, também, a preocupação da empresa em transmitir a ideia de *Magic: the Gathering* ser um jogo pedagógico, o que desagradaria a parte de seus consumidores que busca nele diversão. Embora o jogo possa ter potencial educativo e alguns projetos e pesquisas foram desenvolvidos com o uso desse *card game*, é possível que a Wizard of the Coast tenha receio de presenciar a ruína do carro-chefe dos *card games* mundiais reduzido a instrumento de ensino.

No entanto, o texto de sabor, especialmente o advindo da literatura canônica, pode ser um bom exemplo de conhecer o processo de adaptação e intertextualidade. Há, como exemplo, a carta *Javalis de Durkwood*:



Figura 2: Carta de *Magic: the Gathering* cujo texto de sabor é um excerto retirado da Bíblia Sagrada  
Fonte: <https://bit.ly/3yR82Qg>

godbook and ask the same questions. We take the data from the first part (what we call an open-ended survey) and combine the data with the second part (tradução nossa).

<sup>4</sup> Do inglês *The compromise reached years ago is that the basic set will have literary quotes and the expert expansions will not. This is because we want Magic to have its own world and its own voice. Real-world literature takes players out of the world of dueling wizards and according to some, makes them feel like they're in school. We want Magic to be fun, not "edutainment"* (tradução nossa).

Essa carta faz parte de diversas coleções de *Magic: the Gathering*, tendo sido originalmente lançado na expansão *Legends* (1994). Na história do jogo, Durkwood “é uma região verdejante no continente dominariano [a história do jogo se passa no multiverso de Dominia] de Aerona, entre Llanowar e Benalia. É conhecida por seus javalis, bestas e gigantes” (DURKWOOD, s/d, comentário nosso). Os javalis possuem a força de ataque 4 e força de defesa também 4, o que a faz uma criatura relativamente forte, podendo, a princípio, destruir criaturas com poder de defesa de valor 4 para baixo.

A partir da análise da narrativa, seguindo a tipologia de Friedman (2002), podemos inferir que, ainda que o texto de sabor não tenha influência sobre o jogo, os criadores não utilizaram o texto literário sem intencionalidade. Antes, trabalharam como narradores ao selecionar o trecho e a versão canônica utilizada. Uma comparação foi feita do texto e, a partir do grego, foi sugerida uma tradução do versículo em questão com a finalidade de demonstrar o trabalho narrativo.

Quadro 2: As diferentes traduções para o texto de sabor de *Durkwood Boars*

Grego	Literal	Inglês (contida na carta lançada nesse idioma)	Português (contida na carta lançada nesse idioma)	Tradução livre
ἐξελθόντα τὰ πνεύματα τὰ ἀκάθαρτα εἰσῆλθον εἰς τοὺς χοίρους, καὶ ὄρμησεν ἡ ἀγέλη [...] (O NOVO..., 2007)	Tendo saído os espíritos os imundos indo em direção aos porcos entraram neles, em pânico correram juntos [...] (tradução nossa)	<i>And the unclean spirits went out, and entered the swine: and the herd ran violently [...]</i>	E saindo os espíritos imundos, entraram nos porcos; e a manada foi precipitar-se com violência [...]	Depois de saírem, os espíritos imundos foram em direção aos porcos. E, em manada, correram com pânico [...]

Fonte: criação de nossa autoria

Alguns exemplos podem ser conhecidos no gráfico acima. No texto canônico, o personagem principal, Jesus, expulsa esses espíritos de um homem. Eles, neste contexto, não são fonte de poder para combater inimigos, como parece ser a sugestão proposta na carta. Na Bíblia, a cena na qual a narrativa está inserida trata de uma possessão, invasão não autorizada do corpo. A possessão é pressuposta na carta, mas, no imaginário do jogador, soa, ainda que de forma sutil, autorizada. Como parte da magia, o narrador do jogo não informa a origem e o motivo da possessão. O jogador-leitor é quem deve completar o significado, desfrutar o sabor desse excerto enigmático. Na carta, a tradução da palavra grega “ὄρμησεν” (*ormesen*) por “violentamente” é legítima, mas o sentido que melhor expressa é “susto”, algo que impulsiona uma reação forte e involuntária. A opção dos narradores do jogo pela versão bíblica que usa a palavra “violentamente” destaca o aspecto do poder do personagem, o que cabe muito bem no jogo, mas tem o sentido diferente do que foi descrito pelo narrador bíblico.

Na caixa de texto, os Javalis de Durkwood não possuem uma habilidade específica e, para não deixar a caixa sem texto, optou-se por preenchê-la com parte do versículo 13 do capítulo 5 do livro de Marcos: “Jesus o permitiu. Então, saindo os espíritos imundos,

entraram nos porcos; e a manada, que era cerca de dois mil, precipitou-se despenhadeiro abaixo, para dentro do mar, onde se afogaram.” (LIVRO..., 5.13). O contexto em que esse versículo se encontra narra a passagem de Jesus Cristo e seus discípulos de um lugar à beira-mar à terra dos gerasenos, após superarem uma forte tempestade durante o trajeto. Ao desembarcarem em terra firme, eles se encontram com um homem endemoniado, impossível de ser preso devido a sua força colossal. Cristo pergunta seu nome e, por meio da boca do possuído, um demônio responde que pode ser chamado de legião, pois são muitos que estão ali presentes. Cristo exorciza o atormentado e os demônios migram para os corpos de uma manda de porcos, que avançam com fúria em direção ao mar ao encontro da morte, parte correspondente ao versículo em questão.

Uma hipótese que o versículo 13 do capítulo 5 foi escolhido para essa criatura pode ser o fato de os javalis serem um coletivo, como sua imagem e nome no plural confirmam. Além disso, o javali é um suíno, porém sua selvageria não o permite ser domesticado e aglomerado em bando por homens. Mesmo assim, esse texto de sabor mantém parcialmente a narração de seu texto original.

Outra hipótese da escolha para esse trecho bíblico é o público-alvo consumidor de *Magic: the Gathering*. A princípio, esse *card game* foi desenvolvido e comercializado em idioma inglês e vendido nos Estados Unidos, portanto direcionado a um público de maioria cristã. As primeiras edições do jogo, chamadas de *Alpha* (1993), *Beta* (1993) e *Unlimited* (1993) não possuem traduções para outros idiomas. Devido ao seu sucesso de recepção, a partir de sua primeira expansão, *Arabian Nights* (1993) passou a ser traduzido para alemão, italiano e francês. Podendo prever o alcance do jogo no oriente, os textos de sabor de *Magic: the Gathering* também estavam se “orientalizando”. Abaixo estão dois exemplos do cânone oriental utilizado em cartas do jogo:



Figuras 3 e 4: cartas de *Magic: the Gathering* das expansões *Arabian Nights* e *Legends*, respectivamente  
Fontes: <https://bit.ly/3jVYJKF> e <https://bit.ly/38SIFUF>, respectivamente

Com receio de ser rotulado como um jogo ocidental, a carta *Piety* traz como texto de sabor um excerto do Corão, o livro sagrado dos muçulmanos, enquanto *Greed* optou por utilizar um trecho do Tao-Te Ching, obra atribuída a Lao Tzi e responsável por inspirar o taoísmo e o budismo. Isso ao mesmo tempo contribui para a internacionalização do jogo, trazendo textos de sabor de diferentes culturas, o que faz de *Magic: the Gathering* um *card game* de aceitação mundial.

Se os textos de sabor das primeiras edições tinham como foco autores e obras do cânone ocidental, a partir de sua expansão da América para a Europa já se pensou na “orientalização” de alguns trechos de sabor a fim de atingir maior público-alvo por este artifício. Isso não significa obrigatoriamente ter de trocar os textos de sabor ocidentais já escolhidos nas primeiras edições. No caso da carta Javalis de Durkwood, seu texto de sabor bíblico foi mantido em suas versões posteriores:



Figuras 5 e 6: As versões da carta *Durkwood Boars* nas edições 4th e 5th, respectivamente  
Fontes: <https://bit.ly/3nvv2Cv> e <https://bit.ly/3BYtyEr>, respectivamente.



Figuras 7 e 8: As versões da carta *Durkwood Boars* nas edições *Starter 1999* e *Starter 2000*, respectivamente  
Fontes: <https://bit.ly/3CabvLZ> e <https://bit.ly/38WelaJ3>, respectivamente

No entanto, Rosewater (2002) afirma que não é a intenção do jogo *Magic: the Gathering* estabelecer intertextualidades com a mais elevada literatura, já que, assim como outras características de novas cartas a serem incluídas no jogo em coleções posteriores, a escolha do texto de sabor mais adequado para cada carta que o receber é, talvez, a mais difícil das tarefas. Ao passo que alguns jogadores cobram textos de sabor retirados “do mundo real”, outra leva de *card gamers* prefere os textos de sabor ligados diretamente à ficção própria do jogo, e outros poucos se importam com esse elemento (ROSEWATER, 2002). Mesmo assim, jogadores de diferentes nacionalidades e gostos literários podem se sentir atraídos ou curiosos pelo jogo quando se deparam com algum excerto conhecido na seção dedicada a estes pequenos trechos, que podem ser atrativos para quem se importa com eles. Segundo Hutcheon, há três modos de engajamento que esses jogadores curiosos podem exercer, todos eles imersivos: os modos de contar, mostrar e participar (2013, p. 47-48). Essa busca pelo texto original, no mínimo, estabelece o 2º e a 3º modo, já que há a possibilidade de se atrelar o excerto bíblico à imagem da manada (modo visual) e imergir de forma física e cinestésica quando utilizada essa carta em uma ou mais partidas ou simplesmente ou recordada de uma coleção particular (participativo).

### Fim de jogo: considerações finais

O texto de sabor é elemento acessório nos jogos em que está presente. No *card game Magic: the Gathering* isso não é exceção. Porém, ele é um recurso intertextual valioso para



atiçar a curiosidade de jogadores que buscam algo a mais do que o simples jogar. Com isso, ele não é apenas um recurso não-essencial à partida, e pode ser conhecimento diferencial entre jogadores que visam conhecer profundamente a mecânica do jogo e dessa intertextualidade interativa.

Possivelmente, nos primórdios de *Magic: the Gathering* os textos de sabor ligados à literatura canônica eram direcionados para jogadores, e possivelmente leitores, ocidentais. A partir de suas primeiras expansões novos perfis de consumidores desse *card game* foram idealizadas, assim como algumas cartas do jogo. Consequentemente, alguns textos de sabor também foram pensados para serem orientalizados.

Mais do que elemento secundário que não interfere diretamente no jogo em si, analisar a seleção dos textos de sabor literários pode constituir-se relevante trabalho de intertextualidade e adaptação para os estudos literários que buscam entender como a literatura é transposta para jogos como *Magic: the Gathering*, além de auxiliar até mesmo na imersão do próprio jogo.

## Referências

- ANDREI, Mihai. *It's official: Magic the Gathering is the world's most complicated game*. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3l72sUT>>. Acesso em 21 set 2020.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- DURKWOOD. Disponível em: <<https://bit.ly/3zZjs00>>. Acesso em 21 set 2020.
- FLAVOR text. Disponível em: <<https://bit.ly/3hd1pS7>>. Acesso em 21 set 2020.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, 30 maio 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/3hj7SLE>>. Acesso em 23 set 2020.
- GARFIELD, Richard. *Interviews by an Optimist # 49 - Richard Garfield*. 19 Jun 2005. Entrevistador: Tom Vasel. Disponível em: <<https://bit.ly/3CabDuX>><<https://bit.ly/2X3DX2M>>. Acesso em 21 set 2020.
- HENGES, Elizabeth. *10 hours with Magic: The Gathering Arena got me back into trading card games*. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3hgiR8x>>. Acesso em 21 set 2020.
- HOWELL, Dave. *Vanity Link Page: An Embarrassment of Me*. Disponível em: <<https://bit.ly/2VrvYfk>>. Acesso em 21 set 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KHAW, Cassandra. *Unbowed, part 2*. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3E0p95M>>. Acesso em 21 set 2020.
- LIVRO de Marcos. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Versão Revista e Atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- LUIGI. A guerra dos baralhos mágicos. *Dragon*, [dez.], n. 2, p. 8-11, [1994].
- O NOVO Testamento Grego. 4.ed. revisada. Stuttgart; Barueri; Deutsche Bibelgesellschaft; Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.
- RODIEK, Grant. *Writing Flavor Text*. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3nbS00K>>. Acesso em 20 set 2020.
- ROSEWATER, Mark. *Add Text to Flavor*. 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/38RF5ca>>. Acesso em 20 set 2020.
- SAMOYULT, Thiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 208. (Linguagem e Cultura, n. 40)
- SILVA, Pedro Panhoca da. Reflexões sobre o consumo do card game: “Magic: the Gathering” a partir dos depoimentos dos jogadores. *Observatório da Diversidade Cultural*, v.3, n.1, p. 59-73, 2016.
- SILVA, Ygor Morais Estevas da. Batalha das cartas. *Caderno RPG*, set, n.3, p. 5-7, 1994.

# Itinerários da feminilidade: a histeria como expressão do desejo recalçado

Silvio Tony de Oliveira  
Mestrado, Universidade Federal da Paraíba

## Introdução

Mesmo após um período secular de fundação da psicanálise como ciência, seu objeto de estudo inicial, sobre o qual se debruçara Sigmund Freud, ainda se mantém como um terreno obscuro e enigmático. Isso não por conta da insuficiência de ferramentas teóricas que dispõe a psicanálise, todavia pelo grau de resistência que a sexualidade feminina oferece ao seu pesquisador mais engajado. As primeiras postulações teóricas acerca da sexualidade feminina, no âmbito psicanalítico, deram-se na segunda metade do século XIX, no contexto da Viena vitoriana. Esses primeiros passos teóricos, aos olhos freudianos, mantiveram imbricações com um outro fenômeno, tradicionalmente imputado ao feminino, conhecido como histeria.

Os enlaces entre sexualidade e histeria foram mais bem compreendidos sob a ótica freudiana. Contudo, ao longo dos séculos, desde as culturas clássicas, as aproximações entre esses dois campos foram notórias, assim como a complexidade do quadro sintomático que estrutura ou caracteriza o estado de histeria. Nessa perspectiva, nossa pesquisa tem por escopo, através da interface Literatura/Psicanálise, discorrer acerca da sexualidade feminina e suas aproximações com a manifestação do fenômeno da neurose histérica, na obra *Mis Algrave*, de Clarice Lispector. Nessa narrativa, vislumbramos uma personagem que se mostra indiferente a sua sexualidade, *soma*<sup>1</sup> que no amplo campo psicanalítico, denomina-se, por alguns teóricos por exemplo Nasio (1991) e Mayer (1984), como frieza histérica. Entretanto, a partir do olhar do Outro<sup>2</sup>, a personagem inicia um processo de transbordamento erótico. Para obtenção de nossos objetivos, recorreremos a teóricos pós-freudianos, como nomes representantes da linha lacaniana. Na próxima seção, discorreremos acerca da sintomatologia da histeria na época clássica greco-romana.

## 1-O animal ávido pela procriação: o corpo como metáfora da sequiosa uterina

<sup>1</sup> Termo do campo psicanalítico utilizado por sinônimo de sintoma.

<sup>2</sup> Termo Lacaniano, de teor complexo, refere-se à cultura, ao inconsciente, e diferencia-se de do “outro” termo designado ao nosso semelhante.

Os primeiros registros históricos oficiais, a respeito da histeria, remontam à cultura egípcia. Em antigos papiros, são relatados casos de mulheres que sofrem do mal do útero, como era conhecido esse *pathos*. Entretanto, os registros oficiais da histeria ligados à história da medicina são direcionados a Hipócrates. Vejamos como se constrói o pensamento hipocrático a respeito da *hystera*<sup>3</sup>:

Essa afecção sobrevém sobretudo às mulheres que não tem relações sexuais e às mulheres de uma certa idade, mais do que às jovens; com efeito, sua matriz é mais leve. Eis como isso ocorre: a mulher, tendo os vasos mais vazios que de costume e estando mais cansada, a matriz ressecada pela fadiga se desloca, visto que ela está vazia e leve; a vacuidade do ventre faz com que haja lugar para que ela se desloque. Estando deslocada, ela se joga sobre o fígado, adere a ele e se dirige para os hipocôndrios. Com efeito, ela corre e vai para o alto em direção ao fluido, visto que ela foi demasiado ressecada pela fadiga. Ora, o fígado está cheio de fluido. Quando ela se joga sobre o fígado, ela causa uma sufocação súbita, interceptando a via respiratória que está no ventre. Por vezes, ao mesmo tempo em que a matriz começa a se jogar sobre o fígado, desce fleuma da cabeça para os hipocôndrios, dado que a mulher está sufocada; e por vezes, com essa descida da fleuma (ou pituíta, humor frio), a matriz deixa o fígado, retorna a seu lugar e a sufocação cessa... quando a matriz está no fígado e nos hipocôndrios e produz a sufocação, o branco dos olhos revira, a mulher fica fria e mesmo, por vezes, lívida. Ela range os dentes, a saliva afluí à boca e ela se assemelha aos epiléticos. Se a matriz fica muito tempo fixada no fígado e nos hipocôndrios, a mulher sucumbe asfixiada. (HIPÓCRATES *Apud* TRILLAT, 1991, p. 20)

O útero é concebido com um verdadeiro animal com desejo e necessidade de procriação. É o órgão feminino que deseja “engendrar” fetos, sendo um desejo deste e não da própria mulher. Logo, observamos, desde os primórdios, as relações existentes entre histeria e sexualidade feminina. Outra questão a ser observada é o aspecto múltiplo e complexo de sintomas que podem infligir o corpo e que são ocasionados pelas viagens errantes uterinas. Essa complexidade de efeitos leva a uma dificuldade, desde tenra época, de um enquadramento, ou melhor, uma maior formalização dos sintomas históricos, ocasionando, assim, uma gama de crenças, no imaginário masculino, quanto às possibilidades de tratamento que vão desde o uso de formulações com odores agradáveis na região genital e o oposto nas regiões superiores do corpo, bem como, uso de ataduras na região dos hipocôndrios. Tudo isso com a intenção de fazer regressar o útero ao seu lugar de origem.

Entre os latinos, prevaleceram muitas das concepções hipocráticas tanto nas causas da histeria como nos procedimentos de tratamento. É mister, então, destacarmos pontos importantes ou contribuições teóricas sobre esse fenômeno enigmático da sexualidade. Um dos nomes mais representativos, nesse contexto dos primeiros séculos da era cristã, é o de Arété de Cappadoce (século I ou II século d.C) sua principal contribuição foi realizar a diferenciação entre doenças agudas e crônicas. A histeria é entendida, nessa perspec-

---

<sup>3</sup> O termo histeria provém do grego *hystera* que significa útero/matriz.

tiva, como afecção aguda, diferenciando-se, por exemplo, da mania e da melancolia que são consideradas doenças crônicas e ausentes de febre. A concepção da movimentação uterina e sua origem se mantêm de acordo com a tradição grega, assim como, os procedimentos terapêuticos com base em aplicação de odores fétidos nas narinas e substâncias de odores agradáveis no órgão genital.

Com Soranos de Éfeso (Séc. II d. C, mais conhecido como “Príncipe dos metódicos”) a concepção clássica da movimentação uterina sofre suas primeiras críticas e começa a ser colocada em xeque. O referido médico concebia que a matriz pudesse realizar movimentos no interior do corpo feminino, entretanto, essa movimentação não era aleatória. “A matriz pode ser erguida ou inclinada lateralmente; quando as membranas se relaxam, ela cai, não porque ela é um animal, como alguns o dizem, mas porque ela tem, como as outras partes do corpo, o sentido do tato (sensibilidade ao toque) (...)” (ÉFESO *Apud* TRILLAT, 1991, P. 28).

Outra discordância com Hipócrates se estabelece na forma de tratamento: o estímulo demasiado da sexualidade, tanto para homens como para mulheres, não é salutar para boa saúde, pois a perda de sementes é prejudicial. Entretanto, a prática sexual como forma de atender às necessidades naturais da procriação é indispensável. Não fazer uso de substâncias fétidas para inalação é outra discordância. Os metódicos acreditavam em uma terapêutica voltada para banhos, cataplasmas e compressas para aquecer as articulações contraídas.

## 2 - O rechaço de Éros e suas vicissitudes: os pilares do gozo na histeria

A histeria se apresenta enigmática e impossível de ser condensada em classificações e rotulações, justamente, por conta da sua variabilidade de sintomas, que, ao longo dos séculos, em cada contexto histórico e cultural, apresentaram-se imbrincados com o conceito de feminilidade, que cada época possuía, assim como defende Mitchell (2006). Uma das faces sintomáticas da histeria é o rechaço da sexualidade. Esse quadro pode ser encontrado, por exemplo, em um dos mais conhecidos casos clínicos da psicanálise: o caso Dora<sup>1</sup>.

Na clínica psicanalítica de linha lacaniana, a etiologia do rechaço da sexualidade na histeria feminina *jaz*, justamente, nos escombros da relação arcaica que a menina mantém com seu primeiro Outro,<sup>2</sup> ou seja, o ponto de partida da negação de *Éros* possui sua etiologia no pré-Édipo. Israel (1995) afirma que toda problemática histórica reside no *penisneid* ou inveja do pênis. A menina, fusionada à figura materna pela idealização da mãe fálica, acredita também ser possuidora do falo. De acordo com Mayer (1989), a mãe fomenta, de forma inconsciente, na filha uma fantasia fálica que essa atribuiu àquela. Essa relação acarreta uma negação da busca da feminilidade da menina, que se funde a uma mãe que não lhe fornece um modelo de feminilidade, ou seja, as identificações com o que

<sup>1</sup> Caso clínico conduzido por Sigmund Freud e caracterizado por ampla manifestação sintomática.

<sup>2</sup> Termo lacaniano que faz referência às instâncias da cultura que influenciam a subjetividade dos seres falantes. Nesse momento, refere-se a mãe como primeiro objeto da criança.

viria a ser mulher. Entretanto, ao se confrontar com sua castração – comprovação que se dará na visão do pênis no corpo do menino – e com a castração do Outro, o sentimento de ódio para com aquela que, supostamente, havia-a omitido a falta fálica, instaura-se na menina. Entretanto, é sobre a angústia da falta do falo, a angústia da castração, ou como afirma Nasio (2006), a dor da falta fálica, que começa a ser erguida a arquitetura psíquica histérica. Vejamos como o próprio Nasio se posiciona diante dessa problemática:

Assim, podemos afirmar que a angústia da fantasia se transforma num estado perturbado da vida sexual do histórico, num estado de sofrimento devido a erotização geral do corpo, paradoxalmente acompanhado por uma inibição concentrada no nível da zona genital. A conversão global da angústia da fantasia leva, pois, a um contraste espantoso: um corpo globalmente erotizado coexiste dolorosamente com uma zona genital anestesiada. (NASIO, 1991, p. 44)

Aquilo que poderíamos entender ou conceituar como frigidez histérica tem sua origem nos primórdios do pré-édipo e na angústia do esfacelamento da fantasia da posse do falo. Sentimento esse oriundo de uma relação fusional com a mãe, que nega e rechaça a feminilidade da menina. Não é difícil associarmos essa angústia primeira com a angústia ou negação da sexualidade genital na histeria. Cada relação sexual corresponde ou melhor remonta a dor da falta fálica e, mais uma vez, a comprovação da existência do falo no sexo oposto. Obviamente, não temos a presunção de afirmar que as discussões aqui apresentadas abarcam toda a problemática da negação da sexualidade na histeria, porém acreditamos, mesmo que com luvas de pelica, ter tocado as origens desse *soma* na circunscrição da neurose histérica.

### 3-Teatralidade e sedução; transbordamentos eróticos: o corpo com ostentação fálica.

Historicamente, haja vista as descrições feitas por Charcot, a respeito de uma das fases do grande ataque histérico *Attitudes passionales*, é atribuído à histérica o caráter da teatralidade erótica, mulher que sabe se tornar desejável, mestre nas artes da sedução. A histérica encena uma mulher que refuta a sua falta, ostenta poder e erotismo como sinônimos de completude. Mas o que está por trás da persona da sensualidade que encena a histérica? Mayer (1989) afirma que, por trás dos meios de sedução que são usados pela histérica como o andar calculado, a roupa milimetricamente escolhida, a maquiagem, etc., está a ferida narcísica da incompletude: a falta fálica confrontada nos primórdios da relação imaginária com seu primeiro Outro.

Nos pilares da frigidez histérica, temos a angústia da falta fálica, confrontada a partir da relação imaginária com o primeiro Outro no Édipo arcaico, associada com a inveja do pênis, algo que resulta em uma ferida narcísica no ego, no transbordamento libidinal, ocorrido nos limiares da histeria. Assim, temos, justamente, os mecanismos que a neurótica histérica faz uso para “maquiar” essa ferida. De acordo com Mayer (1989), os artifícios de sedução ou a persona erótica encenada pela histérica tem ainda o propósito de “vin-

gança”: se anteriormente a falta do falo levou a neurótica a um angustioso esfacelamento do *Eu* ocasionando feridas narcísicas como a incapacidade e impotência (perda do poder que emana do falo), essa falta fálica, como também seus derivados, é transferida agora para o homem, que se mostra fragilizado e diminuído diante da supermulher. É despertando o desejo no Outro que a ferida narcisa é ocultada e, ao mesmo tempo, transferida para o parceiro.

Por sua vez, Israel (1995) ressalta que a internalização do significante daquilo que viria ou se conceituaria como ser mulher se apresenta fragilizado desde tenra infância. A histérica é infligida por uma problemática identificatória quanto a ser mulher. Reconhece-se mulher através do desejo que desperta no Outro. É o olhar do Outro que a confirma na sua feminilidade, em outras palavras, na identificação do ego com o significante do que viria a ser mulher (na perspectiva da identificação da histérica). Na seção seguinte, desbravaremos, pelo viés psicanalítico, os enlaces entre sexualidade, histeria e feminilidade arquitetados, na *psique* da personagem *Mis Algrave*, de Clarice Lispector.

#### 4- Rechaço e desejo: nos limiares do (des)amparo

Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade. Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

A relação entre histeria e feminilidade perpassa os vários períodos e contextos históricos em que se discutiu a sexualidade da mulher. Doravante, propomos investigar, a partir das imbricações entre Literatura e Psicanálise, as vicissitudes da sexualidade da personagem protagonista, na obra lispectoriana *Mis Algrave*, como também os aspectos psíquicos basilares que a condicionam a um quadro de neurose histérica. Ruth, como também é chamada a personagem, na narrativa, é descrita como uma jovem bela, virgem, de cabelos ruivos, e porte físico marcante. Morava sozinha, em uma cobertura, em Londres, e trabalhava em um escritório como datilógrafa. Antes de enveredarmos pelos caminhos da psicanálise, é inevitável ressaltarmos a relação existente entre duas personagens da obra lispectoriana: Ruth Algrave e Macabeia (protagonista do romance *A hora da estrela* (1977)): Ambas personagens são mulheres, estrangeiras – a primeira irlandesa que vai morar em Londres e a outra nordestina que vai para o sudeste do Brasil respectivamente – em seus respectivos locais de moradia, trabalham na mesma profissão, ou seja, datilógrafa. Porém, o discurso que reverbera nessas personagens e que nos leva a observar a mesma face de um feminino é o desconhecimento sobre si mesma, sobre sua sexualidade, sobre aquilo que viria a ser mulher. Obviamente, e não refutamos de forma alguma, a fragmentação do *Eu* em Macabeia é bem mais marcante em sua estrutura psíquica, em relação ao que observamos em *Mis Algrave*.

Feito esse adendo, propomos, primeiramente, analisar as causas ou a possível etiologia que alicerça toda arquitetura histérica da personagem Ruth. Para a psicanálise, o complexo de Édipo é o núcleo de todas as outras arquiteturas psíquicas como a perversão

e a psicose, mas também é pelo complexo edípico que ascendemos à histeria, um dos caminhos possíveis na neurose. Nasio (2006) afirma que diferentemente do que se pensa em uma leitura imediatista ou no senso comum, o desejo incestuoso que fomenta todo o período do Édipo não é direcionado apenas às figuras parentais genitoras, mas para os outros laços consanguíneos que se possam estabelecer como irmãos, etc. Desta forma, observemos:

Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

A passagem supracitada nos deixa explícita uma experiência erótica vivida pela personagem, em sua tenra infância, com um primo, por ocasião de uma das visitas a casa da avó. Muito mais do que nos encenar o corrido, a descrição acima nos faz enveredar no significante que essa experiência assume ou simboliza para a personagem: angústia, tormento. Essa lembrança causava, em Ruth, um sentimento de culpa, mas também de revolta, quiçá ódio, pois se “ela era culpada, ele também o era.” Nasio (2006) acredita que um dos caminhos iniciais da neurose histérica está, justamente, em uma experiência erótica vivenciada prematuramente. Para o psicanalista francês, o sujeito em tenra idade, ao vivenciar esses transbordamentos eróticos, não consegue lidar com essas sensações e estímulos (mesmo que praticados de forma inconsciente). O psíquico não está, nessa idade, pronto para ressignificar, satisfatoriamente, essas experiências eróticas primeiras. Ao significante, assim, fica atrelado o sentimento de angústia e desconforto, em vez de prazer. Sendo assim, um sentimento marcante nessa personagem é a culpa. Lembremo-nos que o sentimento culposo é uma das características marcantes da neurose. Vejamos como o pai da psicanálise discorre acerca da origem desse sentimento:

Conhecemos, assim, duas origens do sentimento de culpa: uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego. A primeira insiste numa renúncia às satisfações instintivas; a segunda, ao mesmo tempo em que faz isso, exige punição, de uma vez que a continuação dos desejos proibidos não pode ser escondida do superego. [...] em primeiro lugar, vem a renúncia ao instinto, devido ao medo de agressão por parte da autoridade *externa*. (é a isso, naturalmente, que o medo da perda do amor equivale, pois o amor constitui proteção contra essa agressão punitiva.) Depois, vem a organização de uma autoridade *interna* e a renúncia ao instinto devido ao medo dela, ou seja, devido ao medo da consciência. (FREUD, 1997, p. 100)

Interessante é investigarmos os laços afetivos entre Ruth Algrave e suas figuras parentais: “seu pai fora pastor protestante e a mãe ainda morava em Dublin com o filho casado.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). O complexo de castração, etapa psíquica que precede a formação do superego, é vivenciada pelo sujeito como forma de interdição de seus

desejos incestuosos direcionados às figuras parentais. Freud, como dito acima, associa a castração ao sentimento de culpa originário do desejo arcaico incestuoso. Nesse sentido, a personagem tem sua origem no seio de uma família tradicional e com forte influência do cristianismo-protestante fator que potencializa, justamente, uma imbricação entre sexualidade, pecado e culpa.

Por outro lado, observamos a forte ligação que a genitora, da personagem, possui com seus filhos, laços esses que parecem não se ter a intenção de serem rompidos, haja vista a mesma morar em Dublin, com o filho já casado. Porém, deixemos esse ponto para ser melhor detalhado mais à frente e continuemos nas circunscrições do sentimento originário da culpa. Na passagem seguinte temos: “e lamentava muito ter nascido da incon-tinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). O narrador onisciente nos traz o sentimento de horror e angústia da personagem lispectoriana em relação à cena primitiva. Segundo Nasio (2006), a angústia que toma a criança, no período edípico, também pode advir do processo de fantasiar a cena erótica entre os pais. Observamos que Algrave é tomada por um sentimento de culpa pelo vislumbramento dessa cena, mesmo em fantasia, como também pelo ato sexual cometido ou ocorrido entre os pais. Nessa conjuntura, sexo, para ela, é sinônimo de pecado e luxúria que devem ser rechaçados.

Voltemos à influência da figura materna na edificação estrutural da histeria na personagem. Mayer (1989) se utiliza do mito de Hermafrodito para exemplificar a relação fusional que liga, em certos casos, a mãe e o bebê. Se, porventura, temos uma mãe que fomenta a relação indissociável entre ela e o bebê, de forma que o simbólico não substitua o imaginário, essa criança acaba por não se reconhecer como um ser faltante e desejante. A mãe é uma extensão de si e vice versa. Nada falta! Assim, a busca por aquilo que entendemos por falo e que só encontramos no Outro não se efetiva. Esse ser é, assim, acometido de uma dificuldade de reconhecimento quanto a sua própria sexualidade. Uma mãe que alimenta seu narcisismo e o da criança de forma exacerbada acaba, no caso da menina, rechaçando a feminilidade da futura mulher. É na falta que se constitui o feminino. Sobre essa relação mãe-filha, explica Mayer:

A partir disto, são múltiplas as variantes que a clínica nos mostra: inibição genital, a fascinação amorosa em que há uma dependência extrema do parceiro, o qual opera como complemento narcisista idealizado que alimenta a ilusão de completude, a escolha de objeto homossexual com desvalorização do sexo oposto, o travestismo, o transexualíssimo. (MAYER, 1989, p.33)

A inibição sexual é comprovada, na personagem, pelas seguintes passagens:

Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente. (...) Nem tinha televisão. Por dois motivos: faltava-lhe dinheiro e não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela. Na televisão de Mrs. Cabot vira um homem beijando uma mulher na boca. E isso sem falar no perigo da transmissão de micróbios.



Ah, se pudesse escreveria todos os dias uma carta de protesto para o *Time*. Mas não adiantava protestar, ao que parecia. A falta de vergonha estava no ar. Até já vira um cachorro com uma cadela. Ficou impressionada. Mas se assim Deus queria, que então assim fosse. Mas ninguém a tocava jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão. (LISPECTOR, 1975, p. 12;13)

Ruth ou Miss Algrave apresenta um marcante rechaço de sua sexualidade e das múltiplas manifestações de *Éros*: beijos de casais em locais públicos, programas de TV que abarcavam essa temática e até cenas de sexo entre animas em via-pública. Parece ser contraditório e o senso comum se escandaliza, ao se deparar com uma mulher jovem, bela, porém acometida daquilo que se conceitua como frigidez genital. Contudo, dois pontos devem ser destacados: primeiramente que essa suposta frigidez advém do olhar do primeiro Outro, da negação à feminilidade e, por seguinte, resulta em uma problemática identificatória do que viria ser mulher. Em segundo lugar, essa frigidez não diz de uma incapacidade da mulher de sentir prazer, mas de uma forma de manter sua arquitetura psíquica. Vejamos como Israel se posiciona a respeito:

O que por vezes conduz ao seguinte corolário, revelado pela clínica: o fato de algumas mulheres ignorarem até uma idade bastante avançada suas próprias realidades sexuais. É ainda a clínica que mostra um grande número de jovens não sabendo muito bem como são feitas. Esse não-saber é frequentemente um não-querer-saber, que esconde o desgosto sintomático desvelado sob o excesso de pudor. (ISRAEL, 1995, p. 108)

Israel ainda afirma que a negação da sexualidade, por parte da histérica, não diz sobre uma incapacidade de sentir prazer, seja sexualmente como um todo, ou ainda, mais precisamente, relacionado com uma rejeição ao ato sexual genital, mas se configura como uma forma de defesa do ego e de conservação do gozo. “Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã”. (LISPECTOR, 1975, p. 13) A histérica, como já afirmado anteriormente, é estruturada psicologicamente sobre os pilares da falta fálica confrontada no período arcaico da infância. A busca incessante pelo falo que ocupasse seu vazio, sua falta é, justamente, a muleta que lhe apoia em sua angústia originada na infância e reverberada na fase adulta. Sendo assim, a histérica é concebida como um ser perdulário constantemente. Em uma noite de sábado, Miss Algrave recebeu a visita misteriosa de um ser que se ao proclamava de Ixtlan. Esse adentrou pela janela do quarto e de forma misteriosa, apresentou-se como um amante para Miss Algrave. Ela se entregou ardentemente ao mesmo, em uma noite de erotismo e sensualidade, sob à luz da lua que invadia sorrateiramente o quarto. Vejamos a cena que se segue:

Ele disse: – Tire a roupa. Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras. Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado. Começou a suspirar e disse para Ixtlan:

– Eu te amo, meu amor! meu grande amor! E – é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais. Ela pensava: aceitai-me! Ou então: “Eu me vos oferto.” Era o domínio do “aqui e agora”. (LISPECTOR, 1975, p. 16)

Voltando ao viés psicanalítico, é a partir do olhar desse Outro que a personagem se inscreve em um transbordamento libidinal. Citando o pai da psicanálise, Nasio assim se posiciona a respeito da negação de *Éros* no quadro histórico bem como a vivência de uma dualidade entre rechaço e transbordamento libidinal:

A inibição sexual histórica não significa retraimento, mas movimento ativo de rechaço. Um rechaço tão característico que Freud não relutou em dizer: “Tomo por -histórica, sem hesitação, qualquer pessoa em quem uma oportunidade de excitação sexual provoque nojo, quer essa pessoa apresente ou não sintomas somáticos.” E tratou de acrescentar, em outro trecho: “o enigma contrmlitcório suscitado pela histeria ( ... ) o enigma contraditório suscitado pela histeria ( ... ) é o par de opostos constituído por uma necessidade sexual excessiva e uma rejeição exagerada da sexualidade. (NASIO, 1991, p 44;45)

De uma forma bem didática, poderíamos dizer que esse olhar de Ixtlan sob a personagem assumiu um efeito de despertar, estimular a feminilidade da mesma, ao contrário do que ocorreu com a primeira experiência erótica com o primo e com a possível relação fusional com seu primeiro Outro, ou seja, a figura materna, relações essas que, possivelmente, retraíram a feminilidade da personagem. A partir do encontro com o enigmático amante, Miss Algrave se tornou uma mulher sedutora e entregue aos encantos de *Éros*. O próprio corpo, como afirma Israel (1995) e Mayer (1989), é agora a ostentação fálica-narcísica que outrora faltou em tenra idade. O transbordamento erótico da histórica é também uma forma de se reconhecer, através do olhar do Outro como mulher, ou seja, identificar-se com um modelo de feminilidade. Vejamos como esses traços psíquicos se materializam na personagem do *corpus*:

Na segunda-feira de manhã resolveu-se: não ia mais trabalhar como datilógrafa, tinha outros dons. Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias. Tinha vontade de comprar um vestido bem vermelho com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo. (...) Antes compraria o vestido vermelho decotado e depois iria ao escritório chegando de propósito, pela primeira vez na vida, bem atrasada. E falaria assim com o chefe: – Chega de datilografia! Você que não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? deite-se comigo na cama, seu desgraçado! Tinha certeza de que ele aceitaria. Era casado com uma mulher pálida e insignificante, a Joan, e tinha uma filha anêmica, a Lucy. Vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela. (LISPECTOR, 1977, p. 15)

O vestido vermelho desejado por Miss Algrave é o símbolo que condensa os dois principais aspectos do transbordamento erótico na estrutura histeria da personagem imbricado com a feminilidade: é através do vestuário provocativo e sedutor que a histérica (personagem) encobre ou dissimula sua “falha”, ou seja, a falta fálica. “A hiperfeminilidade é mais frequente, mais clássica. É o que se espera da histérica.” (ISRAEL, 1995, p. 75) o vestido realça aos olhos do Outro o corpo outrora escondido, relegado ao anonimato. O cabelo solto diz muito mais que um simples penteado, mas uma forma de estimular; no Outro, o recorte fálico que esse também precisa fazer. O modelo de feminilidade antes usado pela personagem é refutado, agora, através da descrição ela faz da esposa e da filha do chefe: mulheres pálidas e anêmicas. Os homens agora não lhe causam asco ou medo, mas sim desejo e sentimento de superioridade em relação aos mesmos. A esse respeito, Mayer nos ensina:

Através de um vestuário calculadamente natural, de um manejo corporal administrado até o detalhe, de olhares carregados, do enigma de seu sorriso... A histérica representa ante o homem não somente que é uma mulher excepcional, única e desejável, mas também que tem algo mais que não se vê, algo que a torna mais desejável ainda. Isso porque, no curso exibicionista, ele deverá, através de seu desejo, confirmá-la como mulher (...) (MAYER, 1989, p.58)

Sendo assim, a angústia da ausência fálica sentida nos primórdios da infância é ostentada pela histérica através de seu corpo e atributos que valorizam o mesmo como uma personificação do falo. Mais que isso, ela - a histérica (a personagem) - transfere essa angústia para o homem. No *corpus*, isso fica efetivado como Ruth se refere ao chefe: ele “vai se deliciar comigo mesmo, filho de uma cadela”. Desta forma, mais uma vez, a escrita clariceana nos confronta com as vicissitudes e enigmas da subjetividade humana, seduzindo-nos de forma irresistível e peculiar com seus personagens que ganham vida além da pena.

#### 4- Considerações finais

A personagem Ruth Algrave retrata, fielmente, o complexo dilema lispectoriano que reverbera em muitos de seus personagens: os enlases e tensões entre a essência e o exterior. Inicialmente, ostentando uma frigidez histerica, a personagem remonta os processos conflituosos, por ela vividos, em tenra idade. Mais do que um *pathos*, tais sintomas são significantes que reverberam as experiências primeiras vivenciadas pela comedida mulher. Por apresentar uma deficitária introjeção das funções materna e paterna que estimulariam seu conceito do que é ser mulher, é, somente, na fase adulta, a partir do olhar do Outro, que a feminilidade da mesma imerge e com ela um exarcebamento do erotismo. O corpo antes que não desejava, passa agora a ser a personificação do falo, significativo do desejo do Outro e, conseqüentemente, a afirmação da feminilidade da personagem.

## Referências

- FREUD, Sigmund (1930 [1929]) *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ISRAEL, Lucien. *A histérica, o sexo e o médico*. São Paulo. Escuta, 1995.
- LISPECTOR, Clarice 1975. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MAYER, Hugo. *Histeria*. Artes médicas, Porto Alegre, 1989.
- NASIO, J-D. *A histeria: teoria e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- NASIO, J-D. *Édipo, o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

# A restauração ficcional da historicidade no evento pretérito: a metaficção em *HHhH*, de Laurent Binet

Thayenne Roberta Nascimento Paiva  
Mestrado, Universidade Federal Fluminense, PUC-RJ

*Digo que inventar um personagem para compreender fatos históricos  
é como maquiagem as provas.  
Ou melhor, como meu meio-irmão, com quem discuto essas coisas,  
introduzir elementos de acusação  
no local do crime quando há provas abundantes no chão...  
(BINET, 2012, p. 236)*

**E**m 1970, o crítico literário americano William Howards Gass inovou, ainda que não de modo premeditado, a crítica literária ao criar o termo metaficção. Ele surgiu em uma época na qual o prefixo *meta-* estava em voga nas Ciências Humanas (meta-história, metalinguagem etc.). Logo, esse termo tem a particularidade de ter sido criado sem estar respondendo a um termo ou conceito precedente.

Também por volta dessa mesma época, a ficção incorporou a dúvida sobre sua própria capacidade em reconstruir a realidade literariamente. O crescimento da atividade da práxis autorreferencial e da reflexão crítica na literatura é percebido por conceitos nascentes, como a metaficção, marcando aquilo que Jean Ricardou nomeou, como Antonio Gil González recupera, de “giro autorrepresentacional” (RICARDOU, 1975, apud GONZÁLEZ, 2005, p. 10). Essas transformações ficaram mais acentuadas nas décadas seguintes.

Incorporada ao rol dos conceitos, a metaficção é estudada há mais de quarenta anos, sendo analisada enquanto uma modalidade narrativa. Desde então, vários críticos literários trataram de investigar em quais obras literárias, inclusive os cânones, já era possível perceber traços metaficcionais, como, por exemplo, em *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Como podemos definir a metaficção?

É uma forma de narrativa autorreflexiva marcada por um caráter híbrido, porque une em um mesmo processo narrativo a ficção, a crítica e a teoria literária (BOYD, 1983, p. 20). Talvez, em um primeiro momento, poderíamos cogitar que a inserção da crítica e a teoria literária transforme a narrativa em um mero texto teórico. Mas tal, não se revela verdadeiro. Um aspecto curioso da narrativa metaficcional é ser incerta, marcada por idas

e vindas sobre a construção ficcional. Nela tal construção incide sobre uma realidade bastante sui generis: os acontecimentos de teor histórico. Então, significa que a metaficção pode ser considerada uma narrativa histórica? Não, pois esta seria uma redução simplista.

Esse modo de narrativa híbrida vale-se dos procedimentos historiográficos de pesquisa e escrita como meio de estreitamento de laços entre História e Literatura, de forma que os conflitos discursivos entre elas cedam lugar a um partilhamento discursivo. Os acontecimentos históricos são literalizados sem perder de vista as análises historiográficas e os vestígios históricos que identificam tais acontecimentos.

Como salientam Anheim e Antoine Lilti, o crescimento de reflexões históricas pela literatura amplia sua própria capacidade de diálogo com a História: "(...) pode-se supor que o uso da literatura, de uma forma ou de outra, informa sua concepção de história, levanta questões teóricas ou estimula sua reflexão" (2010, p. 259). A incorporação de trabalhos historiográficos e o interesse da literatura pelo modo de escrita historiográfica possibilitaram a reversão da rivalidade entre história e literatura, assinalando uma nova relação entre elas. No caso da Literatura, e da metaficção particularmente, a melhor forma de ampliar a reflexão sobre suas próprias bases ficcionais é fazê-las dialogar com o leitor por meio de um pacto de leitura e de verdade.

Com esse partilhamento, historicidades pretéritas poderiam ser recuperadas textualmente, permitindo-nos pela literatura uma submersão às experiências de outrora:

(...) encontrar no passado corpos reais e vozes animadas, e caso descobríssemos que nós não poderíamos encontrá-los – corpos se consumiram e as vozes que se calaram –, poderíamos ao menos rastrear os traços que pareciam estar mais próximos da experiência real. A literatura nos pareceu, como a muitos outros, quase infinitamente preciosa, porque seus criadores inventaram técnicas para representar essa experiência com extrema vivacidade. (GALLAGHER, GREENBLATT, 2005, p. 41-42).

Um dos benefícios mais imediatos advindo dessa nova forma de contato entre História e Literatura é a presentificação pretérita pelo texto, ou seja, a recuperação textual do passado. Porém, advém destacar que, apesar de a metaficção recuperar o passado, em nada se aproxima dos aspectos tradicionais do Realismo do século XIX.

De maneira sintética e didática, pois não se trata do objetivo deste artigo, podemos estabelecer as seguintes diferenças: no Realismo, o foco narrativo não está na historicidade, pois seus arquétipos sociais são ficcionalizados, além de salientarmos sua narrativa marcada por um começo e fim delineados. Já na metaficção, em termos gerais, o foco narrativo está na historicidade abordada, no qual os arquétipos sociais são ficcionalizados a partir de sua recuperação na história (isto é, foram pessoas reais que são trazidas para o espaço da ficção), além de ser uma narrativa na qual começo e fim não estão pré-definidos, servindo de espaço para que o autor exponha ao leitor as diferentes possibilidades de começo e de fim.

Como um dos objetivos da metaficção é questionar inclusive a estrutura narrativa do Realismo, a recuperação histórica dá-se também pelo uso de vestígios e referências

históricas. Desse modo, diferente dos romances realistas e históricos, as fontes de pesquisa do escritor podem aparecer citadas ao longo ou ao final da narrativa. É uma forma de narrativa voltada para si mesma, examinando e problematizando, ao longo de toda a sua escrita, a construção ficcional da realidade pretérita.

Portanto, os romances metaficcional intensificam a mimetização da operação historiográfica pela profunda pesquisa em arquivos históricos. O que percebemos é um autor mais próximo e familiarizado com a postura do historiador. Todavia, não significa afirmar que eles estão apegados à exposição de uma verdade plena. Os escritores de narrativas metafissionais estão mais inclinados a dotarem seus textos de uma “radicalidade da dúvida” acerca de suas próprias fontes pesquisadas (BOUCHERON, 2010, p. 463-464).

Para fins de apresentação, este artigo analisa o romance metaficcional francês HHhH, de Laurent Binet. Nosso objetivo é apresentar através desta narrativa o que o historiador Felipe Charbel chama de “nova ética de leitura” dos romances atuais (2013, s. p.). No caso da obra em questão, tal ética está pautada na narrativização do evento pretérito.

Conquistador do prêmio Goncourt, o livro HHhH foi lançado no Brasil em 2012, pela Companhia das Letras. Composto de 257 capítulos apenas numerados, cujo conteúdo de um para outro pode ser extenso ou conter poucas frases. Dividido em duas partes, a primeira não apresenta de modo não-linear a sequência da pesquisa de Binet, que é igualmente um personagem sem nome dessa etapa da obra.

Isso ocorre porque tal narrativa é interrompida constantemente pelas reflexões e ponderações do autor sobre o material com o qual foi tendo contato. Em meio às suas considerações, ele se frustra às vezes por ler uma quantidade expressiva de referências, enquanto sua escrita evolui muito pouco (o que não deixa de ser uma troça lançada ao mesmo leitor, já que o desabafo é feito quando páginas e mais páginas foram escritas). Seu objetivo é resgatar os momentos que culminaram na organização da Operação Antropóide<sup>1</sup>, na qual dois paraquedistas são os responsáveis por assassinar o oficial nazista Reinhard Heydrich<sup>2</sup>: Jan Kubiš e Jozef Gabčík. O ponto importante desse resgate é destacar a importante participação da Resistência da Tchecoslováquia frente a ocupação nazista.

É preciso que fique bastante claro que o livro concebido por Binet não é uma reunião fiel das informações sobre os eventos que marcaram a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de destacar, ao reconstituir os acontecimentos que culminaram no assassinato do oficial nazista, (o mesmo que arquitetou o plano de assassinato em massa dos judeus)<sup>3</sup>, a importância da preservação da memória histórica, mesmo que também por meio da fabulação. Mais especificamente, seu foco é chamar atenção do leitor de que, apesar de não poder

---

<sup>1</sup> Codinome de uma operação militar organizada pelos britânicos, cujo objetivo era aniquilar o oficial alemão Reinhard Heydrich. Esta operação foi executada em 27 de maio de 1942, cabendo a Jozef Gabčík e Jan Kubiš assassinar o oficial, assim que este deixasse a sua residência em direção a Praga. Contudo, a submetralhadora que Gabčík portava, uma Sten, emperrou, exigindo de Kubiš uma ação rápida, que o levou a atirar uma granada contra o carro em que Heydrich estava, antes que ele reagisse. O oficial alemão, apesar de gravemente ferido, só veio a óbito em 4 de junho de 1942.

<sup>2</sup> Reinhard Tristan Eugen Heydrich foi oficial superior alemão e possuiu também a patente de Protetor da Boêmia e Morávia (atual República Checa). Envolvido com a Conferência de Wannsee, realizada em 20 de janeiro de 1942, foi um dos responsáveis pela orquestração do plano de deportação e extermínio dos judeus por toda a Europa.

<sup>3</sup> A decisão de extermínio dos judeus, liderada por Reinhardt Heydrich, foi decidida na Conferência de Wannsee em 20 de janeiro de 1942.

escapar da sina de ficcionalizar um evento histórico, sua narrativa não trai o pacto de verdade e os questionamentos à inventividade que caracterizam a primeira parte de HHhH. Tanto que Binet salienta, constantemente, que todas as personagens existentes em sua fabulação foram pessoas reais e que estavam envolvidas com os fatos dessa época.

Até que alcancemos a segunda parte do livro, da qual tomamos, de fato, conhecimento das estratégias de fabulação usadas por Binet, o leitor vai ganhando intimidade com um autor desconfiado de sua própria escrita. Em vários momentos ele critica escritores que, ao usarem o recurso ficcional sobre eventos pretéritos, geram uma redução considerável da significação histórica que os permeiam. O escritor francês acrescenta que tão pior do que isso é a invenção de personagens, pois descaracteriza moral e esteticamente uma boa ficção da história. Isso torna o escritor, para Binet, um mero inventor de evidências:

(...) todo mundo acha normal retocar a realidade para valorizar o roteiro, ou dar uma coerência à trajetória de um personagem cujo percurso real comportava por certo irregularidades e solavancos nem sempre muito significativos. É por causa dessa gente, que trapaceia desde sempre com a verdade histórica a fim de vender seu peixe, que um velho colega conhecedor de todos os gêneros ficcionais, e portanto fatalmente habituado a esses procedimentos de falsificação tranquila, pode se espantar inocentemente e me dizer: “Não diga! Então não é inventado?”. Não, não é inventado! Aliás, que interesse haveria em “inventar” o nazismo?” (BINET, 2012, p. 52).

Na metaficção, da qual Binet se apropria com bastante desenvoltura, a recuperação de historicidades menos conhecidas alia-se às ponderações éticas e epistemológicas acerca dos modos pelos quais um evento pretérito pode ser ficcionalizado. Há um limite para isso? Se há, o próprio Binet coloca suas expectativas em uma restauração plena e autêntica do passado: “O que é bom, com as histórias verdadeiras, é que a gente não precisa se preocupar com o efeito de real” (2012, p. 28).

Todavia, Laurent Binet esbarra nos impasses da restauração plena dos fatos. Mesmo que eles pudessem ser resgatados em sua integralidade, sua narrativização precisa do suporte da ficção para sustentar a narrativa da Operação Antropóide e o assassinato de Heydrich, assim como dar ao leitor uma dupla oportunidade: conhecer e interpretar o passado pela ficção como forma de pensarmos nosso próprio mundo. Cabe incluir a reflexão do próprio autor no conhecimento sobre as minúcias dessa Operação: “Antes de mais nada, foram dois que participaram: um tcheco e um eslovaco” (2012, p. 11). Contudo, um detalhe da sequência de informações obtido possibilita-nos compreender o que ele julga principal para seu livro (que será minuciosamente narrado na segunda parte do livro): “Mas foi sobretudo a sequência que aguçou a minha curiosidade: como os dois partisanos<sup>4</sup> se refugiaram numa igreja e como os alemães tentaram pegá-los lá” (2012, p. 11).

---

<sup>4</sup> Os *partisans* foram guerrilheiros que organizaram a resistência armada secreta contra o Nazismo, atacando ferrovias, pontes e instalações militares alemães. Eles atuavam principalmente na Iugoslávia, na Polônia, na Grécia, na Eslováquia, na Bielorrússia, na França e na Itália. Podemos considerá-los de dois tipos: (1) os *partisans* não-judeus, que se consideravam ultra-nacionalistas, com o objetivo de eliminar os estrangeiros de seus respectivos países, ou ainda, os que se consideravam socialistas-esquerdistas, cujo inimigo a ser derrotado deveria ser o fascismo e os (2) *partisans*



Já dissemos que as metaficções (as mais atuais, diga-se de passagem) centram seu foco em historicidades pouco conhecidas pelo grande público. Laurent Binet precisa mostrar ao leitor o quanto as personagens envolvidas no atentado lhe são especiais, o que implica apresentar-lhes os nomes, fazê-los ser conhecidos ao leitor: “O nome dos protagonistas, em primeiro lugar: Jozef Gabčík e Jan Kubiš. Gabčík era o eslovaco e Kubiš o tcheco — pela consonância de seus respectivos nomes, não pode haver engano” (2012, p. 11).

Até esse momento, um ponto fica claro para os leitores: Binet recupera a memória de eventos que não vivenciou para dela se apropriar narrativamente. De que modo ele pretende ficcionalizar os fatos históricos? Sempre que a ficcionalização for inevitável, ele acorda com o leitor um compromisso que afaste qualquer controle autoral impertinente: “Quando se trata de fazer reviver uma conversa, o resultado é geralmente forçado e o efeito obtido é o oposto do desejado: vejo demais os cordões do procedimento, ouço demais a voz do autor querendo reaver a das figuras históricas das quais tenta se apropriar” (2012, p. 25).

O que Binet confia mais adiante em seu livro é que tanto a tentativa em ser verdadeiro fracassa, quanto a própria confissão do excesso de inventividade mostra a sua vontade de moldar a narrativa ao seu modo, isto é, de como supõe que se deram os preparativos para o atentado contra Heydrich: “Droga, ainda não deu! Eu deveria ter sido mais claro quanto ao pacto narrativo” (2012, p. 51).

Ele não pode confessar uma derrota tão explícita ao leitor. É preciso manipulá-lo, mesmo que para isso tenha que expor sua própria indecisão em optar ou não pela ficcionalização:

Leio também muitos romances históricos, para ver como os outros se arranjam com as exigências do gênero. Alguns dão prova de um rigor extremo, outros não se preocupam muito, há enfim os que conseguem contornar habilmente os muros da verdade histórica sem fabular em excesso. De todo modo, fico impressionado com o fato de que, em todos os casos, a ficção prevalece sobre a História. É lógico, mas sinto dificuldade de tomar essa decisão (2012, p. 22).

Querendo ou não, o pacto de verdade não o deixa esquecer seu compromisso em ser sincero com o leitor. Em vista disso, nada melhor do que deixar claro que ao final seu livro será de caráter ficcional, para que os próprios leitores sintam-se capazes de “visualizar” as experiências vividas do passado pela ficção: “Espero simplesmente que, por trás da espessa camada refletora de idealização que vou aplicar a essa história fabulosa, o espelho de duas faces da realidade histórica ainda se deixe atravessar” (2012, p. 8).

É, entretanto, necessário aos leitores que uma indagação emerja: por que esse evento histórico é tão importante para Binet? Porque seu pai lhe contava histórias da Segunda Guerra, inclusive ele mencionou algo sobre o atentado. Para tal, ele se vale de uma suposta

---

judeus, cujo mote era salvar as próprias vidas do extermínio. Os *partisans* que conseguiam fugir, se abrigavam nas florestas, a fim de resgatarem os que haviam permanecido nos campos de trabalho. Estima-se que entre 20.000 e 30.000 judeus *partisans* aturam na tentativa de resgate dos judeus nos campos. Em agosto de 1942, o número de organizações de resistência secreta subiu para 230 unidades, atingindo o número de 374.000 *partisans* em 1944. Ver mais informações em: Echoes and Reflections — A Multimedia Curriculum on the Holocaust. New York: Anti-Defamation League, USC Shoah Foundation Institute, Yad Vashem, 2005.

familiaridade com o tema para que possa literalizar os fatos nos quais a Operação foi criada. Tanto que, para dar um começo ao seu livro, Binet parte da sua vida particular, de como o projeto de escrever a respeito desse fato se relaciona com o seu interesse crescente em saber mais sobre o que aconteceu. Em dado momento de sua narrativa, a vida pessoal de Binet mistura-se com a crescente coleta de materiais a respeito de Heydrich e do episódio da Resistência:

Enquanto isso, tenho a impressão de que tudo, na minha vida cotidiana, me reconduz a essa história. Natacha aluga um estúdio em Montmartre, o código da porta de entrada é 4206, penso imediatamente em junho de 42. Natacha me anuncia a data de casamento da sua irmã, exclamo alegremente: “27 de maio? Inacreditável! O dia do atentado!”. (Natacha fica consternada.) Passamos por Munique no último verão ao voltar de Budapeste: na grande praça da cidade velha, reunião impressionante de neonazistas, os muniquenses envergonhados me dizem nunca terem visto isso (não sei se devo acreditar). Assisto pela primeira vez na vida a um Rohmer, em DVD: o personagem principal, um agente duplo, nos anos 1930, encontra Heydrich em pessoa. Num filme de Rohmer! É divertido constatar como, quando a gente se interessa por um tema, tudo parece nos levar a ele (2012, p. 22).

Quase ao final da primeira parte do livro, Binet ainda reluta em ficcionalizar o momento em que os dois paraquedistas devem se preparar para abordar Heydrich, na saída de sua casa, e o matar. Porém, Binet retarda a ficcionalização deste acontecimento como se, ao ponderar mais um pouco a respeito dos preparativos Jozef Gabčík e Jan Kubiš rumo ao cumprimento da tarefa de matar Heydrich, transmitisse ao leitor a importância fulcral dessas duas personagens históricas nos momentos mais aterrorizantes da história mundial, ressaltando a importância em tentar deter um dos responsáveis pelo genocídio dos judeus:

Sinto claramente que meus dois heróis tardam a entrar em cena. Mas, se eles se fazem esperar, talvez não seja tão ruim. Talvez assim tenham mais corpo. Talvez a marca que deixaram na História e na minha memória possa se imprimir de maneira ainda mais profunda nestas páginas. Talvez essa longa estação na antecâmara do meu cérebro lhes restitua um pouco de realidade e não apenas uma vulgar verossimilhança (2012, p. 105).

Para quase finalizarmos, por meio de alguns trechos que destacamos, constatamos que o leitor passa a atuar, mesmo que indiretamente, como coautor, para refletir sobre a experiência vivida que Binet tenta recuperar do evento pretérito. E Binet lança a seguinte reflexão ao final do livro: “Os que morreram estão mortos e não lhes faz diferença serem homenageados. É para nós, os vivos, que significa alguma coisa. A memória não tem utilidade nenhuma aos que ela honra, mas serve a quem busca. Com ela me construo, e com ela me consolo” (2012, p. 186). Ele convence o leitor de que não há outro modo de resgatar a memória do evento pretérito senão pelo viés da literatura: “Para que alguma coisa penetre na memória, primeiro é preciso transformá-la em literatura. É feito, mas é assim” (2012, p. 186).

Portanto, os autores que se arriscam em narrativas metaficionais não abandonam o intuito de o texto oferecer prazer em sua leitura, mas nos possibilitam ver quais os limites da criação ficcional e como talvez, possam ser superados. O encorajamento é partilhado do autor para o leitor, atraindo-o não apenas para a fabulação que se pretende contar, mas também, para a sua edificação. É como se as obras literárias, ao exporem suas construções, se considerassem ficções mais bem elaboradas, pois reconhecem abertamente seu status ficcional. Ademais, o resgate metaficcional das historicidades no passado histórico, inclusive pouco conhecidas das pessoas, possibilita-nos “vislumbrar” acontecimentos reais por meio da narrativa literária. Desse modo, o passado é evocado como conhecimento e como reflexão de nós e do outro.

## Referências bibliográficas

### *Obra literária analisada:*

BINET, Laurent. *HHhH*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

### *Obras e artigos teóricos analisados:*

ANHEIM, Étienne; LILTI, Antoine. Savoirs de la littérature. **Annales: Histoire, Sciences Sociales**, v.2, nº65, p. 253-260, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/38SabjZ>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

BOUCHERON, Patrick. Toute littérature est assaut contre la frontière: Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire. **Annales: Histoire, Sciences Sociales**, v. 65, nº 2, p. 441-467, 2010.

BOYD, Michael. **The reflexive novel: fiction as critique**. London: Associated University Press, 1983.

CHARBEL, Felipe. A repactuação do romance histórico. **Rascunho**, Curitiba, s.p., 01 maio 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3BWOpbu>. Acesso em: 31 de agosto de 2016.

ECHOES AND Reflections — **A Multimedia Curriculum on the Holocaust**. New York: Anti-Defamation League, USC Shoah Foundation Institute, Yad Vashem, 2005.

GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. **A prática do Novo Historicismo**. Bauru: EDUSC, 2005.

GONZÁLEZ, Antonio Gil. Metaliteratura y metaficción: percepción intelectual del tema. **Revista Antropos**, nº 208, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3k2KgwF>. Acesso em: 12 de março de 2019.

# Aspectos culturais e literários no conto "A caixa preta" de Mia Couto e José Agualusa

Vitor Cesar Demalangi

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Letícia Martinez

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Considerações iniciais

Estudando o processo colonizador de países da antiga Península Ibérica, podemos compreender que a cultura dessas duas nações ainda é presente em países americanos – apesar de que, pensando no Brasil, por exemplo, a independência ocorreu no final de 1822 – então, imaginemos a presença da memória colonial que países africanos ainda carregam, já que muitos conseguiram a independência após diversos conflitos, e somente na metade do século XX.

Após anos de estudos entendemos o impacto que países colonizadores, como Portugal, Inglaterra e Espanha, por exemplo, possuíram em suas colônias. Citando o Brasil, podemos verificar a presença da nação colonizadora até os dias de hoje, considerando que o racismo ainda está entretido em todas as camadas da nossa sociedade. Já argumentava Fanon (2008, p. 33) que o negro possui duas dimensões: uma com seu semelhante e outra com o branco – assim, essa diferença racial foi mais sublinhada devido aos processos de colonização.

Sabemos que após o país desligar-se da colônia, as ideologias e valores culturais ainda são presentes. A nação colonizadora também se faz presente em aspectos culturais, por exemplo: os pastéis de Belém e o bacalhau fazem parte da cultura brasileira e até mesmo os feriados exacerbam a religião católica que é atualmente predominante no país – apesar de que a independência do Brasil aconteceu no final de 1822.

Comparando a independência brasileira e as independências dos países Angola e Moçambique, por exemplo, o desligamento colonial foi demasiado tardio: o primeiro em 1975 e o outro, 1974. Se no Brasil, após quase dois séculos de independência, ainda perpetua resquícios do país colonizador, contemplamos a força que a cultura portuguesa se faz presente nesses países do continente africano. E na atualidade é necessária a discussão

sobre o discurso colonial e pós-colonial para iniciarmos uma contestação sobre as diferenças (BHABHA, 2019).

O drama do desligamento colonial é um dos grandes temas que a Literatura dos países citados aponta. Pela voz de três personagens femininas, o moçambicano Mia Couto e o angolano José Eduardo Agualusa criam o conto “A caixa preta” contido na obra *O terrorista elegante e outras histórias*, de 2019. Livro escrito a duas mãos unem o imaginário crítico do universo dos brancos e dos negros no espaço africano, conflitos identitários, dentre outras questões culturais. Quanto ao conto destacado, ele narra a história de três mulheres, vovó Luzinha, Vitória e sua mãe. Além do choque de gerações, o drama familiar é o principal mote do conto.

De acordo com Bhabha (2019), os “entre-lugares” são, neste caso, o estilo de narrativa que vai narrar o pertencimento ou não da identidade cultural nacional. Estas questões estão presentes em países com conflitos coloniais, ou que sofrem por conflitos identitários e favorece a elaboração de obras com teor subjetivo, muitas vezes individuais.

Pensando na questão autoral de Mia Couto e Agualusa, que expressam o drama coletivo de tantas pessoas que não são ouvidas ou não possuem voz na sociedade africana. É importante ressaltar que obras literárias começam a formar uma nova identidade para o país e com isso, os nativos podem possuir a própria ideia de sociedade.

Assim, a fundamentação teórica para análise da história de autoria de Mia Couto e Agualusa se dará por dois eixos: literário, por Umberto Eco (1994) e cultural, dentre os autores, selecionamos Homi Bhabha (2019), para discutir sobre o drama colonial e as questões culturais. Além desses autores, para discutirmos o feminino presente no conto selecionamos as teóricas Florita Cuhanga António Telo (2017) e Vera Fátima Gasparetto (2017) que através de outros estudos e da *Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas* (2017) discutem o feminismo na África.

## **Análise literária e cultural do conto “A caixa preta”**

É sabido que para que um bom texto busque a presença do leitor, é necessário que, através das lacunas existentes no texto, ele ajude a construir a narrativa. (ECO, 1994). Deste modo, é preciso entender os conflitos sociopolíticos e os aspectos culturais entretecidos no conto em exame. Como metodologia de análise fizemos o desmembramento das características de três personagens principais que trazem os aspectos representativos do tempo, da cultura, do feminismo e da política no país.

No início do conto podemos observar a ambientação do cenário menor no qual a história passa sua maior parte – já que conseguimos inferir que o lugar maior que a narrativa se espacia é em territórios angolanos, por conta da referência da árvore mulemba, comum no país. Assim, podemos deduzir que os dois autores, Mia Couto, moçambicano, e Agualusa, angolano, se unem para escrever uma obra literária ambos com denominadores comuns: o drama histórico desses países africanos. Citando a introdução do conto, “Na sala de visitas, três máscaras africanas, presas a uma das paredes, olham para o futuro – mas não há nada para ver.” (COUTO, AGUALUSA p. 110). Com isso, as máscaras africanas

trazem um ícone cultural para a descrição com a metáfora de elas verem o futuro, porém ele é inexistente – assim, o narrador se configura com melancolia, sem esperança para a melhora do continente Africano. Sabemos que esse lugar foi fruto de demasiadas colonizações europeias seculares, principalmente de origem inglesa e portuguesa. De acordo com Bhabha (2019, p. 80) referindo-se aos estudos de Fanon, tece a seguinte reflexão:

Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado.

É notável que os autores do conto e Bhabha tenham usado o mesmo sentido da visão, logicamente o literato de maneira metafórica e o teórico, conceitual. Pela citação do teórico indiano, verificamos as mazelas que a escravidão e a colonização causaram aos países africanos e no final do século XX, que muitos países conseguiram a independência, ainda sofrem por conta da violência que a colonização fez com os habitantes do continente.

Outro aspecto revelador sobre a questão das máscaras, é que além de representarem a cultura africana, como citado acima, em outro trecho do conto elas surgem como elemento que cobre uma identidade e por consequência, uma característica de seus próprios caracteres. Vitória diz ao comentar a máscara de lobo que sua mãe (até então assaltante), a utiliza:

Eu, por exemplo, usaria uma máscara de água-viva. Pareço inofensiva, eu sei, mas, se me tentam agarrar, queimo. Queimo até aqueles de quem gosto. Não os posso abraçar, não os posso afagar, porque os queimo. (...) – Mas não se iluda com os modos dela, essa velha só é doce para mim. Para o mundo, ela teria de usar uma máscara de hiena. Ah! Uma bela máscara de hiena! (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 225-226).

Além disso, é comum na literatura de origem africana fazer comparações com o meio animal, mas de maneira positiva, e não negativa, como faziam os literatos naturalistas brasileiros, como Aluísio Azevedo em *O Cortiço* (1890). Mais adiante, ao comentarmos sobre a questão do tempo no texto, percebemos que a avó compara a velocidade do tempo a um tigre, pois ele vai saltar rapidamente e logo chegará para a neta.

Após a descrição do ambiente no início do conto, a fala da personagem Velha Luzinha comenta sobre o tempo diante de um relógio que não funciona. Diante da citação: “Ofereceu-me este relógio parado para me lembrar de que o tempo para ela parou no momento em que o marido...” (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 110) repensamos os momentos finais do conto, já que sabemos que a filha de Luzinha possui conflitos com o marido e família. Essa questão temporal também dialoga com Vitória – em sua primeira aparição, a avó, de maneira aflita, reclama que a neta estava demorando para chegar em casa e ouve tiros na rua (que Vitória clama que são fogos de artifício) então, a mesma personagem entra em casa, ouve as reclamações e as rebate dizendo: “Não tenho horas para chegar ou partir, avó. Não tenho horas! A mim me repugna ter horas, é pior do que ter piolhos. É preciso

catar as horas, avó, catá-las antes que nos chupem o sangue”. (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 112).

Pensando pelo viés temporal, as personagens do conto mostram representações das diferenças em época de negociação – já que elas se manifestam distintamente diante de cada momento que cada uma vivenciou – Luzinha, viveu a época colonial, mãe de Vitória lutou na guerra colonial e Vitória vive o drama do desligamento colonial,

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, p. 21, 2019)

Desse modo, as personagens ainda vivem o momento em que a cultura social ainda não está estável – assim, não está passível ao hibridismo cultural, que países como Brasil vive de maneira consensual – principalmente quando lembramos da cultura portuguesa ainda enraizada no país.

Luzinha entra em um diálogo profundo com Vitória – que diz que sua avó deveria sair de casa, para entrar em contato com o mundo afora, porém Luzinha a contradiz “Sair é como despertar. Só vale a pena se for para um dia novo” (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 113), e conclui sua fala dizendo que fora de casa, ela desconhece tudo, “Parece que estou a entrar num tempo que não me pertence” (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 113) – além de remeter à ideia de independência da colônia – como observamos que é a personagem mais velha do conto, podemos perceber que o universo colonial em que a personagem vivia já não é o mesmo, uma vez que o desligamento já ocorreu, então o conflito de distanciamento se gera daí – e também por conta do contexto hipercultural que vivemos na atualidade, os contextos que talvez definiam a identidade estão cada vez mais horizontais e fragmentados – “O tempo fica *nu*, despe-se de narrativa” (HAN, p. 93, 2019). E esse embate de gerações, caracterizado na ficção pelas personagens Luzinha e Vitória se esclarecem, já que a figura do passado (avó) não consegue pertencer ao mundo atual e Vitória se sente desprendida do contexto no qual sua avó se instala.

Após o longo diálogo que dura quase quatro páginas, Vitória comenta que frequentemente sonha com seu pai, despede-se de sua avó e põe-se a dormir. Em seu quarto, pela janela, aparece um personagem vestindo uma máscara de lobo no rosto, e no corpo, uma farda militar. Luzinha percebe que foi ameaçada de morte pela figura mascarada – assim, a avó, de maneira aflita pergunta ao lobo se queria comer sopa e o lobo aceita. Após ingerir a sopa, o mascarado diz “Que saudades eu tinha desta sopa” (p. 118) e a avó rebate afirmando que a sopa que ela tem o costume de fazer possui sabor inesquecível, e desconfia que talvez o lobo a conhecesse. É interessante que Mia Couto e Agualusa tenham escolhido a culinária, que marca a questão cultural de afetividade familiar, para simbolizar um dos índices narrativos que indicam que a figura mascarada seja, na verdade a mãe de Vitória. E como observamos a cultura como algo rotineiro – assim como um dos fundadores dos Estudos Culturais a observa, Raymond Williams (1958) – corroboramos que a culinária pode ser um texto cultural, por remeter à memória:

O mascarado a ignora. Bebe a sopa da tigela, sem uma pausa. Pousa a tigela na mesa e afaga a barriga em sinal de satisfação.

– Estava boa, velha. Que saudades eu tinha desta sopa.

– Desta *minha* sopa?!

– De sopa! De uma sopa assim.

– As pessoas nunca esquecem a minha sopa.

– Nunca?

– Nunca. Como não sei fazer poesia, faço sopa. Ou por outra, faço sopa como quem faz poesia.

(COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 219-220, grifo do autor)

A sinestesia é usada como ferramenta narrativa para a rememoração conforme observado no trecho acima e, além do gosto/paladar, outros sentidos são explorados no texto, como a audição conforme a citação abaixo:

– Um tiro. Às vezes nem é preciso escutar o disparo. *Sabe-se que alguém disparou por causa do silêncio que se instala a seguir.* Um silêncio vazio, sem vida, sem morte, sem nada. *Não sei por que, o mundo assim calado faz-me lembrar os pássaros. Lembro-me de quando era menina,* na nossa velha casa, eu era uma maria-rapaz, trepava às árvores, jogava bola. Meu pai olhava para mim e dizia: olha a minha rapazita! A minha rapazita... (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 36, grifo nosso).

Como já havíamos citado, Vitória participa do ambiente sociocultural da atualidade, e por isso, pensa que a máscara remete a festas de carnaval, e como a personagem estava fora de sua casa antes do conto se iniciar, ela pensa que o fantasiado era amigo de sua avó e passou para fazer uma visita. Com isso, as três personagens iniciam um diálogo sobre reflexões temporais: o passado em função do presente e assim miram o futuro. O lobo direciona o olhar a Luzinha e diz: “— Eles não são como nós, velha. São os filhos da luta. Cresceram sozinhos, enquanto a gente se matava uns aos outros.” – aqui podemos observar o conflito de ideias e idade, levando em conta o aspecto colonial em especial. A representação de “filhos da luta” remete aos nascidos recentemente na sociedade angolana, que não sofreram algum tipo de mudança de pensamento ou revolução ao se desligar da colônia, por isso foram gerados após a luta. Dessa forma, podemos pensar sobre a representação dos personagens, entendemos que ela seja um conceito que “[...] conecta significado e linguagem à cultura”<sup>1</sup> (HALL, 1997, p. 15). A idosa como representa o passado, Vitória, o presente e o mascarado, uma entidade atemporal. Pensando metaforicamente na máscara, a mãe de Vitória se retrai culturalmente, colocando-se fora do ambiente cultural em que ela se insere, por isso esconde sua face e pensando em termos culturais, a sua identidade angolana é negada por si própria.

Levando em consideração a imagem do feminino que está muito presente no texto, pensamos que seria possível traçar um paralelo com a ideologia feminista, uma vez que temos três personagens que estabelecem um embate de gerações em que uma per-

<sup>1</sup> Tradução nossa: [...] connects meaning and language to culture.



sonagem seria tida como mais “conservadora” e uma outra personagem é tida como mais “progressista”.

Para Marx (1977) a colonização é o emprego das forças armadas, a violência da conquista de territórios e a submissão de povos. Assim, refletimos sobre a colonização e a independência como processos de causa e consequência. A independência de uma colônia é uma ruptura forte que denuncia a violência colonial e expõe e intensifica os problemas internos de cada país, desta forma os problemas raciais, de gênero, desigualdade social, entre outros, estão intrínsecos a essa luta. Assim, pensamos como o movimento feminista buscou alternativas para se erguer nesta sociedade (CASIMIRO, *apud* GASPARETTO, 2017, p. 393). Por uma construção diferente de espaço e de linguagem, essa mulher conseguiria através do comportamento, do modo como se veste e ao cuidar de sua própria família, fazer-se “livre”.

Como uma forma de crescer e fortalecer o movimento feminista dentro da África, foi adotado *A Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas* em 2006 na capital do Gana como documento final do Fórum Africano Feminista, evento que reuniu centenas de ativistas feministas africanas. (TELO, 2017). Essa iniciativa do FFA (Fórum Feminista Africano), como dito anteriormente, envolveu diversos grupos de mulheres, ativistas, ONGs e outras associações e instituições para discutir as preocupações e questões que envolviam o direito das mulheres do continente que estavam sob ameaças de diversos grupos e organizações.

*A Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas* servirá para estabelecer os valores coletivos que as mulheres devem partilhar como chaves importantes para o trabalho e para suas vidas enquanto feministas africanas. Ela marca a mudança que as mulheres querem ver nas comunidades e pontua como essas mudanças devem ser alcançadas por meio de princípios éticos e outros valores. Ademais, a Carta pontua as responsabilidades individuais e coletivas com o movimento e umas com as outras. (FFA, 2017).

Este movimento se fez importante uma vez que, ao mesmo tempo, políticas de fundamentalistas religiosos, étnicos e culturais passavam a se desenvolver inclusive dentro do movimento de mulheres. A necessidade de fazer com que as mulheres deixassem de ser marginalizadas e a exigência de maior autonomia, responsabilidades e representatividade fazia-se cada vez maior, mas sempre tomando o cuidado com a ocidentalização (TELO, 2017). Para contextualizar, observemos um trecho retirado da palestra adaptada para o livro de Chimanda Ngozi Adichie, *Sejamos todos feministas*:

Em Lagos, não posso ir sozinha a muitos bares e casas respeitáveis. Mulher desacompanhada não entra. É preciso estar com um homem. Amigos meus, homens, costumam ir a baladas e acabam entrando de braço dado com mulheres desconhecidas – a uma mulher desacompanhada só resta pedir “ajuda” para entrar no recinto. (ADICHIE, 2014, p. 22)

O trecho acima foi retirado da palestra adaptada para o livro de Chimanda Ngozi Adichie, *Sejamos todos feministas*. Este é um exemplo, ainda que em uma situação menos agressiva, do porquê é preciso que as frentes feministas tomem iniciativa na África, pois

ainda marca a necessidade para que as mulheres continuem lutando pela emancipação do pensamento colonial e dominante.

Desta forma, percebemos que o patriarcado exerce um controle sobre os recursos e recompensas dentro dos setores públicos e privados legitimando a ideologia da dominação masculina. Entretanto, esse controle varia com o tempo e o espaço, o que significa que ele varia de acordo com a classe, raça, as relações e estruturas étnicas, religiosas e global-imperiais e atualmente está interligado e relacionado a todas essas questões o que propõe desafiar outros sistemas de opressão e exploração (TELO, 2017).

## O feminino no conto “A caixa preta”

No conto a ser analisado, é possível perceber um comportamento singular na personagem Vitória. Apesar de mostrar-se uma jovem que não se importa com o passado – mais presente na personagem Luzinha, não podemos ignorar o processo emancipatório e o caráter feminista presente na personagem, uma vez que percebemos no conto um clima político e social que não parece favorecer nem mulheres e nem homens.

À luz de Gasparetto (2017), normalmente, mulheres africanas são classificadas como conservadoras e reprodutoras de culturas que refletem o atraso, o exotismo e o erotismo de seus corpos. No caso da personagem em questão, suas ações, suas falas e seu jeito de se portar contradizem todo esse conceito, por exemplo quando Velha Luzinha ainda está rendida pelo assaltante na cozinha e Vitória, acordada pelo barulho de vidro quebrado, vai até a cozinha para pegar um copo de leite, se depara com o assaltante em máscara de lobo e diz de maneira quase que insinuante:

– Quem é o seu amigo? Parece que saiu de um bloco de Carnaval. Gosto do estilo, ya, gosto bué! Um pouco fora do tempo, mas não estamos todos fora do tempo? – Dirigi-se à geladeira, abre-a, tira uma garrafa de leite e bebe pelo gargalo. Um fio branco escorre-lhe pelos lábios. Limpa-o com as costas da mão livre. – Bonita, a máscara. A gente olha para o senhor e vê um lobo. O senhor é um lobo? **O senhor é o lobo mau?** (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 224, grifo nosso)

Após essa fala, Vitória se senta num banco de frente para o lobo e ignora os pedidos da avó para que ela volte para o quarto. “A camiseta sobe, revelando as coxas nuas. Ela não parece se dar por isso.” (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 223). A personagem feminina parece se insinuar ao assaltante o tempo inteiro enquanto achava que ao invés de assaltante, ele era apenas um convidado.

Depois de uma longa conversa, Vitória pega o diário de sua mãe e começa a contar as histórias que ali estavam. Uma dessas histórias é sobre um sonho em que o pai de Vitória desaparece e, ao sumir, seu pai virou uma mulemba. Pensando na árvore como um ícone cultural, a sombra dessa árvore nas diversas culturas africanas, é algo significativo, pois além da frequência das referências na Literatura, é um ambiente que traz frescor e calma. Enquanto discutem a morte do pai, outro trecho que se torna interessante para esta análise é a figura do homem:

Eu, pelo contrário, não me importaria de ter um marido-mulemba. Num marido-mulemba pode-se confiar, ele está sempre ali, sossegado no quintal. Não desaparece nas noites de sexta-feira. Não chega em casa bêbado. Ouve-nos sem nunca nos interromper. (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 40).

Assim, é possível perceber que diferentemente das mulheres, os homens possuem algumas liberdades, como sair às sextas-feiras para se divertir, fazer livre uso de bebidas alcoólicas, algo que as mulheres são impelidas a não fazer. Além disso, ela ainda diz “Ouve-nos sem nunca nos interromper” evidenciando um ato machista presente na sociedade e popularmente chamado de *maninterrupting*<sup>2</sup>:

- Ai! Não me bata!
- Não bato? Corto-te a garganta, ladrão de merda.
- Que linguagem é essa, menina? – ralha a avó. – Tento na língua.
- Língua?! Falando em língua, vou arrancar a deste mabeco, e vai ser agora mesmo. (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 249).

Já no trecho acima, percebemos que a diferença entre as figuras femininas de Vitória e Luzinha. Conforme mencionado anteriormente, as mulheres conseguem construir seu espaço através de comportamentos e linguajar diferentes. Vitória demonstra ser uma mulher forte, independente e que não liga para o que os outros pensam de si. Nessa situação, Vitória está lutando contra o suposto assaltante e o que mais impressiona a avó não é a luta física que é travada entre os dois, mas sim, o linguajar da menina. O linguajar que ela utiliza nesse trecho não seria próprio de uma figura feminina, por isto sua avó lhe chama a atenção.

## Sobre memória e “A caixa preta”

Os personagens de uma obra de ficção expressam o presente, o passado e o que eles resgatam do ocorrido. A seguir, as considerações acerca da Memória no texto:

A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um presente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias. (PEREIRA, 2014, p. 344).

Pensando no estudo da autora citada, *Literatura, lugar de memória*, é inevitável pensar na Caixa Preta como um lugar de memória na narrativa. Entendemos que cada memória é única e singular, já que cada indivíduo é único e cada ponto de vista é distinto. Assim,

---

<sup>2</sup> *Maninterrupting*: A palavra é uma junção de “*man*” (homem) e “*interrupting*” (interrupção). É utilizada quando um homem interrompe constantemente uma mulher, de maneira desnecessária, não permitindo que ela consiga concluir sua frase.

a caixa preta, bem como o diário sobre o qual Vitória se debruça todas as noites e o relógio de Velha Luzinha evocam a memória do vivido.

A caixa preta, objeto do qual o conto herda o nome, é o lugar de memória do Homem lobo/mãe, pois é lá que ela guarda as recordações daquele que um dia foi seu marido, como livros, cadernos e a roupa que ele estava trajando na ocasião de sua morte. Assim diz:

A gente não sabe como uma vida inteira cabe numa pequena caixa de cartão. A minha mãe embrulhou a caixa com um pano negro. **Esse pano negro enrolou meu sono, enrolou meus sonhos. Será envolta nesse pano que serei enterrada na mesma terra onde dorme a última pessoa que eu soube amar.** (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 44, grifo nosso)

O significado do pano negro torna óbvio que a caixa é um símbolo do luto que a mãe ainda sofria sendo ainda mais evidenciado por guardar os pertences do falecido. Ademais, no trecho acima ela diz ser ‘enrolada’ por esse pano, ou seja, o luto permeou sua vida até o último instante.

Vitória, como todo jovem, não se importa com o futuro e nem com o passado, ela está interessada no presente, em simplesmente viver; já sua mãe, que sempre desprezou o tempo (talvez também por ter sido jovem) passou a desprezar ainda mais por um motivo diferente no momento em que seu amado faleceu:

– Este relógio? Nunca funcionou. Foi a minha filha que o pendurou ali, ela sempre desprezou o tempo. Igual Vitória, a minha neta. Ofereceu-me este relógio parado para me lembrar de que o tempo [...] para ela parou no momento em que o marido... Enfim... (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 36)

Desta forma, o relógio permanece como uma metáfora para a morte, pois é nela em que o tempo para e nunca passa. Assim, ela dá o relógio de presente à Velha Luzinha como uma forma de fazê-la lembrar de que não está realmente “viva” e mais tarde descobrimos que a culpa da morte do amado foi de Velha Luzinha, que o denunciou a grupos que o assassinaram.

Acerca do diário, é através dele que Vitória conhece sua mãe. O diário é uma ferramenta para conexão com o passado nos trechos em que Vitória lê os sonhos que sua mãe tinha quando mais jovem:

– O diário da minha mãe! – Sentem-se! Estavas a falar de dedos, que ias levar uns dedos... E lembrei-me... Esperem que já encontro aqui. A avó e o lobo sentam-se enquanto Vitória folheia o caderno. A moça senta-se diante deles, abre o diário ao acaso e começa a ler... (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 39).

O diário além de evocar a memória também personifica a mãe, porque é por meio dele que a personagem Vitória se encontra com ela e se comunica também, como Velha Luzinha ilustra ao final do conto ao dizer à figura do Homem/lobo/mãe que se sente cul-

pada por estar ausente: “— Ela está sendo beijada por ti, todas as noites. Todas as noites essa menina adormece com o teu diário em mãos.” (COUTO; AGUALUSA, 2019, p. 43).

Em suma, consideramos que todos estes elementos funcionam no texto como ferramentas narrativas para a rememoração e evocação do passado das personagens.

## Considerações finais

Apontamos aspectos do texto que propuseram uma reflexão acerca de temas como o feminismo na África e as ferramentas narrativas utilizadas por esses dois autores que trazem à tona, não só o passado das personagens, mas toda uma herança cultural. Refletimos com Bhabha (2019, p. 94) “Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem de totalidade” – ou seja, a identidade desses países citados – observada pelo espectro literário de Couto e Agualusa – depende de vários aspectos geopolíticos para ser mais estabilizada. Lembramos que a independência de tais nações foi recente, e ainda são carregados de vários discursos coloniais, principalmente no continente africano.

Assim, tratamos da união de dois autores com passados parecidos para falar de suas próprias feridas encarnadas em personagens fictícios, como as cicatrizes deixadas por um passado colonial, bem como a forma que os autores propõe pensarmos na importância do movimento feminista em uma região em que há dificuldades para que este tome força, desta forma, percebemos a seriedade da escrita ficcional para possível compreensão maior de outras realidades, além de sua importância para propor soluções ou para externar problemas individuais que, ao final podem ser problemas conjuntos.

## Referências

- A Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas. Disponível em: <<https://bit.ly/319Zi2U>>. Acesso em 13 de novembro de 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BHABHA, Homi K. *Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- COUTO, Mia; AGUALUSA, José Eduardo. A caixa preta. In: COUTO, Mia; AGUALUSA, José Eduardo. *O terrorista elegante e outras histórias*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 35-44.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Tradução: Renato de Silveira. Editora EDUFBA: Salvador, 2008.
- HAN, Byung-Chul. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Tradução de Gabriel Salvi Philpson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- GASPARETTO, Vera Fátima. Perspectivas feministas africanas e organizações de mulheres em Moçambique. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 393-396, jan./apr. 2017.
- MARX, K. *O capital*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PEREIRA, Danielle C. M. Literatura, lugar de memória. *Revista Solettras*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 344-355, 2014.
- TELO, Florita Cuhanga Antônio. O pensamento feminista africano e a Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas. In: *Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress*. 2017, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Fazendo Gênero, 2017. p. 1-12.
- WILLIAMS, Raymond. Culture is Ordinary. In: *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, London: Verso, pp. 3-14. 1989.

# A intertextualidade no gênero lyric video: manifestações discursivas, sociais e ideológicas no videoclipe Makeba

William Takenobu Akamine

Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## A música e a imagem cinética

A indústria fonográfica movimenta bilhões de dólares no mercado do entretenimento musical. Os dados mostram que as músicas gravadas, convertidas e posteriormente comercializadas, apenas no ano de 2016, obtiveram uma evolução considerável no cenário musical, após um período de baixas na comercialização sonora. Essa situação ocorreu pela distribuição inapropriada de músicas por usuários da internet, gerando uma grave crise para as gravadoras que perdurou por alguns anos. Conforme a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), estipula-se que esse nicho movimentou no referido ano em torno de 16 bilhões de dólares. Acredita-se que essa recuperação se deve ao fato de os aplicativos de serviços de *streaming*<sup>1</sup> terem aumentado o número de usuários. No ano seguinte, em 2017, as empresas prestadoras de músicas on-line obtiveram a marca de 100 milhões de assinantes. Podemos citar a *Netflix*<sup>2</sup>, cujo acervo digital de entretenimento audiovisual é *on demand*<sup>3</sup>, que obteve uma marca semelhante de 110 milhões de usuários ativos.

O nicho sonoro, ao lado da imagem, tem grande potencial para o concorrido segmento do entretenimento e que, agora no âmbito digital, se tornou mais acessível, especialmente pelo fato de a internet estar cada vez mais presente nos *mobiles* e consequentemente por conta de seu uso no cotidiano das pessoas.

---

<sup>1</sup> *Streaming* significa “correnteza”. Na informática, esse vocábulo refere-se a um serviço normalmente cobrado, que apresenta conteúdos multimídias pela internet. Esse serviço se popularizou devido à sua versatilidade de exibição em qualquer lugar e momento, definidos pelo usuário.

<sup>2</sup> Empresa estadunidense, fundada em 1997. Seu acervo digital inclui séries, filmes, documentários, programas de tv e desenhos.

<sup>3</sup> *On demand* (sob demanda), semelhante ao *Streaming*; diferencia-se pela possibilidade de fazer transmissões ao vivo ou *Live Streaming*.

Consideramos que foi possível, com a introdução dos recursos da visualidade, aliada ao aperfeiçoamento do estímulo auditivo, a criação de um ambiente propício para o mercado musical, em que o videoclipe permitiu a construção cognitiva por meio da composição visual e da musicalidade. Segundo essa concepção se destacam os videoclipes<sup>4</sup> musicais como uma ferramenta de *marketing* para divulgar as músicas e os artistas do segmento, o que torna possível alavancar a popularidade desses cantores nessa indústria e conseqüentemente as vendas dos álbuns.

## A flexibilidade do lyric video

O videoclipe tornou-se um suporte adequado para a exposição de uma nova linguagem no processo de audiovisual, implementando projetos com características de longas cinematográficos apresentados em um breve intervalo de tempo. Essas obras, em sua maioria, exigiam uma produção rigorosa: locação de um espaço, cinegrafistas, contratação de figurantes representando nesse contexto todo um trabalho performático para as gravações e um tempo considerável para o videoclipe ser produzido, revisado e finalizado. Essa produção implicava uma proposta expressiva de investimento de capital para a execução do produto.

Construiu-se, então, uma linguagem de contrastes com a incorporação de diferentes métodos de produção audiovisual menos onerosos que o videoclipe. Trata-se do *lyric video*, um gênero do videoclipe que garante seu espaço por meio do uso de vídeos divulgados em *streaming* pela internet, mais precisamente no *YouTube*<sup>5</sup>. Nessa modalidade do videoclipe, podemos visualizar e acompanhar a composição musical sincronizada com a sonoridade e combinada com os recursos da linguagem do cinema. O *lyric video*<sup>6</sup> é um gênero que carrega a ousadia do videoclipe convencional, envolvendo menos produção e capital investido, exigindo, muitas vezes, uma equipe de profissionais como desenhistas e editores para a produção audiovisual.

Arlindo Machado comenta que o grafismo ambientado nos televisores veio educar os olhares dos leitores que atualmente utilizam os recursos digitais como suporte de leitura:

[...] o grafismo televisual preparou toda uma geração para o desafio da “escritura” no meio eletrônico, ensinou a lidar com os problemas particulares da distribuição e otimização de informação na tela doméstica, bem como resgatou o prazer de ler, de ver e de ouvir num veículo novo, conquistas essas que já estão sendo absorvidas e desenvolvidas nos meios digitais e telemáticos (multimídia para CD-ROM ou Web, jornal eletrônico, etc.) (2009, p. 204).

Considerando essas intencionalidades discursivas presentes também nos *lyric videos*, investigaremos quais são os recursos utilizados no processo dialético (verbal e imagético), no contexto audiovisual. Examinaremos como os recursos *retóricos* manifestos na

<sup>4</sup> Os anos 80 e 90 são considerados o apogeu dos videoclipes em virtude da criação de um canal televisivo exclusivamente voltado a esse segmento, o *Music Television (MTV)*, da operadora *Nickelodeon*.

<sup>5</sup> O canal *YouTube* foi criado em fevereiro de 2005, por Steve Chen e Jawed Karim.

<sup>6</sup> O primeiro *lyric video* exibido pela *MTV* foi a música *Sign O' the time*, do cantor *Prince*, em 1987.

e pela linguagem do *lyric video* da música *Makeba*, da cantora francesa Jain, estruturam bons argumentos para persuadir o seu usuário a desejar esse produto.

## A retórica<sup>1</sup> no *lyric video* *Makeba*

Jain é uma cantora francesa. Viveu em Dubai e Congo recebendo diversas influências culturais, notadamente presentes em suas composições sonoras<sup>2</sup>. O *ethos*<sup>3</sup> de Jain é edificado pela vivência multicultural, resultante de suas experiências adquiridas pelas estadias em diferentes países. Ela espelha essa diversidade cultural e histórica em suas composições musicais. Tornou-se um símbolo da juventude atenta aos problemas socioeconômicos contemporâneos. Jain segue a linha do empoderamento feminino. Suas músicas, de forte personalidade e expressividade, rompem os paradigmas das clássicas cantoras francesas<sup>4</sup>, que compunham e/ou interpretavam melodias comumente românticas.

O *ethos* de Jain, construído no e pelo discurso, configura-a como uma cantora moderna, multicultural e engajada nas questões sociais, que a consolidam como uma cantora popular. Os índices de visualizações no *Youtube* demonstram a aceitação da cantora francesa e sua popularidade. Seus vídeos obtiveram mais de um milhão de visualizações e cerca de 11 mil curtidas. Em seu canal aproximadamente possui 412 mil inscritos. Com esses números, dentro dos paradigmas do *YouTube*, podemos dizer que o *ethos* construído por Jain apresenta-se expressivo e de grande aceitação nas redes sociais. Fiorin assim discorre que:

[...] a análise do *éthos* do enunciador nada tem do psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de aprender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *éthos* é uma imagem do autor, não é real; é um autor discursivo, um autor implícito. (2008, p. 139).

De um lado temos o *ethos* que define a indução dada pelo reflexo positivo do discurso do emissor ao público, materializado pelos posicionamentos da cantora; de outro, o *logos*<sup>5</sup> que é apresentado no *lyric video* por meio de informações inscritas no discurso

<sup>1</sup> *Retórica* vem do latim *Rhetorica*. O termo tornou-se conhecido como a arte ou técnica de “um saber incerto, vago ou duvidoso”; teve origem na *Sicília* na época das diferentes invasões sofridas no século V a.C. Os proprietários das terras invadidas precisavam criar argumentos para permanecer com a posse de suas terras, justificativas construídas pelos sofistas, vistos como “advogados”. Mais tarde, Aristóteles (384-322 a.C.) discutiu a retórica sob outra ótica, considerando-a como “um mal necessário” para rebater os atos dos sofistas. O mais importante para ele residia no fato de que, a retórica, pelos questionamentos possibilitaram um processo evolutivo. (MEYER, 2007, p.20)

<sup>2</sup> A música *Come* foi seu primeiro single, lançado em 2015, ultrapassou a marca de 80 milhões de visualizações no *YouTube* e fez parte da trilha sonora de *Santa Clarita Diet*, série da *Netflix*.

<sup>3</sup> O *ethos*, segundo o filósofo grego, diz respeito ao modo como o orador se posiciona em dada comunidade, ou seja, que imagem de orador, de sujeito, ele projeta por meio de seu discurso ao público. Sendo assim, uma boa imagem espelhará um maior poder de persuasão, já que a imagem refletida para o ouvinte pode ser interpretada como a de alguém confiável.

<sup>4</sup> Clássicas cantoras francesas podemos citar Édith Piaf (1915 - 1963), Carla Bruni, Desireless.

<sup>5</sup> O *logos* é a reflexão desenvolvida por um falante sobre certo assunto e, no caso da presença dele na oratória, é quando se utiliza a construção da persuasão estruturada no e pelo discurso. O foco está na integridade persuasiva. O recurso está na objetividade da argumentação, a utilização de dados ou momentos concretos que ajudam a validar o discurso.



(escolhas e tratamentos de temas), como neste exemplo dado pela Figura 7, onde notamos o nome da cantora e da composição concebidos pelo texto escrito.



Figura 7 – *Makeba* (2016)

O *logos* figura-se na manifestação das informações e dados precisos dispostos no enunciado, os quais demonstram ser confiáveis para o público. O texto verbal explicitado no *lyric video*<sup>6</sup> – o nome da cantora “Jain” e o título da composição – é exemplo discursivo construído pelo *logos*.

Além da utilização tipográfica que credita a informação, carregada de heranças ideológicas, vejamos outros recursos discursivos que compõem o *lyric video*, como a utilização de símbolos que evidenciam o país nativo de Miriam Makeba, representado pela figura 7, a África do Sul. No texto em investigação comparece a reprodução característica da flora africana e a das cores que remetem às da bandeira sul-africana. Na sonoridade, salientamos os arranjos musicais de ritmos bem marcados, com a presença de tambores e as expressões representadas pelas vozes “ooh wee”. Essas linguagens, por um lado evocam a imagem de Miriam Makeba, defensora da paz da África do Sul, por outro, o discurso, que rege a eloquência de Jain, que busca partilhar os mesmos ideais que homenageiam Miriam Makeba e validar o seu *ethos* que permeia o processo de interlocução.

Temos também outros recursos persuasivos além da codificação na utilização de símbolos que representam a escrita canônica. Os sentidos das palavras podem recorrer à eloquência do discurso e estimular o público por meio do apelo emotivo, nomeado como *pathos* por Aristóteles.

<sup>6</sup> JAIN. *Makeba*. Direção: Delphine Dussoubs. Produção: Julie Lenoir & Emilie Urbansky. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3ni4S66>>. On-line. Acesso em: 23 de abril 2018.

Por exemplo, o nome artístico da cantora Jain deriva da religião indiana *Jainismo*<sup>7</sup>. O título da composição musical, *Makeba*, faz alusão à Miriam Makeba (1932-2008), cantora que mesclava as influências do Jazz com a musicalidade sul-africana. A carreira desta última coincidiu com o período em que a África do Sul enfrentava sérios problemas com as segregações raciais no seu país. Nesse cenário sócio-político, a cantora se tornou uma grande ativista que lutou pelo fim do *Apartheid*<sup>8</sup>. O *ethos* de Miriam mostra-a como uma mulher fortalecida, corajosa e presente no que diz respeito às questões sociais.

Essas informações configuram-se como recursos discursivos implícitos, construídos além da sintaxe, e permitem provocar as “paixões” ou o *pathos*<sup>9</sup>. As paixões agem no cotidiano populacional e reduzem o distanciamento do público para com seu ídolo. O *pathos* no *lyric video* tem a finalidade de conceber a adesão do público à argumentação, construída mediante aproximações e visualizações identitárias de traços comportamentais determinantes para o público, que prestigia um suporte audiovisual como o *lyric video* de Jain.

## O design tipográfico e suas formas em Makeba

A utilização de outros discursos, como os concebidos pela utilização de imagens, permite também a construção de sentidos, sejam eles explícitos ou não. Donis A. Dondis (2003) em seus estudos sobre o *Alfabetismo visual*, considera que, do conjunto dos sentidos humanos desenvolvidos ao longo das experiências etárias e individuais, o visual é um dos mais importantes. Dondis aclara que, por meio dele, distinguimos o mais adequado e confiável, graças à seleção do que se deseja olhar:

[...] Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais. Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. Porém, de um modo ainda mais misterioso e mágico, criamos a visão de uma coisa que nunca vimos antes. (2003, p. 14).

Considerando a questão dos sentidos que habitam nas imagens, enfocamos agora as construções das tipografias utilizadas no *lyric video* de Jain, representado pela Figura 8. Examinemo-las para apreender o que o nosso olhar lê.

O *Apartheid*, como dito anteriormente, foi um regime de segregação racial. A África do Sul foi fragmentada em grupos sociais e os habitantes foram coagidos a deslocarem-se para regiões demarcadas; porém nem sempre essa ação foi realizada pacificamente, influi-

<sup>7</sup> É uma antiga religião da Índia, que compartilha a descentralização de um “Deus” criador, assim como outras religiões hinduístas e budistas. Sugere-se que essa religião antecede o Bramanismo, antes do século VII A.C.

<sup>8</sup> O *Apartheid* perdurou na África do Sul de 1948 a 1994.

<sup>9</sup> *Pathos* é o recurso da retórica que se utiliza das emoções para cativar o público levando-o à persuasão por meio de lembranças, emoções afetivas e identitárias. O foco do discurso é construído estrategicamente para convencimento do público, com um grande apelo emocional.

gindo, assim, violência à população local que se manifestava contra o regime separatista e propunha a convivência harmônica entre as diferentes raças do país.

A tipografia utilizada no *lyric video Makeba* foi construída pela ideia da “miscigenação”, utilizando-se diferentes fontes, desde a mais convencional em contraponto com a estilizada, além de outros recursos imagéticos que adotam outras possibilidades de significação. Vejamos que nas formas da figura 8 existem três tipos textuais desenhados pelas letras “M”, “A” e “K”. No primeiro, temos um carácter que evoca os moldes mais tradicionais, com o uso de serifas, presentes na escrita do tipo *romano* (BRINGHURST, 2008, p. 242), que se configura pela escrita entalhada como matriz para replicação dela em impressos. Concernentes aos caracteres representados pelas letras “A” e “K”, eles apresentam tipos não alfabéticos convencionais. Ainda que edifiquem por meio da alusão aos tipos tradicionais, o designer cria o *lettering* nessa situação, isto é, altera os tipos inovando-os, sem impedir que eles referenciem a forma tradicional.



Figura 8 – *Makeba* (2016)

### A utilização das cores e formas em *Makeba*

Como visto, o *lyric video* é elaborado através de um amparo audiovisual que une a linguagem cinematográfica com as práticas de *design*. Temos as letras das composições musicais frequentemente evocadas, mas também se notam outros elementos sógnicos que constituem o ato discursivo do *lyric video*. Referimo-nos à utilização de cores, que provocam sensações através de estímulos sensoriais propositalmente edificados e refletem uma realidade ideológica a um determinado público. Farina elucida que:

As cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervém em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos. (2006, p. 2)

Focalizemos a Figura 9. Nela, os componentes que evocam a cultura africana são desenhados por formas irregulares e dispersas e constituídos pelas cores: vermelho, amarelo, branco, verde, preto e azul, que fazem alusão às cores da bandeira da África do Sul (Figura 10). Nesse exemplo, não existem formas que nos remetam à bandeira, mas podemos perceber que as cores nele inseridas fazem menção a ela. Essa desfiguração da imagem causa-nos estranheza ou incômodo, mesmo que de maneira indireta. Podemos categorizar como uma “tensão”, questão discutida pela *Psicologia da Gestalt* (DONDIS, 2003, p. 35). Essa desorientação produzida pelas formas engendra as situações de tensão, como as ocorridas entre os militantes e os opressores durante o período do *Apartheid*.



Figura 9 – *Makeba* (2016)



Figura 10 – *Bandeira da África do Sul* (1994)

Donis A. Dondis considera que as cores permitem a construção de sentidos que se manifestam em cada gama de tonalidades dispostas nos elementos visuais; a publicidade, por exemplo, faz uso desses recursos cromáticos na intenção de persuadir o público de modo mais eficiente:

[...] A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. No meio ambiente compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. E a tudo associamos um significado. (2003, p. 14).

As cores podem indicar o *pathos* no discurso, já que elas possibilitam criar image-ticamente sensações, remissões, de acordo com a ideologia de que ela é portadora. A cor permite a harmonização ou não de um espaço bidimensional. Cores quentes, por exemplo, não exigem grandes espaços para serem notadas. Por outro lado, as cores mais frias necessitam de uma maior superfície de aplicação (FARINA, 2006, p. 17). Na Figura 9, podemos notar que as cores compõem a construção de formas carregadas de significações, explícitas ou subjetivas no *lyric video* de Jain.

## Conclusões

O princípio da retórica funda-se na construção da boa argumentação, que, para Aristóteles, tinha, como um dos objetivos, rebater os discursos dos sofistas, isto é, dos oradores do século IV a.C. que usavam argumentos falsos para convencer os seus interlocutores. O objetivo, talvez, possa ter mudado, mas o processo defendido pelo filósofo grego continua ainda válido, ou seja, o da elaboração de uma argumentação lógica, consistente, com vistas a persuadir determinado público-alvo. Essa prática ainda hoje é uma importante estratégia para distintas áreas de atuação e, dentre elas, a publicidade, seja a construída por mídia impressa, oral, ou em formato digital. Considerando os vários suportes, a retórica permite a criação de diferentes argumentações a partir de informações que estão intrinsecamente carregadas de heranças históricas e ideológicas, bem como marcadas por novos quadros axiológicos. Em todas essas situações, a retórica na publicidade elabora estratégias convincentes com o propósito de persuadir o público a consumir, como exemplificado no *lyric video* de Jain, examinado neste artigo.

Vimos que a proposta informativa do *lyric video* não é inédita e que existem diversas maneiras de descrever conteúdos audiovisuais, como nas legendas dos filmes e na tradução musical. Contudo, o *lyric video* se diferencia dessas formas, pois o texto escrito desse suporte atua em consonância com o ritmo musical e, principalmente, conforme a semântica proposta pela composição musical. Apresenta, assim, um formato mais conciso que os moldes tradicionais do videoclipe que visam a divulgar a música, mas, em sua grande maioria, não retratam exatamente o seio discursivo da composição musical.

Em suma, o *lyric video*, sendo um gênero do videoclipe, é também uma forma de divulgação musical, porém possui elementos que atendem a um público mais conectado às redes sociais e mídias digitais, que visam a informações imediatas, explícitas e concisas. Tanto o videoclipe tradicional quanto o *lyric video* podem atuar em conjunto, sem a necessidade de um anular o outro.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011, 2013.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.
- FIORIN, José Luiz. O éthos do enunciador. In: *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 138-157.
- JAIN. *Makeba*. Direção: Delphine Dussoubs. Produção: Julie Lenoir & Emilie Urbansky. 2016. Disponível em: < <https://bit.ly/3ni4S66>>. On-line. Acesso em: 12 outubro 2020.
- KEMMIS, Judy Scott. *Cultural Meanings of Color and Color Symbolism*. < <https://bit.ly/3l7AUPi> >. On-line. Acesso em: 12 outubro 2020.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2009.
- MEU ARTIGO. O jainismo. Disponível em: <<https://bit.ly/38XFzNW>> Acesso em: 12 outubro 2020.
- MEYER, Michel. *A retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.
- MIRIAM MAKEBA. *Saho*. Disponível em: <<https://bit.ly/3tF9hRL>>. Acesso em: 12 outubro 2020.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. Até o fim de 2017, Brasil terá um smartphone por habitante, diz FGV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 19 de abril 2017. Disponível em: < <https://bit.ly/2Vtzkr>> Acesso em: 12 outubro 2020.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 16-34.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca da Fantasia. 2012.
- VEJA. Indústria fonográfica registra maior crescimento em 20 anos. Disponível em: < <https://bit.ly/38QvBhl>> Acesso em: 12 outubro 2020.
- VOGUE BRASIL. Cantora Jain transforma suas viagens pelo mundo em hits. Disponível em: <<https://glo.bo/2X6Hmxx>> 12 outubro 2020.
- WIKIPÉDIA. Bandeira da África do Sul. Disponível em: < <https://bit.ly/3BVwG4e> >. On-line. Acesso em: 11 junho 2018.

# **PARTE III**

## **LINGUAGENS E ENSINO**

# A literatura que nos humaniza, o trabalho docente e a defesa do letramento literário

Camila Augusta Valcanover

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

A sociedade está permeada de situações e relações pautadas na leitura e escrita. Por isso, ambas são requisitos indispensáveis para o desenvolvimento das relações sociais, tornando-se, portanto, práticas sociais. É preciso saber quando, onde, por que, para quem e quem está escrevendo.

Desse modo, a leitura e a escrita caracterizam-se pelas diferentes intencionalidades, contextos, textos e seus interlocutores. Torna-se necessário ao indivíduo ser proficiente na prática da leitura e escrita para participar efetivamente do contexto em que vive.

Foi considerando essa questão que os estudiosos puderam concluir que apenas estar alfabetizado não é o suficiente para a interação com a sociedade. Esse processo exige complementaridade, no sentido de se ler também o mundo e os contextos, intenções e se apropriar desse recurso para efetivamente participar da sociedade.

A partir dessa perspectiva, a escola, responsável pela alfabetização, passa a assumir um compromisso social com a leitura. É nesse ambiente que deve ocorrer a apropriação da leitura e escrita no viés do letramento. Esse processo tem início no ambiente escolar, prossegue pela vida e tem como objetivo a formação dos educandos para que compreendam a cultura que os rodeia, questionem e interajam de forma mais qualitativa com a comunidade em que vivem.

Contudo, a escola também precisa propor o trabalho baseado na experiência estética e poética com a palavra por meio da leitura de literatura. Ler literatura e sobre ela desenvolver um trabalho específico com vistas a apropriação de ferramentas socioculturais (a escrita e a leitura) também pode ser compreendido como uma forma de letramento. Trata-se do letramento literário. Ler um texto literário é, também, aprender a ler o mundo e o outro, pois “Aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as ações humanas”. (COSSON, 2014a, p. 40). É nesse sentido, por representar uma dimensão sociocultural tão importante para a vida do estudante, que o letramento literário é uma forma de cidadania.



## 1. O letramento literário, o educando e a pandemia

Um dos objetivos fundamentais da escola é o desenvolvimento do hábito da leitura. Nesse sentido, não se deve dissociar o prazer de ler e a leitura escolar. Perissé (2006, p. 56) propõe que “A instrução, a aquisição de conhecimento não se separa do deleite”. O autor recupera a etimologia dos termos *diagogé* (recreação), *interligir* (*intus+legere* = ler de dentro e por dentro) para defender a importância da leitura como prática humanizadora: “A formação literária, poética, artística, humanizadora, jamais envelhece, e continuará sendo orientação para descobrirmos novos rumos. E o motivo é simples: somente sendo seres humanos poderemos retomar o antigo rumo: humanizar o ser humano.” (PERISSÉ, 2006, p. 137).

A leitura é fundamental para a formação dos sujeitos, bem como para a construção de um conhecimento crítico para analisar e intervir na realidade. Assim, faz-se necessário um conjunto de saberes prévios que considerem as experiências e os conhecimentos do leitor. Fernandes ressalta a importância da leitura como forma de ascensão social, como meio de permitir que o indivíduo se torne cidadão:

Também o exercício pleno da cidadania implica a capacidade de leitura, pois o desenvolvimento da competência de atribuir sentido ao texto escrito possibilita o posicionamento crítico do sujeito diante do mundo circundante. Enfim, a leitura permeia todas as relações e quem não lê tem pouca chance de conquistar um lugar ao sol nessa civilização hodierna. (FERNANDES, C. 2007, p. 12).

Soma-se a isso o fato de a literatura ser um fenômeno da linguagem resultante de uma experiência existencial, social, política e histórica. Nessa perspectiva, o texto literário é um objeto artístico e polissêmico que questiona convenções e envolve o leitor num jogo de descobertas e redescobertas de sentido, ajudando-o a compreender a si próprio, as culturas e o mundo em que vive.

Por se configurar como expressão humana e social, a leitura é caracterizada por Cosson (2014a, p. 33) como um “poderoso fator de inclusão social”. Ao apresentar uma concepção de leitura, Cosson (2014a) defende o uso plural: teorias da leitura, abarcando as amplas perspectivas que o termo possui.

Esteado na concepção bakhtiniana de leitura, Cosson compreende-a como diálogo:

Em síntese, ler consiste em produzir sentidos por meio de um diálogo, um diálogo que travamos com o passado enquanto experiência do outro, experiência que compartilhamos e pela qual nos inserimos em determinada comunidade de leitores. Entendida dessa forma, a leitura é uma competência individual e social, um processo de produção de sentidos que envolve quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto. (COSSON, 2014a, p.36).

Na mesma obra, a partir dos quatro elementos de leitura, Cosson (2014a, p.37), sugere uma cronologia sintetizadora das vertentes sobre leitura. A primeira vertente, muito

presente nas práticas escolares tradicionais, considera que ler é ouvir o autor: “ler [...] é buscar o que diz o autor, o qual é, simultaneamente ponto de partida e elemento principal do circuito da leitura”. A segunda vertente coloca o texto como ponto de partida, limite e autoridade: “O texto [...] é o que interessa no processo de leitura” e a leitura “é decifração do texto [...] é desvelar o texto em sua estrutura”. A terceira vertente considera a interação do leitor para com o texto, assim construindo sentido: ler é “uma espécie de projeção do leitor sob o texto”. A última vertente aponta para as teorias conciliadoras que compreendem a leitura como o compartilhamento de sentidos em sociedade, o contexto. A cronologia apresentada por Cosson revela quatro perspectivas: o autor, o texto, o leitor e o contexto, como fundamentais no processo de interação e construção de sentidos.

A leitura é, portanto, resultado de uma relação de alteridade. É encontro entre leitor e autor e deve ser regulada por uma orientação cooperativa, através da qual o leitor deve controlar suas idiossincrasias, a ativação de seus conhecimentos, a influência de seus objetivos e a escolha de seus modos de ler - tendo sempre em vista a materialidade do texto. Nas palavras de Freire:

Ler um texto é algo mais sério, mais demandante. Ler um texto não é ‘passear’ licenciosamente, pachorrentamente, sobre as palavras. É aprender como se dão as relações entre as palavras na composição do discurso. É tarefa de sujeito crítico, humilde, determinado.

Ler, enquanto estudo, é um processo difícil, até penoso, às vezes, mas sempre prazeroso também. Implica que o leitor (a) adentre na intimidade do texto para apreender sua mais profunda significação. (FREIRE, 2019, p.105).

Ao revisitar em 2009 sua publicação *Texto não é pretexto* (1982), Lajolo atualizou seu ponto de vista sobre o trabalho com leitura e literatura na escola, ressaltando que o texto é pretexto, sim, no sentido de conter leituras de uma multiplicidade de gêneros, de contextos e do mundo extratexto. A pesquisadora ressalta que as práticas de leitura na escola “[...] precisam ter como objetivo capacitar os alunos para que, fora da escola, lidem competentemente com a imprevisibilidade das situações de leitura (no sentido amplo e no restrito da expressão) exigidas pela vida social.” (LAJOLO, 2009, p. 105).

A defesa da literatura é apresentada em ensaio de Candido (1995) como um direito inalienável:

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade [...]. (CANDIDO, 1995, p. 35).

Candido também considera a literatura como um dos elementos formadores do homem, sendo capaz de revelar uma perspectiva mais ampla da realidade, pois:

[...] tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995, p. 175).

É interessante observarmos o tratamento dado por Candido à literatura. O autor a denomina como equipamento intelectual e afetivo, ou seja, a literatura pode ser a força motriz que impulsiona o indivíduo a uma condição melhor.

Compreendendo a literatura pela ótica de Candido, a defesa das práticas de letramento literário na escola é de suma importância. Cosson (2014a) assinala que o letramento literário oportuniza ao leitor desenvolver uma visão crítica referente à obra e à realidade, encontrar o senso de si mesmo e da comunidade a que pertence. O autor assevera também que o letramento literário é um processo com potencial de desvelar as arbitrariedades sociais, de promover o encontro conosco mesmos e com a comunidade a que pertencemos, nos incentivando à autonomia para refletir sobre como somos, o que queremos ser, no que precisamos mudar. Enfim, ele pode tornar o mundo mais compreensível, sensível e humanizado.

Silva e Silveira (2013) enfatizam o potencial do letramento literário, devido ao fato dos temas abordados pela literatura serem muito abrangentes e contemplarem questões sociais, psicológicas, políticas, ideológicas, filosóficas, dentre tantas outras, e com isso estimularem a sensibilidade estética, as emoções e a consciência crítica dos educandos. A decorrência da consolidação do processo de letramento literário é contribuir para o autoconhecimento, o aprimoramento pessoal e a elucidação da complexidade das relações humanas.

Priorizar o letramento literário pode ser uma oportunidade para, por meio da literatura, auxiliarmos os estudantes a encontrarem respostas para as problemáticas pessoais e sociais a eles impostas nestes tempos de pandemia.

## 2. O letramento literário, o educador e a pandemia

Ao analisarmos o papel do educador para que o letramento literário se concretize como prática realizada amplamente nas escolas, precisamos, inicialmente, considerar a prática docente antes, o educador como mediador de leitura, como formador de uma comunidade de leitores (COLOMER, 2007) e durante a pandemia da Covid-19. O depois, esse tempo histórico ainda é promessa de um futuro bom.

Compartilhar experiências de leitura é importante para a construção de sentido, para o incentivo à leitura e para vivenciar a dimensão socializadora da literatura que proporciona o sentimento de pertencimento a uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas (COLOMER, 2007).

O compartilhamento de leitura, conforme Colomer (2007), envolve comunicar o entusiasmo pelo texto, construir coletivamente o significado e socializar possíveis conexões entre livros. Não é fácil definir as funções de um mediador de leitura. De forma geral, é aquela pessoa que constrói pontes entre leitor e livros, promovendo formas diferentes de leitura, criando uma comunidade de leitores.

Cosson (2014b) explica que a leitura literária feita na escola exige uma participação maior do grupo de leitores; fora da escola é comum que o leitor divida com outras pessoas o seu envolvimento com a leitura recém-feita. Na escola, porém, esse compartilhamento é essencial para a ampliação de sentidos construídos individualmente, o que representa o ponto mais alto para a interpretação do texto. “Esse trabalho requer uma condução organizada, mas sem imposições”. (COSSON, 2014b, p. 66).

Para Cosson (2014b) a base para o letramento literário é a formação de uma comunidade de leitores que se apropriam da herança cultural e dialogam com ela. Segundo o autor, é na partilha das experiências de leitura que “[...] os leitores ganham consciência de que são membros de uma comunidade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura. Trata-se, pois, da construção de uma comunidade de leitores que tem nessa última etapa seu ponto mais alto.” (COSSON, 2014b, p. 66).

Cosson (2014b, p. 104) enuncia a tarefa do educador: “[...] criar as condições para que o encontro do aluno com a literatura seja uma busca plena de sentido para o texto literário, para o próprio aluno e para a sociedade em que todos estão inseridos”.

Uma leitura mediada é essencial na formação de leitores porque possibilita o debate interpretativo, representa um espaço intersubjetivo onde se confrontam os diversos pontos de vista a fim de estabelecer o texto do grupo (ROUXEL, 2013).

O papel de mediador, desenvolvido pelo educador, é fundamental para o desenvolvimento de habilidades de leitura e superação das dificuldades mostradas no avanço do texto literário. A partir da mediação de leitura, as atividades poderão desenvolver a construção de sentidos sobre o texto literário, bem como a construção de leitores protagonistas e educandos coautores, que atuam sobre o texto literário, a partir de conhecimentos partilhados na comunidade de leitores formada na sala de aula.

Nos parágrafos anteriores pensamos o trabalho docente, como mediador de leitura, como prática presencial até a chegada da pandemia da Covid-19.

O caos trazido pela pandemia do coronavírus mostrou, mais uma vez, a fragilidade da educação no Brasil e a necessidade da formação do educador como questão institucional. Pesquisas como a realizada pelo Instituto Península: “Sentimento e Percepção dos professores brasileiros nos diferentes estágios de coronavírus” (2020), ilustram como esses profissionais têm se equilibrado diante das demandas pedagógicas, da alteração abrupta da rotina diante do fechamento temporário das escolas e da recomendação de distanciamento social.

Sem preparo ou adequação da rotina escolar, agora estendida à casa dos educandos, sem o planejamento de sequências didáticas coerentes com a situação que estamos vivendo, sem a formação adequada para usar as ferramentas tecnológicas necessárias para o

ensino remoto, os educadores foram expostos e desafiados a manter o ensino, ainda que precário e excludente.

Os dados do Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (2019) evidenciam que uma parcela significativa dos estudantes brasileiros não dispõe de recursos (computador e internet, por exemplo) para acessar as aulas remotas. Além disso, a maior parte dos lares tem hoje mais de uma pessoa em situação de estudo ou trabalho remoto, o que requer múltiplos aparelhos ou rodízio em seu uso.

O cenário de exclusão digital de boa parcela dos estudantes inviabiliza a sua participação em aulas remotas, como consequência, o resultado é o acirramento do abismo social.

Os educadores estão mais atarefados, para eles cresceram as exigências de maior dedicação ao trabalho, paralelamente à pressão para atenderem as demandas domésticas. O conjunto de decisões tomadas para dar seguimento às atividades escolares prevê a mescla de atividades conduzidas por plataformas digitais, execução de atividades para auto estudo e assimilação de conteúdos por meio de comunicação em massa, como os canais de TV que muitos estados utilizam para transmitir as aulas.

Em “Os desafios de educar através da Zoom em contexto de pandemia: investigando as experiências e perspectivas dos docentes portugueses”, Santos (2020) revela o conjunto de desafios sentidos pelos educadores portugueses ao migrarem do modelo de ensino presencial para o remoto, adversidades que também se aplicam aos educadores brasileiros. Santos aponta os desafios comunicacionais, quando as aulas se transformam em monólogos digitais, levando os educadores à exaustão psicológica; os desafios pedagógicos como a ausência de competências necessárias para a condução das práticas educativas em ambiente virtual; desafios sociais, criados pelo aumento da jornada de trabalho e a conciliação no ambiente domiciliar das tarefas profissionais e familiares que todos temos e os desafios tecnológicos, gerados pela formação contínua precária e pela tecnofobia.

Muitas das ponderações de Santos (2020) são encontradas na pesquisa realizada pelo Instituto Península (2020). A terceira fase dessa pesquisa, realizada entre 20/07 até 14/08/2020 revela com o mesmo índice, 72%, que os legados da pandemia são: “Importância da tecnologia para uso pedagógico e a Valorização da carreira docente pela sociedade. Outro dado relevante apontado nessa fase da pesquisa é em relação as principais mudanças entre abril/maio e julho/agosto: “Antes da paralisação das aulas presenciais, 88% dos educadores nunca tinham dado aula à distância de forma remota. Além disso, 83% declararam que não se sentiam preparados. Hoje, 94% dos educadores reconhecem a importância da tecnologia para a aprendizagem.”

Espera-se que a educação à distância ou educação remota ou educação emergencial remota que estamos desenvolvendo desde a interrupção das aulas presenciais seja analisada no futuro bom com uma abordagem crítica, conforme nos apontam Vasconcelos e Brito (2014) à luz de Freire:

Abordar criticamente as práticas e as experiências de outros é compreender a importância dos fatores sociais, políticos, históricos, culturais e econômicos relacionados com a prática e

a experiência a ser reinventada. Em outras palavras, a reinvenção exige a compreensão histórica, cultural, política, social e econômica da prática e das propostas a serem reinventadas. (VASCONCELOS E BRITO, 2014, p. 31).

Sobretudo que a leitura como espaço de entretenimento, de reflexão sobre o humano, de fruição estética, por meio de práticas de letramento literário, seja também reinventada.

## Considerações finais

Diante do exposto, provocar a reflexão sobre a prática desenvolvida hoje pelas escolas, tendo claramente definido o que se pretende alcançar em relação à leitura literária, é o ponto de partida para uma proposta de intervenção destinada à formação do leitor crítico.

A literatura enquanto prática artística necessita de metodologias adequadas que instrumentalizem educador e educando para que o letramento literário se efetive. Só assim teremos um educador que ao ser mediador ensina e ao ser educador media, desenvolvendo a competência literária dos educandos dentro de uma comunidade de leitores que elabora, recria, debate, enfrenta, questiona, adota e inventa na sala de aula e na escola os modos de ser e estar no mundo.

## Referências

- CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CETIC. **TIC Educação**. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3hhEgy6> Acesso em: 03 out. 2020.
- COLOMER, T. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. Tradução de: SANDRONI, L. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2014a.
- \_\_\_\_\_. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014b.
- FERNANDES, C. **Leitura, literatura infanto-juvenil e educação**. Londrina: EDUEL, 2007.
- FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 26.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.
- INSTITUTO PENÍNSULA. **Sentimento e percepção dos professores brasileiros nos diferentes estágios do Coronavírus no Brasil (2020)**. Disponível em: <https://bit.ly/3zXmDuB>. Acesso em: 03 out. 2020.
- LAJOLO, M. O texto não é pretexto. In: **Leitura em Crise na Escola**. As Alternativas do Professor. ZILBERMAN, Regina (Org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 51 – 65.
- LAJOLO, M. O texto não é pretexto. Será que não é mesmo. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania M. K. (Org.) **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global, p. 99-112, 2009.
- PERISSÉ, G. **Literatura e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. Tradução de: REZENDE, Neide Luzia de. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013, p. 17-33.
- SANTOS, H. os desafios de educar através da Zoom em contexto de pandemia: investigando as experiências e perspectivas dos docentes portugueses. In: **Práxis Educativa** / Universidade Estadual de Ponta Grossa. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2006-2020, v. 15, 2020. Publicação contínua.

SILVA, A. M. O. C; SILVEIRA, M. I. M. Letramento Literário na escola: desafios e possibilidades na formação de leitores. **Revista Eletrônica de Educação de Alagoas**, Maceió, v.01, n. 1, p. 92-101, 2013.

VASCONCELOS, Maria Lucia Marcondes Carvalho e BRITO, Regina Helena Pires de. **Conceitos de educação em Paulo Freire**. 6.ed.-Petrópolis,RJ: Vozes: São Paulo, SP: Mack Pesquisa – Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2014.

# “Um terrível equívoco” (AGUALUSA, 2020) – Abordagens teórico-pedagógicas

Camila Concato

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

Sarah Jimena Moreno de Paula

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

A crônica é um lugar que não existe, ela acontece. No decorrer de sua trama literária, subterfúgios narrativos – e aqui a palavra subterfúgio se veste da semântica “escapatória” – transformam o cotidiano em objeto de olhar, a vida comum em local de reflexão. Para tal feito uma ferramenta nata: o tempo presente.

O que é o momento presente no dia a dia? É o que nos acontece ou o que acontece a partir de nós? A palavra “crônica” traz o tempo em sua construção para em seguida ser definida:

**cron(o)-** *elem. comp.*, do gr. *chrono-*, de *chrónos* ‘tempo’, que se documenta em alguns compostos formados no próprio grego (como *cronologia*) e em muitos outros introduzidos, a partir do séc. XIX, na linguagem erudita” “Do fr. *chronaxie* || **crônica** *sf.* ‘narração história, feita por ordem cronológica’ [...] que trata de assuntos da atualidade’ [...] (CUNHA, 2012, p. 191, grifos do autor)

Diante da definição etimológica acima, nota-se que a crônica em si já é um gênero no qual se expõe literariamente questões do anônimo, ou seja, é uma narrativa do habitual que nos cerca e do que se expõe por extensão de nós. Nesse entendimento, o “nós”, mesmo quando retratado por “eu”, “ele” ou “você”, é intrínseco, visto que os temas, de modo geral, abrangem o micro, mas atingem o macro, aquele espaço de todos. Sua forma de comunicar pode ser equiparada a uma conversa com uma aproximação do tema vivo e com uma proximidade da vida real.

É por meio da presentificação de um mosaico histórico, que se faz vetor identitário, que José Eduardo Agualusa, escritor angolano da contemporaneidade, instaura uma cronologia de equívocos na crônica “Um terrível equívoco”, fazendo dela, *corpus* deste estudo,



a denúncia de um cotidiano que refrata identidades em constante construção pela oposição ao outro.

Aqualusa (1960- ), também jornalista, tem uma história que o faz filho da colonização portuguesa dos países africanos e herdeiro de uma identidade cultural que se tece em trânsito. Frequentemente, o autor coloca a transformação como trama premente em suas obras; o “ser quem eu sou”, o “sou quem já era” ou o “não sei mais quem sou” acabam por traçar paralelos shakespearianos com o “ser ou não ser?” de Hamlet. Em especial no texto escolhido, a dúvida, fragmentada de certezas nubladas, se faz, por fim, epifania.

Por ser o gênero crônica um texto híbrido de literatura e jornalismo, ele traz a reportagem, o relato de algo no qual se observa e registra impressões. Estas serão o “zigue-zague” condutor entre a dúvida e a certeza. Antonio Candido, teórico e estudioso literário, estabelece o fio condutor da crônica como um ziguezague de proximidades:

Aliás, este é um bom exemplo de como a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada. Mas igualmente sérias são as descrições alegres da vida, o relato caprichoso dos fatos, o desenho de certos tipos humanos, o mero registro daquele inesperado que surge de repente [...]. (CANDIDO, 2003, p. 90)

A questão da identidade no texto de Aqualusa é o “sério” diante do “caprichoso dos fatos”. Ela se sobressai no registro do inesperado “que surge de repente”. Há que se ressaltar o viés humorístico do gênero: em “Um terrível equívoco” o humor consiste em ironia, o leitor quase que verbaliza o que mentalmente se consagra no júbilo diante do desenrolar narrativo. No entanto a característica de maior peso é o simples, a simplicidade dentro daquilo que se conta, é o flerte da oralidade com o registro. É nesse flerte que aflora a crítica social de uma crônica, como o movimento de uma pena leve que o nanquim eterniza.

Além disso, nota-se, na crônica em estudo no presente artigo, a intencionalidade do autor em apresentar, por meio da linguagem literária, problemáticas identitárias a respeito de um tema que tem gerado marcantes discussões na atualidade, em escala global: o preconceito – dos quais, no texto, destacam-se o racismo e a homofobia.

Nesse sentido, destaca-se a literatura contemporânea como um dos caminhos possíveis para a reflexão – e mesmo para a ação – sobre tais assuntos, tanto no âmbito individual, ao tratar-se do consumo dessa literatura para enriquecimento intelectual particular, quanto no âmbito coletivo, na promoção de espaços para debates comunitários e sociais – sendo, para este, a escola uma importante instituição a ser levada em conta, no que concerne ao ensino de literatura. PERRONE-MOISÉS, ao comentar acerca do que apresenta o inglês Peter Widdowson, em seu ensaio *Literature*, afirma:

Widdowson argumenta que o literário é um “espaço de liberdade” no conjunto dos discursos, que a literatura do passado continua a nos dar uma forma de “conhecimento especial”, e a literatura contemporânea nos fornece “notícias [news] de nós mesmos”, as quais seriam imperceptíveis fora da formulação literária. (2016, p. 74)

Para alcançar, portanto, tais “notícias [news] de nós mesmos”, entra em cena o ensino de literatura como ferramenta para o estudo de questões identitárias e sociais, ao compreender-se a educação como um meio para a formação cidadã, indispensável para o desenvolvimento e a estruturação eficientes de uma sociedade, povo ou nação.

Tal entendimento sobre a prática educacional encontra respaldo, no Brasil, em documentos oficiais referentes à Educação Básica no país, tais quais a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996), a *Base Nacional Comum Curricular* (2017), as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica* (2013), os *Parâmetros Curriculares Nacionais Parâmetros Curriculares para o Ensino Médio* (2000), entre outros, que direcionam o educador para uma atuação docente que busque contribuir para uma formação que transcenda a sala de aula e apresente recursos para a inserção social dos educandos, de maneira crítica e consciente, no exercício da cidadania em sua relação com o outro.

É o que se pode notar, por exemplo, em trecho da Base Nacional Comum Curricular, que se apresenta como documento normativo que se aplica

exclusivamente à educação escolar, tal como a define o § 1º do Artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996)<sup>1</sup>, e está orientado pelos princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva, como fundamentado nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (BRASIL, 2017, p. 7).

Assim, este artigo examinará também, a partir da crônica “Um terrível equívoco”, alternativas possíveis para o estudo da literatura contemporânea em sala de aula, com foco na formação cidadã dos educandos, partindo-se do princípio de que, dessa forma, pode-se alcançar um patamar de completude no ato de educar, na busca por uma “libertação autêntica, que é a humanização em processo [...]”. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica na ação e na reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE, 1987, l. 878).

## Dos equívocos à epifania

“Baltazar Almeida tinha **orgulho em ser branco. Odiava** com igual paixão **negros e gays**. [...] O problema é que não era branco – **era português**” (AGUALUSA, 2020, grifo nosso)

Baltazar, sendo português, não era branco, mas tinha orgulho em sê-lo. Odiava negros (os quais a história transformou em seus compatriotas, ancestrais e descendentes) e gays, cujo *ethos* o salvará da morte. Era português, mas não o português que idealizava, era imperfeito. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, descreve as palavras cultura, culto e colonização como derivadas do mesmo verbo latino *colo*. Se pensarmos na palavra “*colo*” em sua origem, nota-se um paradoxo no movimento colonizador, pois

*Colo* significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. Um herdeiro antigo de *colo* é *incola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia.” (BOSI, 1992, p. 11, grifo do autor)

No processo colonial, quem ocupa a terra não é o mesmo que trabalha e “cultiva o campo”. Há uma cisão no verbo latino como se fosse possível fragmentar o significado de acordo com uma divisão e apropriação geográfica indevida. O *incola* de outrora torna-se *inquilinus* na própria terra e aquele que habita, agora pelo ato de se apropriar, acaba por também ser um inquilino em terra alheia a sua pátria. Desta forma, configura-se o estilhaço identitário de todos aqueles que, herdeiros da colonização (e nela se inclui colonizador, colonizado, ou seja, toda forma humana), transitam entre os mundos subjogados pelo movimento. A história, pode-se até dizer recente, trouxe a independência dos países “conquistados”, mas como resgatar, ou mesmo formar e construir, identidades vítimas do paradoxo? Voltando à Hamlet, no Ato V – Cena II, o príncipe da Dinamarca diz a Osric, um cortesão, quando este lhe fala de Laerte – um absoluto cavalheiro, pleno de distinções, o mais amável e de notável aparência, aquele que seria o mapa da fidalguia, pois carrega dentro dele qualquer continente que um cavalheiro desejasse vislumbrar:

Senhor, essa definição não sofre nenhuma perda em sua expressão, ainda que eu saiba que dividi-lo como um inventário aturdiria a aritmética da memória, ficando o barco à deriva, em vez de singrar a todo pano. Mas, para ser genuíno no encômio, eu o tenho por uma alma de primo escol, e sua infusão, para dele falar com verbo verdadeiro, é de tal raridade e escassez que quem o segue não passa de sua sombra, e nada mais. (SHAKESPEARE, 2015, p. 184-185)

Quando se trata de impulsos e sentimentos humanos, o escritor inglês William Shakespeare se faz precursor já no século XVI. No enredo trágico mencionado de uma de suas obras mais conhecidas, Hamlet irá duelar com Laerte e ao final será perdoado pelo adversário de batalha, no entanto os dois morrem envenenados pela ponta da espada.

Traçando, com o amparo da ferramenta literária, um paralelo da peça de Shakespeare com a situação de colonizado e colonizador, vê-se que questões que abarcam o humano como adjetivo do ser são destacadas desde tempos remotos. Transpondo para o desenrolar histórico lusófono, o *incola* e o *inquilinus* travam duelos identitários e acabam por se envenenarem um pelo outro. O colonizador chega e de repente todos não passam de sua sombra, mas, ao final, é o colonizado que se liberta em duelo. Entretanto ninguém vence, os venenos se misturam em suas “armas”, a arma de resgate e a de imposição.

No âmbito da literatura, a questão identitária evidencia-se como construção literária na tessitura do texto e articulação das personagens dentro do movimento narrativo. O português Baltazar Almeida é o reflexo de uma situação histórica inacabada, pois é inacabado o ser humano em trânsito e a identidade portuguesa é tão inacabada quanto aquelas a que a personagem se refere como menores ou problemáticas. O ser humano está em constante mudança e aprendizado, não há como ser o que não se é, pois, esse movimento, mesmo agora ao ser descrito, já sofreu as mudanças do inexorável.

Logo no início da crônica, na apresentação de Almeida, lê-se: “Evitava apanhar sol”. Essa afirmação, também de cunho descritivo, não mudará a ascendência pertencente ao mosaico histórico desdobrado em realidade. Baltazar era confundido com árabes em terras europeias e via-se vítima de um equívoco identitário demonstrado através do outro, porém que nascia em si mesmo quando direcionado a um terceiro. Os elos de identidade são moldados além da individualidade, em um patamar humano no qual se investem o passado de todos, não apenas o próprio.

No mesmo parágrafo, ao ser confundido com outra nacionalidade, Almeida ouve: “Volta para sua terra [...]”. Esse é o tipo de insulto que o próprio Baltazar gritava em Lisboa para os “pretos”. Em uma constatação dialética, como poderia dizer o colonizador de outrora para ir embora o ex-colonizado? Há um ponto convergente no qual todos se tornam iguais, esse grito a Almeida é o mesmo que ficou engasgado na garganta do acontecimento histórico. Apesar de insulto, ao gritá-lo, evidencia-se a equiparidade humana dos sujeitos. É o desdobramento identitário que se sobressai, pois o indivíduo que é algoz será alvo do outro em espaço denominado alheio, ou seja, os reflexos são multifacetados. A identidade é moldada pela cultura, mas é questionada quando é substância de sobrevivência. Ela é transitiva e incompleta na mistura espiralada do sistema colonial, assim como Bosi indicou ao falar de *colo*: “A ação expressa nesse *colo*, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo” (1992, p. 11). Baltazar Almeida era português, era incompleto, era transitivo.

Continuando a trajetória de equívocos da crônica, soma-se ao equívoco identitário o histórico:

Uma coisa eram os pretos na Europa, vindos aos magotes de África para roubar os empregos aos brancos, para corromper as culturas nacionais, para impor o islão, para subverter as instituições, para violar as mulheres e degradar o precioso patrimônio genético ocidental; outra era um honesto jovem europeu passeando no glorioso continente dos seus ancestrais. (AGUALUSA, 2020)

A literatura tem o domínio de desvendar e ocultar. Utilizando-se de recursos linguísticos, Agualusa desvenda com opostos. O “jovem europeu passeando no glorioso continente dos seus ancestrais” é o europeu de outrora que degradou o patrimônio não só genético, mas cultural, africano. O limiar entre passado e presente foi transposto, o futuro é a junção dos dois, o presente de agora. Por limiar se entende um divisor que antecede a mudança, uma possibilidade que abarca a consciência individual, mas sofre interferência direta do outro: “O limiar, a porta e a escada. [...]. A possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para outro)” (BAKHTIN, 2015, p. 336). No relato do escritor angolano, o limiar é o divisor que transforma tanto o inferno em paraíso como o paraíso em inferno. Não há retorno para o que é fato, mas há possibilidade de uma nova construção prenehe de reminiscências.

No entanto o ápice da crônica, o equívoco concreto que acontece na narrativa, a ação corrente com um encadeamento de eventos, transforma o apego ao engano em salvo-con-

duto. Baltazar estava em Hamburgo a trabalho e depara-se com uma manifestação de extrema-direita, como ele mesmo dizia: “sua gente”. Correu então ao encontro do grupo e seu gesto foi mal interpretado. O grupo, por julgar pela aparência, assim como o hábito do português, espancaram-no e quase o mataram. Baltazar Almeida foi salvo por árabes, aqueles pelos quais o português era insultado ao ser confundido com eles. Equívoco redentor. Aquele que ele desdenha foi seu salvador. Além da posição de colocar-se como português, ou seja, um “árabe” cristão, Almeida foi identificado como ativista gay, pois sua tatuagem (White Pride) ficou borrada e os árabes logo a denominaram por dedução como Gay Pride. Murmúrios ocorreram, mas havia uma moça que limpava seus ferimentos e que defendeu o gay árabe cristão Baltazar Almeida e todos o apoiaram. Equívoco de empatia.

Ao voltar a Lisboa, conta o corrido para Fátima, sua namorada, porém conta uma história inventada, não a verdadeira, diz-lhe que havia sido assaltado por um bando de pretos. Quando a namorada o consola, o português hesita e cai no choro. Epifania. Baltazar era o próprio equívoco, o “terrível equívoco”.

Agualusa demonstra com sua narrativa a epifania do cotidiano, a epifania joyceana. James Joyce (1882-1941) é considerado um dos autores de maior relevância do século XX. Em uma de suas obras, *Epifanias*, o escritor relata cenas e episódios do cotidiano os quais chamou de epifanias, um exemplo:

Um corredor longo e sinuoso: do assoalho sobem pilares de vapores negros. Está povoado pelas imagens de reis fabulosos, fixados em pedra. Suas mãos estão dobradas sobre os joelhos, em sinal de cansaço, e seus olhos estão enegrecidos, pois os erros dos homens sobem eternamente diante deles como vapores negros. (JOYCE, 2018, p. 73)

A palavra “epifania” vem do grego *epifaneia* e em sua essência quer dizer revelação. A partir dos escritos de Joyce uma imensa crítica à epifania joyceana foi formada. O autor trata em suas anotações de impressões comuns, por vezes sem explicação lógica, olhares triviais que remetem a um olhar interno, sensações individuais despertadas por descrições descontextualizadas. No excerto acima, vapores negros (fumaça) sobem como pilares de pedras e a epifania acontece quando o narrador associa os vapores negros aos erros dos homens que se fazem eternamente. A aproximação da epifania joyceana com a crônica em questão acontece na hesitação e consequente choro de Baltazar Almeida. Quando a revelação brota, o personagem é torturado pelo remorso e, assim, percebe que, da mesma forma que os vapores do relato de Joyce demonstram a não finitude dos erros dos homens, ele, Baltazar, seria o “preto deles”, do outro, eternamente, pois a identidade em trânsito do outro, na atualidade, se constrói em oposição a ele, assim como a sua identidade se fazia em oposição ao outro. As epifanias talvez fossem a salvação da não empatia.

Dos equívocos à epifania, do pressuposto à revelação. No que tange àquilo que vem à luz, só a literatura materializa a epifania, dentro do tecer literário só ela torna possível o registro daquilo que se revela como entendimento “milagroso” no ser. Desse modo, registrou-se, assim, o Baltazar Almeida inacabado, registrou-se o humano e sua constante construção.

## Literatura e ensino: um olhar para a sala de aula

A importância do ensino de língua e literatura transcende a compreensão comum, uma vez que estas constituem aspectos intrínsecos ao ser humano. São as palavras que atribuem sentido a todas as coisas do mundo – do concreto ao abstrato; do palpável ao inimaginável. Graciliano Ramos, em uma de suas consagradas obras literárias, já nos conduzia, por meio da literatura, a profunda reflexão acerca dos elementos constitutivos do mundo e sua efetivação como existentes a partir da palavra, ao registrar as impressões dos dois filhos do casal Fabiano e Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho – ambos não identificados por nome próprio –, ao se depararem com o desconhecido, na cidade:

Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (RAMOS, 2011, p. 82).

Os meninos, personagens fictícios cuja história retrata situações reais de crianças, adolescentes, jovens e adultos ainda distantes de uma condição educacional adequada em todo o Brasil, constantemente se encontram, no romance *Vidas secas*, insuficientemente preparados para assimilar o mundo no qual se inserem, em decorrência dos recursos linguísticos, sociais, emocionais que lhes faltam para tal. A ficção, uma vez mais, contribui para um debate pragmático acerca do relevante papel do ensino de literatura para a formação do ser humano: por seu intermédio, torna-se possível levar os educandos a alcançar e assimilar conhecimentos que os podem conduzir a posturas e conquistas transformadoras de suas realidades individuais e coletivas.

Assim, identifica-se, neste artigo, a crônica “Um terrível equívoco” como material didático-pedagógico de considerável potencialidade para o professor de literatura em língua portuguesa, uma vez que viabiliza ao educador a abordagem, entre outros pontos, de aspectos estilísticos da literatura contemporânea, de características presentes no gênero crônica, de questões identitárias e culturais identificadas na produção literária, além de indicar caminhos para o debate acerca do respeito à diversidade, tópico altamente atual.

No cenário proposto, o professor tem ao alcance de suas mãos a pluralidade do próprio contexto de produção do material a ser estudado: o autor é angolano e sua escrita relaciona-se a situações vividas não apenas em seu país de origem, como também nos demais territórios em que a língua portuguesa é meio de comunicação entre os falantes, sendo ou não seu idioma oficial. Na crônica, por exemplo, a personagem principal é português.

Nesse sentido, a tecnologia do mundo moderno apresenta a internet como ferramenta que hoje aproxima indivíduos, povos e culturas geograficamente distantes e viabiliza um contato antes muito restrito com o diferente, por tratar-se de

uma ferramenta plural – de conhecimento, de relacionamento, de pesquisa, de diversão –, e seu potencial não reside, não está relacionado apenas ao espaço virtual; está, sim, antes de tudo, e de maneira até muito simplista, relacionado ao potencial de cada pesquisador. (GUILMARÃES, 2015, p. 31)

Com o seu uso e auxílio, o educando pode, ainda, ter contato com imagens, notícias, vídeos e materiais dos mais variados, ampliando os horizontes de seu conhecimento sobre o texto e o tema estudados nas aulas. Tudo isso a partir do estudo da literatura contemporânea, como fator de enriquecimento intelectual, cultural e cidadão.

Para que tal se dê, é válido observar que

Professor e aluno constituem, em interação, um binômio indissolúvel. Ainda que hoje muito se indague a respeito do papel docente nesta sociedade, invadida pela tecnologia e marcada por transformações constantes, a participação do professor no processo de formação das novas gerações permanece inquestionável. A tecnologia, facilitadora da aquisição da informação, não substitui tal profissional que, se bem formado, atuará não só ensinando os diversos conteúdos que compõem o currículo escolar, mas também, e principalmente, colaborará no processo de conscientização de seus alunos, tornando-os, assim, aptos ao adequado exercício de uma cidadania plena, solidária e responsável (VASCONCELOS, 2016, p. 23-24).

Sob tais circunstâncias, estudar a crônica em questão possibilita um olhar para até mesmo além da sala de aula, considerando-se a expansão do saber do educando a situações nas quais este pode exercer um papel cidadão a respeito de assuntos com os quais teve contato na escola – não ignorando o fundamental papel da família, como instituição formadora primária do ser.

## Considerações finais

O exame da linguagem literária permite apreender o entendimento dos sentidos. No momento em que José Eduardo Agualusa conduz uma narrativa do cotidiano dotada de crítica social, mas construída na simplicidade, o leitor acaba por multiplicar-se. A multiplicação acontece porque a reflexão encontra espaço dentro e fora de cânones, pois, por ser uma crônica, algo que, como diz Antonio Cândido: “Não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (CANDIDO, 2003, p. 89), encontra leitores que não pensam na construção, mas na mensagem imediata. Por outro lado, a vertente teórica que analisa o gênero encontra recursos linguísticos minuciosamente trabalhados.

A análise literária sanciona possibilidades e evidencia aspectos constitutivos e teóricos que dão suporte ao aprofundamento da mensagem. O entendimento de sentidos é individual, mas a ferramenta para alcançá-lo tem um nome: literatura. Essa é a epifania do ensino, o resultado é mais efetivo quando teoria e prática se conectam em aderência.

Portanto, diante dos pontos teórico-pedagógicos abordados no presente artigo, pode-se concluir que ensinar e aprender literatura compreende também abordar aspectos que transcendem a aquisição do saber puramente intelectual e adentram o cenário da formação cidadã do educando. Para tal, produções que possibilitem a reflexão acerca do ser humano, de suas identidades e sentidos, como a crônica “Um terrível equívoco” (AGUALUSA, 2020), oferecem condições amplas e adequadas ao processo de ensino-aprendizagem de língua e literatura.

Com o uso da tecnologia, especialmente a internet, o educador pode aproximar seus educandos de realidades diversas, valorizando, também, as diversas formas de se falar e escrever o idioma português ao redor do mundo, na aproximação de povos distintos.

Valoriza-se, portanto, com o estudo do texto literário referenciado no presente artigo, não apenas as diversas formas de ser existir no mundo, como a própria língua portuguesa, em suas faces plurais.

## Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. Um terrível equívoco. Disponível em: <<https://bit.ly/3tvHjb0>>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária, 2015.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. 1996. Brasília. Disponível em: <<https://bit.ly/3nvD12r>>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Educação é a Base. Ensino Médio. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3A1iWEg>>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica*. 2013. Brasília. Disponível em: <<https://bit.ly/3tqDI38>>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares para o Ensino Médio (PCNEM)*. 2000. Brasília. Disponível em: <<https://bit.ly/3yY6jig>>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler*: crônica. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Edição Kindle.
- GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres. O século XXI já chegou. E as letras? In: HANNA, Vera Lucia Harabagi (Org.). *Letras no terceiro milênio: diálogos interdisciplinares*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2015.
- JOYCE, James. *Epifanias*. Organização, tradução e notas Tomaz Tadeu. Posfácio Ilaria Natali. Fotografias Lee Miller. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. Ensaio de T.S.Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2015.
- VASCONCELOS, Maria Lucia M. Carvalho (org.). *Língua e literatura: ensino e formação de professores*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.



# Os desafios da aprendizagem de línguas estrangeiras no ensino remoto: relatos de experiências no Brasil e na Espanha

Elaine G. Viacek Oliani

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

María García Piñel

Escuela Oficial de Idiomas de Salamanca

## Os desafios da aprendizagem de línguas estrangeiras no Ensino Remoto

Se as ferramentas digitais no ensino de línguas eram utilizadas com frequência nas aulas, constituem, atualmente, no período de pandemia, o meio principal do processo de ensino-aprendizagem. A situação de emergência sanitária provocada pela Covid-19 e o confinamento de grande parte dos países fizeram com que a educação presencial mudasse radicalmente. De um dia para o outro, os professores e os alunos tiveram que mudar os métodos de ensino-aprendizagem do meio presencial para o meio virtual. É nesse contexto em que surgem os problemas: os alunos não estavam preparados e os professores não estavam formados para entrar em um modelo de ensino completamente virtual.

De acordo com Moran (2012), pesquisador de referência no estudo da aplicação de novas tecnologias e a mediação pedagógica,

As mudanças que estão acontecendo são de tal magnitude que implicam reinventar a educação, em todos os níveis, de todas as formas. As mudanças são tais que afetam tudo e todos: gestores, professores, alunos, empresas, sociedade, metodologias, tecnologias, espaço e tempo (MORAN, 2012, p. 10).

No entanto, a pandemia do Coronavírus afetou de forma tão imediata a educação em âmbito mundial que não foi possível planejar estratégias de adaptação para essa nova fase de ensino em nenhuma esfera do ensino, em especial, a preparação dos alunos e professores para os novos desafios que estavam por vir.

De acordo com o *Instituto Nacional de Estadística* (INE), 91,4% dos lares espanhóis têm conexão com a internet, no entanto, muitos contam apenas com um computador ou *tablet* para toda a família, dificultando o acesso às aulas virtuais e à possibilidade de acom-

panhar os conteúdos, o que provoca uma “brecha digital” entre os estudantes. Duas situações se despontam, portanto, nesse contexto: a dificuldade de acesso por falta de conexão ou de dispositivos eletrônicos em casa e o uso concreto dos equipamentos e ferramentas eletrônicas. Tal fato acarreta grande desvantagens no processo de aprendizagem entre os alunos que têm acesso completo às ferramentas utilizadas no processo de ensino-aprendizagem, e aqueles estudantes que não acompanham as aulas, quer porque não dispõem de conexão em casa, ou porque não têm o equipamento informático necessário e não sabem utilizá-lo de forma verdadeiramente produtiva.

Situação ainda mais conflituosa encontra-se no Brasil que, de acordo com a publicação TIC Domicílio 2019, em pesquisa realizada em 26 de maio de 2020, 28% dos domicílios brasileiros não têm acesso à internet e 58% dos usuários acessam a internet somente pelo celular.

Segundo o *site* Todos pela Educação, no artigo intitulado *Educação na Pandemia: Ensino a distância dá importante solução emergencial, mas resposta à altura exige plano para volta às aulas*, a rede de ensino no Brasil, em função da pandemia atual, suspendeu, a partir do mês de março de 2020, as aulas presenciais em todas as esferas educacionais e, prontamente, lançou mão de soluções com o uso de recursos digitais de aprendizagem, inspiradas na modalidade Educação a Distância (EaD). No entanto, “[...] estratégias de ensino remoto, por mais importantes que sejam no atual contexto, têm limitações e não atendem a todas as crianças e jovens brasileiros da mesma maneira”.

Com relação às profundas mudanças provocadas pelo Ensino Remoto em tempos da pandemia, o uso de ferramentas tecnológicas, que antes era apenas uma opção na sala de aula, tornou-se de uso obrigatório no processo de ensino-aprendizagem. Professores e alunos que, até o início da pandemia, não estavam habituados a um sistema de Ensino Remoto, precisaram, rapidamente, incorporá-la à sua rotina de trabalho e estudo e, conseqüentemente, confrontar-se com novos desafios e obstáculos.

Docentes e discentes tiveram que enfrentar novas plataformas, aplicativos e ferramentas para adaptar os materiais que antes utilizavam de maneira presencial em suas salas de aula. Provavelmente o maior desafio dessa transição tenha sido encarar os obstáculos das relações pessoais, ou seja, foi necessário encontrar novos caminhos para estabelecer a conexão emocional criada com os alunos no âmbito presencial, que é difícil atingir num processo de ensino a distância. Como bem afirmou o doutor em Medicina e Neurociência Mora (2020), numa entrevista em junho deste ano, para a revista digital *Educación 3.0*, “[...] nada pode substituir a humanidade do professor na sala de aula”.

Em consonância com os dizeres de Mora (2020), Moran (2012) reforça que a assistência do professor é essencial, não apenas pelo vínculo emocional que é construído entre docente, discente e seus pares, mas também pela atuação do profissional da educação, que é basilar no contexto escolar.

O aluno nem precisa ir à escola para buscar as informações. Mas, para interpretá-las, relacioná-las, hierarquizá-las, contextualizá-las, só as tecnologias não serão suficientes. O professor

ajudará a questionar, a procurar novos ângulos, a relativizar dados, a tirar conclusões. (MORAN, 2012, p. 52)

O filósofo e educador Paulo Freire (2014) completa a sequência de citações que evidencia a indispensável presença do professor no processo de ensino-aprendizagem de seus alunos.

Ensinar e aprender têm que ver com o esforço metodicamente crítico do professor de desvelar a compreensão de algo e com o empenho igualmente crítico do aluno de ir *entrando* como sujeito em aprendizagem, no processo de desvelamento que o professor ou professora deve deflagrar. Isso não tem nada que ver com a transferência de conteúdo e fala da dificuldade, mas ao mesmo tempo, da boniteza da docência e da discência. (FREIRE, 2014, p. 116)

O cenário do Ensino Remoto introduzido de forma tão repentina em 2020 trouxe também questões que precisam ser observadas e refletidas, uma vez que tais circunstâncias podem comprometer o processo de ensino-aprendizagem para alunos em todas as esferas de ensino. Muitos pais e responsáveis pelos estudantes, ao menos no início das aulas realizadas estritamente de forma virtual, não sabiam como colaborar no processo, ora porque não se sentiam capazes, ora porque não sabiam como auxiliar ou não podiam fazê-lo em função de suas próprias ocupações profissionais no mesmo período. Atitudes também pouco colaborativas dos pais e responsáveis dos alunos foram relatadas nesse período, com a justificativa de que as atividades escolares são de responsabilidade exclusiva dos professores e da instituição de ensino.

É necessário, portanto, considerar as possíveis dificuldades das famílias em acompanhar o processo de aprendizagem *on-line* dos filhos, uma situação que se apresenta bastante complexa e atribulada. Muitas famílias, tanto no Brasil como na Espanha – países de interesse desta pesquisa – enfrentaram dificuldades, como a morte de familiares e pessoas próximas, em função do rápido e profuso contágio pelo Coronavírus, mas também foram muitas as famílias que enfrentaram dificuldades financeiras, causadas, em especial, pelo fechamento do comércio e a crise econômica na qual muitos países se encontram atualmente. Trata-se de aspectos familiares dos alunos que o professor pode não conhecer e que supõe, para eles, uma dificuldade maior no momento de acompanhar o ritmo normal das aulas *on-line*. É necessário mencionar também aqueles alunos com necessidades educativas especiais, cuja adaptação ao meio virtual pode ser ainda mais difícil. Nesse contexto, fica evidente o complexo e essencial trabalho do professor que deve compensar essas desvantagens e procurar fornecer uma igualdade de oportunidades a todos os alunos, o que pode resultar difícil em muitos casos.

[...] uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico,

como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. (FREIRE, 2014, p. 42)

Vale reportar também como o tempo de trabalho dos professores foi ampliado quando começou a ser desenvolvido exclusivamente em casa. O número de horas à frente do computador e o número de horas de trabalho diário foi consideravelmente maior do que era antes da pandemia. Uma justificativa dessa situação de aumento das horas dedicadas ao trabalho é que o professor pode ficar conectado 24 horas no dia e todos os dias da semana e, mesmo quando não está realizando atividades virtuais diretamente com seus alunos, continua no ambiente de sua casa, conectado à internet, preparando materiais, dando retorno das atividades assíncronas propostas para os estudantes ou procurando ferramentas que possam auxiliar no seu trabalho. Para trabalhos executados *home-office*, é essencial ter uma organização do tempo dedicado às atividades profissionais para que possa conciliar com as atividades dentro do lar. No entanto, grande parcela dos professores que não tinham a experiência do trabalho estritamente virtual não teve tempo hábil para se organizar e para muitos docentes; a introdução do Ensino Remoto a partir de março de 2020 ocasionou uma exaustão física e mental.

É fato, portanto, que professores e alunos passaram, a partir do início da pandemia, grande parte do dia conectados e, em muitas situações, professores se predispuseram ou foram “convocados” pelas instituições de ensino a estarem disponíveis, *on-line*. Em outras situações, os docentes também passaram muitas horas diante da tela do computador em busca de formação, à procura de alternativas que pudessem oferecer ferramentas de elaboração de materiais digitais, de plataformas de videoconferências e, até mesmo, de formação para utilizá-las corretamente.

## O Ensino de Português Língua Estrangeira no Ensino Remoto: relato de experiência em uma escola espanhola

Tal como para todos os professores, a transição das aulas da modalidade presencial para a virtual foi uma total surpresa para a professora autora deste relato. Rapidamente preocupou-se em adaptar os materiais ao meio tecnológico, utilizando algumas plataformas e aplicações já conhecidas e outras desconhecidas.

No início, a professora criou atividades para continuar com os conteúdos que os alunos enviavam e depois recebiam o *feedback*. Uma semana depois de mudar para o ensino remoto, a docente começou a utilizar o aplicativo *Zoom*, uma ferramenta que nunca tinha utilizado. Os alunos tornaram-se muito participativos, o que permitiu atingir um ritmo de trabalho adequado. Porém, não foi possível cumprir com todo o conteúdo proposto inicialmente. Destaca o fato de alguns alunos não terem conexão à internet na sua casa, pelo que não podiam assistir às aulas e nem sempre enviavam as tarefas pedidas.

Outro grande problema enfrentado pela professora na Espanha tem relação com o tema da Avaliação. Na *Escuela Oficial de Idiomas*, há dois tipos de níveis: aqueles que são de certificação (A2, B1, B2, C1, C2), isto é, que recebem um certificado, superando o exa-

me (que tem que ser presencial), e aqueles que são de promoção (os demais de níveis), ou seja, que não contam com certificado e servem para passar ao seguinte nível. Nos dois casos, promoção e certificação, decidiu-se fazer uma avaliação contínua para promoção, isto é, para passar ao nível superior. No caso dos níveis de certificação, dado que o exame tem que ser de forma presencial (em junho), foi adiado para setembro e, como a situação permitiu, foram realizados de forma presencial.

Há também uma prova de classificação para ascender a níveis superiores a A1 que, devido à situação, se fez de forma *on-line*, por meio da plataforma *Zoom*, mas um dos alunos não conseguiu conectar e, após algumas tentativas de contacto, desistiu e não fez a prova.

Destaca-se o fato de os alunos dessas escolas serem maiores de 16 anos, o que supõe, no Ensino Remoto, uma maior autonomia do que para crianças, por exemplo. Mas também muitos deles são pessoas mais velhas que nem sempre sabem utilizar os dispositivos eletrônicos.

Ao mesmo tempo, a professora recebeu alguma formação no âmbito do ensino remoto. Realizou um curso acerca dos aplicativos *Web* do Google, que lhe permitiu conhecer novas ferramentas e aprofundar seus conhecimentos naquelas que já conhecia. Também participou de um curso de formação de educação a distância, e pôde observar os erros cometidos, receber algumas recomendações e compreender as vantagens e desvantagens do ensino *on-line*, que considera que devem ser destacadas neste artigo nas considerações finais.

No que diz respeito ao processo de ensino-aprendizagem da língua portuguesa como língua estrangeira, a professora relata que, apesar da continuidade das aulas *on-line*, algumas perdas com relação à prática e ao uso do português, tanto na competência oral quanto na escrita, foram identificadas. As atividades de produção escrita, que antes eram realizadas à mão, de maneira bastante autoral, com a introdução de ferramentas disponíveis no computador e com a ajuda, por exemplo, do corretor automático, apresentaram uma considerável melhoria. Na produção oral, verificou-se também uma grande desvantagem, especialmente naqueles alunos que não conseguiram acompanhar as aulas, simplesmente pelo fato de não praticar a língua. Dado que se trata de uma língua estrangeira, muitos desses alunos não falam português no seu dia a dia, apenas na escola, portanto, deixaram de praticá-la, inclusive com seus pares em sala de aula.

## O Ensino de Espanhol Língua Estrangeira no Ensino Remoto: relato de experiência em uma escola brasileira

A ideia de deixar a sala de aula presencial e iniciar as atividades com os alunos estritamente no ambiente virtual, em função do início da pandemia em março de 2020 surpreendeu a professora que ministra aulas de Língua Espanhola há 25 anos em escolas públicas e particulares na cidade de São Paulo. Serão relatados neste artigo situações vividas pela professora que, atualmente, trabalha com 10 grupos de alunos da Educação Básica

(com idade entre 5 e 10 anos), com salas compostas de 25 a 33 alunos, em uma escola particular da cidade de São Paulo, Brasil.

A primeira demanda institucional foi pedir que a professora elaborasse atividades que seriam encaminhadas aos alunos via plataforma virtual da escola, criada em apenas uma semana, na segunda quinzena do mês de março 2020. A professora relata que nunca teve retorno dessas atividades iniciais, que se estenderam até o mês de abril, e atribui essa falta de resposta às seguintes situações: muitos pais e responsáveis, preocupados com o cenário da pandemia do Coronavírus, vivido, em especial, na Europa, e relatado diariamente na televisão brasileira, dispensaram os cuidados com o estudo dos estudantes e focaram sua atenção na situação que estava por vir com a pandemia no Brasil. Considerando que os alunos dessa professora têm pouca idade, pouquíssimos tinham autonomia de realizar o próprio estudo e, portanto, sem o auxílio de um responsável, não conseguiram continuar com suas atividades escolares.

Foi relatada também, nesse período inicial de atividades remotas, a inabilidade dos pais e responsáveis em orientar e auxiliar os alunos com as atividades propostas, principalmente por se tratar de uma língua estrangeira.

A partir do mês de maio, a instituição escolar estabeleceu que os professores usariam uma ferramenta de reunião *on-line*, o *Google Meet*, para realizar virtualmente as aulas que antes eram presenciais, respeitando os horários antes do início da pandemia. Outro panorama bastante conturbado foi percebido nas aulas de língua espanhola para os alunos da Educação Básica: muitos alunos conectando ao mesmo tempo, em torno de 30 estudantes na mesma reunião, e a falta de propostas que ainda não tinham sido elaboradas para essa nova modalidade de ensino. De forma geral, todos os alunos queriam falar ao mesmo tempo, não sabiam ainda como agir em uma aula de Ensino Remoto, que exige uma série de regras para que a aula se desenvolva de forma proveitosa.

Apenas depois dessa primeira experiência pouco produtiva, os professores da instituição de ensino foram orientados a conversar com os alunos a respeito de alguns códigos de conduta que precisavam seguir para o adequado desenvolvimento da aula: manter os microfones fechados e levantar a mão para poder participar, manter as câmeras abertas, estar em um ambiente silencioso e organizado para realizar as atividades, evitar comer durante a aula e perceber que a aula virtual é um momento que exige concentração e estudo. O aluno deveria estar sentado em uma cadeira, mantendo uma postura adequada, e não deitado na cama ou em outros lugares, como muitos alunos fizeram no início das aulas.

Mais uma situação também percebida no decorrer das aulas de Ensino Remoto revelou-se nas atitudes dos alunos, em especial, nos estudantes das séries iniciais da Educação Básica. Os alunos começaram a passar muitas horas diante da tela do computador, ou seja, o mesmo período que passavam antes nas aulas presenciais e o cansaço físico e mental na frente da tela era visível. A professora relata que, em uma de suas aulas, verificou que um aluno do 1º ano (com idade entre 5 e 6 anos) adormeceu na frente do computador, fato que nunca tinha observado na aula presencial.

A instituição de ensino, depois de receber informações dos próprios pais e responsáveis a respeito do pouco aproveitamento que os alunos estavam tendo com a extensa carga horária de aulas virtuais, reorganizou o horário, para que os alunos continuassem com as atividades *on-line*, no entanto, em um período reduzido e bem orquestrado entre as disciplinas.

Após as férias escolares de julho, as atividades síncronas e assíncronas se desenvolveram de forma bem mais produtiva nos meses de agosto, setembro e outubro, até que uma nova resolução da prefeitura de São Paulo autorizou o retorno às aulas presenciais, para a realização de atividades de ensino não seriado, de natureza extracurricular, voluntárias e facultativas.

Com relação aos alunos das séries finais do Ensino Fundamental I, a professora relata outro obstáculo enfrentado nas aulas de Ensino Remoto. Os alunos dos 4º e 5º anos se apropriaram do novo modelo de ensino de maneira bastante rápida, e o maior desafio encontrado pela docente foi desenvolver material e utilizar ferramentas que fossem eficientes e pudessem manter o estímulo dos estudantes para continuar frequentando as aulas e fazendo as atividades propostas. Ainda que a esfera educacional deste relato se concentra em grupos de estudantes de uma escola particular, de alunos de classe social privilegiada e com acompanhamento de profissionais da instituição e o auxílio de pais e responsáveis dentro de casa, a professora relata que alguns alunos do 5º ano não retornaram às aulas virtuais depois das férias de julho, e não realizaram nenhuma das atividades propostas, não apenas na disciplina de língua estrangeira, mas também em todas as outras propostas no currículo escolar.

A partir dos relatos das duas docentes, é notório observar que, embora cada professora atuasse em países diferentes, com agrupamentos que se diferenciavam em função da idade e quantidade de alunos por turma, alguns obstáculos proporcionados pelo Ensino Remoto foram recorrentes, como: a frustração das docentes e dos próprios alunos com relação ao pouco aproveitamento do curso, no que diz respeito ao processo de ensino-aprendizagem dos idiomas e a falta de vínculo emocional que o meio virtual não foi capaz de proporcionar na mesma medida que o curso presencial.

Ainda que o Ensino Remoto ofereça vantagens educacionais, como uma maior independência e flexibilidade espaço-temporal do que nos cursos presenciais, e uma gama de recursos digitais que podem ser de muito interesse para os alunos que vivenciam o momento mais “digital” da humanidade, tais recursos, de acordo com as professoras autoras deste artigo, não foram capazes de garantir que o processo de ensino-aprendizagem das línguas estrangeiras fosse efetivamente produtivo no período da pandemia.

As professoras relatam que o Ensino Remoto proporcionou situações de atendimento individualizado aos estudantes, e que, para muitos alunos, essa atenção foi essencial para seu progresso no curso. No entanto, a falta de um contato próximo com as docentes e, em especial, com os demais companheiros de sala afetou negativamente a inter-relação que somente o ambiente presencial é capaz de promover. Afinal, a escola não é apenas um lugar para tratar de conteúdos; como afirmam Vasconcelos e Brito (2006), uma escola alegre e leve diz respeito a um

[...] espaço democrático, em que o diálogo dos desejos se faz presente, a curiosidade tem condições de avançar para um estágio epistemológico, mesmo entre crianças muito pequenas, que aprendem, desde cedo, que podem e devem empregar toda a sua energia na busca do conhecer e que a descoberta do novo, depois do esforço, pode ser sumamente prazerosa. (VASCONCELOS; BRITO, 2006, p. 102)

É fato que muitas ferramentas utilizadas no Ensino a Distância estão e estarão cada vez mais presentes no processo de ensino-aprendizagem de idiomas – foco deste artigo –, mas é necessário que mais estudos e pesquisas sejam elaborados, a fim de promover uma melhor formação dos professores, para que possam auxiliar seus alunos com estratégias que sejam efetivamente produtivas no processo da aprendizagem. É necessário que os docentes estejam preparados para encarar os desafios que, com o atual panorama do contágio pela Covid-19, deve estender-se pelo menos até o segundo semestre de 2021.

A experiência da professora com as atividades de Ensino Remoto nas aulas de Língua Espanhola deixa evidente que o grande desafio não se concentra no acesso à internet ou em dificuldades de equipamento, uma vez que os alunos em questão possuem recursos econômicos suficientes para se adequarem à situação atual da pandemia do Coronavírus. No entanto, o maior obstáculo verificado pela docente se centra nas relações pessoais pouco consistentes no ambiente virtual. Trabalhar com alunos da Educação Básica, com pouca autonomia nos estudos e ainda pouco escolarizados, em virtude da idade, dificulta o desenvolvimento de propostas de ensino-aprendizagem do idioma, em especial, realizado pela tela do computador.

Cabe afirmar que, para a docente deste relato, o processo de ensino-aprendizagem da língua espanhola em seu curso ficou bastante comprometido, uma vez que as atividades propostas ao longo dos meses da pandemia não se mostraram satisfatórias, ou seja, os alunos não foram capazes de apresentar os mesmos resultados observados em anos anteriores nos cursos ministrados de maneira estritamente presencial. Inclusive nas aulas *on-line*, a professora constata que não foi possível alcançar os objetivos propostos no início do ano letivo, e o processo de avaliação não apresentou os resultados esperados. Por exemplo, as devolutivas das produções escritas são elaboradas virtualmente e, ainda que seja possível realizar videoconferência para auxiliar os alunos, o atendimento presencial se mostra muito mais proveitoso, de acordo com experiências já vividas pela professora e pelos alunos. O auxílio nas questões relacionadas à pronúncia do idioma também ficava muito mais evidente quando era realizado nas aulas presenciais, visto que, nas aulas virtuais, nem sempre a professora consegue garantir uma correção imediata da pronúncia ou promover atividades fonéticas que consigam alcançar todos os alunos participantes (muitas vezes, até 30 crianças em uma única videoconferência).

## Considerações Finais

É evidente que professores de muitos países e de várias esferas educacionais não tiveram preparo e nem tempo hábil para transformar seus cursos presenciais em aulas



virtuais de um dia para outro, em virtude da pandemia provocada pelo Coronavírus, a partir de março de 2020. No que concerne a este estudo, a professora brasileira e a espanhola enfrentaram as mesmas questões iniciais de adaptar rapidamente, e sem aviso prévio, os cursos que, a princípio, foram pensados apenas no modelo presencial.

Faz-se necessário, portanto, que professores e alunos reflitam acerca das adversidades enfrentadas e as conquistas alcançadas nesse período de Ensino Remoto em tempos de pandemia, para que possam melhorar e aprofundar as conquistas adquiridas no espaço de ensino *on-line*. Neste sentido, o Governo da Espanha tem criado um programa para fomentar a transformação tecnológica da educação, chamado “Educa en Digital”, que começa já no ano letivo 2020-2021.

No Brasil, o Ministério de Educação e Cultura (MEC) promoveu várias ações a partir do mês de abril, para o enfrentamento do Coronavírus no país. No que diz respeito à formação de professores, destaca-se a Política Nacional de Alfabetização (PNA), instituída pelo Decreto nº 9.765, de 11 de abril de 2019, que oferece aos professores, coordenadores pedagógicos, diretores escolares e assistentes de alfabetização um curso gratuito *on-line* para alfabetizadores e também conteúdos para alunos das séries iniciais do Ensino Fundamental.

Em síntese, é necessário e urgente que políticas públicas sejam promovidas em ambos os países, em especial para a formação de professores, para que os desafios do Ensino Remoto, em todas as esferas de ensino, sejam concretamente incorporados de forma proveitosa no atual cenário educacional.

## Referências

- Conselho da Europa. *Quadro europeu comum de referência para as línguas: aprendizagem, ensino e avaliação*. Ed. ASA, 2001.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- MORA, Francisco. Nada puede sustituir la humanidad del Maestro en el aula. In: *Educación 3.0*. Publicado em: 24 junho 2020. Disponível em <<https://www.educaciontrespuntocero.com/entrevistas/francisco-mora-humanidad-maestro/>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- MORAN, José Manuel. *A educação que desejamos: Novos desafios e como chegar lá*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- VASCONCELOS, Maria Lucia; BRITO, Regina Helena Pires de. *Conceitos de Educação em Paulo Freire*: glossário. São Paulo: Mack Pesquisa, 2006.

# Uma proposta para o ensino de pronúncia da língua inglesa como língua internacional (LI)

Eliane Nowinski da Rosa

Doutorado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos

## Introdução

Este trabalho emergiu de um questionamento suscitado ao longo da realização de um estudo mais amplo, que se encontra em desenvolvimento, para a minha tese de doutorado. Nos últimos anos, tenho observado muitos professores de inglês comentando sobre sua insegurança e/ou despreparo para ensinar os sons dessa língua. Seus relatos apontam que seus cursos de graduação em Letras tendem a focar demasiadamente em transcrição fonética e/ou fonológica, memorização de símbolos fonéticos e na identificação e produção dos sons do inglês de forma acurada. Esses docentes salientam ainda que praticamente não há instrução a respeito de como ensinar o sistema sonoro da língua inglesa, o que parece ser algo muito alarmante em razão da relevância de se dominar os sons de uma língua para estabelecer uma interação comunicativa inteligível e compreensível entre os usuários desse idioma.

Outra questão digna de menção é que esses desabafos coincidem com os depoimentos de professores de inglês entrevistados em vários países nos últimos anos (FOOTE *et al.*, 2011; FOOTE *et al.*, 2013; BAKER, 2014; MURPHY, 2014; KIRKOVA-NASKOVA *et al.*, 2013; COUPER, 2016; BAI; YUAN, 2019; entre outros), estudos estes que buscam investigar se e como os professores estão sendo preparados para lecionar pronúncia. Em face disso, pode-se presumir que há uma necessidade, em nível mundial, por uma formação docente voltada a capacitar o futuro professor de língua a ensinar pronúncia em contexto de sala de aula. Consequentemente, isso evidencia que o meio acadêmico precisa dar mais atenção a esse assunto por meio de pesquisas que visem a ouvir as vozes dos professores.

Diante disso, este trabalho vem propor uma reflexão sobre o ensino de pronúncia a partir de uma perspectiva de ensino de pronúncia do inglês como língua internacional de modo a colaborar para que o professor se sinta empoderado para preparar seu aprendiz para interagir sócio-político-culturalmente com qualquer usuário desse idioma em âmbito local, regional, nacional e internacional.

## O ensino de pronúncia do inglês como língua internacional

De acordo com Crystal (2004), desde períodos mais antigos na história das Ilhas Britânicas, estas têm demonstrado ser um território de caráter multiétnico e multilíngue. Por conta disso, entende-se que a língua inglesa provém de uma mistura de línguas, culturas, etnias e raças. Aliás, compete ressaltar que, ao se tornar uma potência econômica, política e militar a partir do reinado de Elizabeth I (1558-1603), a Inglaterra deu início à expansão de suas possessões além mar. Como era de se esperar, o uso da língua inglesa acabou se disseminando ao redor do mundo para fins de interação sócio-político-cultural. Em vista do seu crescente uso como veículo de comunicação e interação social entre falantes nativos e não nativos em escala mundial, o inglês alcançou a posição de língua global na contemporaneidade. A motivação para tal está na estreita conexão entre dominância linguística e poder econômico, tecnológico e cultural, conforme atesta a própria história da língua inglesa. Para Crystal (2012, p. 7),

[s]em uma forte base de poder, de qualquer tipo, nenhuma língua pode progredir como um meio internacional de comunicação. A língua não tem uma existência independente, vivendo em algum tipo de espaço místico separado das pessoas que a falam. A língua existe somente nos cérebros, nas bocas, nos ouvidos, nas mãos e nos olhos de seus usuários. Quando eles prosperam, no palco internacional, sua língua prospera. Quando eles falham, sua língua falha.

Isso mostra que o que impulsiona um idioma a alcançar o *status* de língua global não são suas propriedades estruturais intrínsecas, o tamanho de seu léxico, ter sido um veículo de um momento glorioso na literatura do passado ou estar associada a uma importante cultura ou religião, mas o poder político-militar de seu povo (CRYSTAL, 2012). De acordo com Crystal (2018), o *status* mundial do inglês se deve à expansão do poder colonial britânico, que alcançou seu pico no final do século 19, e à emergência dos Estados Unidos como a principal potência econômica do século 20. Na opinião do linguista, este último seria a fator que mais explica a posição dessa língua na atualidade. No entanto, é essencial lembrar que a língua inglesa não se reduz às variedades britânica e americana em virtude de ser formada por uma gama de variedades (australiana, canadense, indiana, entre outras), as quais se originam da mesma raiz. Na concepção de Larsen-Freeman *et al.* (2016), a variedade padrão do inglês não emerge de fatores linguísticos, mas sim de fatores históricos e sócio-políticos, o que evidencia a inexistência de uma variedade inerentemente superior. Nesse caso, cabe destacar que, graças a ser um meio globalizado para a comunicação internacional, o inglês extrapola todas as fronteiras nacionais (SEIDLHOFER, 2004), o que permite inferir que essa língua pertence a todos os seus usuários, os quais possuem os mesmos direitos sobre ela (CRYSTAL, 2001; JENKINS, 2001, 2015; RAJAGOPALAN, 2009, 2019)

Visto que diversos estudos linguísticos têm revelado que o inglês se trata de um conjunto de dialetos e sotaques nativos e não nativos desde a sua origem e que o número de falantes não nativos já superou expressivamente o número dos que o falam como língua

materna, postula-se que estabelecer o ensino de apenas uma única variedade em sala de aula é inadequado em razão da realidade incontestável de que a variação linguística é uma característica de todas as línguas humanas. Apesar de o inglês ser constituído por vários dialetos, ou variedades, todos compartilham traços fonológicos, lexicais e gramaticais o suficiente para serem reconhecidos sob esse termo (NELSON; KANG, 2015).

No instante que se observa pessoas falando uma mesma língua, percebe-se que todos soam diferentes seja nos aspectos lexical e gramatical, seja no aspecto da pronúncia. Isso revela que, assim como existem diferenças dialetais, existem também diferenças de sotaque. Para Crystal (2010), tanto os dialetos quanto os sotaques têm a função de identificar de onde uma pessoa vem, incluindo evidenciar seu *status* social ou profissional. Com isso, pode-se depreender que o sotaque serve para dizer quem somos como ser individual e/ou pertencente a um grupo. Daí a necessidade de preservar a identidade do falante quando este está aprendendo e utilizando uma língua. Segundo Gluszek e Dovidio (2010, p. 215),

[o] modo como alguém fala, incluindo seu sotaque, é uma força social significativa (CARGILE; GILES, 1997; CARGILE, GILES, RYAN; BRADAC, 1994; RYAN, 1983). Um sotaque, o qual representa a sua forma de pronúncia (GILES, 1970), constitui uma importante parte da identidade social de um falante e transmite uma considerável quantidade de informação social (EDWARDS, 1999; GILES; JOHNSON, 1987; LIPPI-GREEN, 1997).

Na opinião de Crystal (2019), o que interessa no momento da interação comunicativa é ser inteligível independentemente de o falante ter ou não um forte sotaque materno. De acordo com estudioso, se a inteligibilidade estiver dirigindo o processo de comunicação, o sotaque poderá contribuir para identificar de onde esse usuário provém, ou seja, saber a sua identidade, informação esta valiosa ao desenvolvimento de um senso de equilíbrio entre os interlocutores. Crystal (2019) afirma que não há nenhum motivo para o aprendiz de língua se parecer a um falante nativo, uma vez que são estrangeiros e não nativos do idioma alvo. Segundo o pesquisador, a norma predominante no ensino de língua deveria ser o estabelecimento de um clima de aceitação, tolerância e respeito com relação aos diferentes sotaques dos seus usuários. Diante disso, pressupõe-se que não existam motivos para continuar preparando o aprendiz de língua a falar como nativo, porque o ideal é instigá-lo a manter e sentir orgulho de sua identidade a fim de que se sinta confortável e aprecie o momento de se comunicar na língua alvo. Em outras palavras, o que se defende é que o ensino de pronúncia do inglês como LI se torne uma atividade prazerosa a ponto de fazer o aprendiz se sentir valorizado e respeitado pela sua origem linguístico-sócio-cultural. Conforme ressalta Jenkins (1998, p. 119),

[...] o crescimento no uso do inglês como uma língua internacional (ILI) tem levado a mudanças nas necessidades e objetivos de pronúncia dos aprendizes. A aquisição de um sotaque nativo não é mais o objetivo principal da maioria dos aprendizes, nem é a comunicação com falantes nativos a sua motivação primária para aprender inglês. Ao contrário, o que eles

necessitam acima de tudo é serem capazes de se comunicar prosperamente com outros falantes não nativos do inglês de diferentes L1.

Embora a exaltação da imitação do falante nativo esteja diminuindo ao redor do mundo, várias instituições de ensino de língua(s) permanecem ofertando cursos direcionados a reduzir o sotaque materno no que tange à aprendizagem do inglês (L2/LE). No entendimento dessas instituições, os aprendizes devem aprender a falar como um nativo devido a seu sotaque materno poder causar algum prejuízo ao bom andamento da comunicação no idioma alvo. Tomando como base os resultados de suas pesquisas, Derwing e Munro (2009) constataram que o sotaque e a inteligibilidade não são equivalentes e que um falante pode apresentar um forte sotaque e, mesmo assim, ser perfeitamente entendido. Nesse sentido, declara-se que tentar “apagar” o sotaque materno de um falante significa tentar “apagar” a sua identidade. Como “a identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 41), defende-se que o ensino de pronúncia não foque na construção de um sotaque idêntico ao do nativo em consequência de ser a inteligibilidade do enunciado proferido que conduz a uma interação comunicativa exitosa entre os envolvidos.

Em face disso, pode-se afirmar que, a fim de promover a inteligibilidade da pronúncia dentro de uma perspectiva do inglês como LI, faz-se necessário levar em consideração a realidade sociolinguística dos usos e usuários do inglês, isto é, as implicações da noção de sotaque padrão e das variações de sotaque nessa língua (KACHRU, 1992). Para Jenkins (2001, 2002), os sotaques não nativos costumam ser mais inteligíveis do que os sotaques nativos em contexto de inglês como LI e que a exposição a uma grande variedade de sotaques regionais não nativos faz parte da aprendizagem desse idioma como língua global. “Uma vez que a fonologia do falante nativo não parece ser mais inteligível do que a fonologia do não nativo, parece não haver razão para insistir que o alvo da performance, na aula de inglês, seja um falante nativo” (SMITH; RAFIQZAD, 1983, p. 57). Por esse motivo, é fundamental que o professor seja capacitado, durante seu curso de graduação em Letras, para lecionar não só os aspectos segmentais e suprasegmentais do inglês, bem como trabalhar a variação linguística, o que inclui promover debates sobre o preconceito linguístico e a desconstrução do construto do falante nativo, com a finalidade de ajudar o aprendiz a se familiarizar com as possíveis realizações de um mesmo som ou sequência sonora a ponto de se tornar apto a compreender e ser compreendido no decorrer da interação com outros usuários da língua.

## Considerações finais

Haja vista que o inglês se refere a um conglomerado de sotaques e dialetos nativos e não nativos desde seu nascimento, assume-se que o ensino de sua pronúncia demanda expor o aprendiz aos *inputs* acústico e articulatorio não somente de falantes nativos, mas igualmente de falantes não nativos a fim de prepará-lo para identificar e interpretar as formas alternativas de se pronunciar um mesmo som ou sequência sonora nesse idio-

ma. Levando em consideração que a interação comunicativa, em inglês, geralmente ocorre com usuários não nativos na maior parte do tempo e comumente em sua terra natal, conjectura-se que não há mais razões plausíveis para capacitar o aprendiz a ser aceitável e inteligível à comunidade nativa, porque o mundo globalizado solicita ser inteligível e aceitável à comunidade internacional sem distinguir raça, cor, etnia e cultura.

## Referências

- BAI, Barry; YUAN, Rui. EFL teachers' beliefs and practices about pronunciation teaching. **ELT Journal**, v. 73, n. 2, pages 134-143, 2019.
- BAKER, Amanda. Exploring teachers' knowledge of second language pronunciation techniques: Teacher cognitions, observed classroom practices, and student perceptions. **TESOL Quarterly**, v. 48, n. 1, p. 136-163, 2014.
- COUPER, Graeme. Teacher cognition of pronunciation teaching: teachers' concerns and issues. **TESOL Quarterly**, v. 51, n. 4, p. 820-843, 2016.
- CRYSTAL, David. **A little book of language**. Sydney: University of New South Wales Press Ltd, 2010.
- \_\_\_\_\_. **English as a global language**. 2 ed. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. Global understanding for global English. **Moscow State University Bulletin**, v. 19, n. 4, p. 13-28, 2001.
- \_\_\_\_\_. **The Cambridge encyclopedia of the English language**. 3 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- \_\_\_\_\_. The history of English. **BBC Voices project**. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/3jS2aSt>>. Acesso em: 01/09/2020.
- \_\_\_\_\_. The myth of the native speaker. **Canguru English**, 21 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3jU-ZIKU>>. Acesso em: 09/11/2020.
- \_\_\_\_\_. Which "English" should we teach. In: **Macmillan Global Teaching Tips**, 24 de dezembro de 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3z7VTqp>>. Acesso em: 01/09/2020.
- DARCY, Isabelle. Powerful and effective pronunciation instruction: how can we achieve it?, **The CATESOL Journal**, v. 30, n. 1, p. 13-45, 2018.
- DERWING, T. M.; MUNRO, M. J. Putting accent in its place: rethinking obstacles to communication. **Language Teaching**, v. 42, n. 4, p. 476-490, 2009.
- FOOTE, Jennifer A.; HOLTBY, Amy K.; DERWING, Tracey M. Survey of the teaching of pronunciation in adult ESL programs in Canada. **TESL Canada Journal**, v. 29, n. 1, p. 1-22, 2011.
- FOOTE, J. A.; TROFIMOVICH, P.; COLLINS, L.; URZÚA, F. S. Pronunciation teaching practices in communicative second language classes. **Language Learning Journal**, v. 44, n. 2, p. 181-196, 2013.
- GLUSZEK, A.; DOVIDIO, J. F. The way they speak: a social psychological perspective on the stigma of nonnative accents in communication. **Personality and Social Psychology Review**, 14, p. 214-237, 2010.
- JENKINS, Jennifer. English as a lingua franca from the classroom to the classroom. **ELT Journal**, v. 66, n. 4, p. 486-494, 2012.
- \_\_\_\_\_. Global English and the teaching of pronunciation. **British Council/BBC**, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/3yZNaq1>>. Acesso em: 20/08/2020.
- \_\_\_\_\_. **Global Englishes: a resource book for students**. 3 ed. Oxon/New York: Routledge, 2015.
- \_\_\_\_\_. Implementing an international approach to English pronunciation: The role of teacher attitudes and identity. **TESOL Quarterly**, v. 39, n. 3, p. 535-543, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Teaching pronunciation for English as a lingua franca: a sociopolitical perspective. In: GNUTZMANN, Claus; INTMANN, Frauke (eds.). **The globalisation of English and the english language classroom**. Gunter Narr Verlag: Tübingen, 2005b, p. 145-158.
- \_\_\_\_\_. **The phonology of English as an international language**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. The future of English as a lingua Franca? In: JENKINS, Jennifer; BAKER, Will; DEWEY, Marting (eds.). **The routledge handbook of English as a lingua franca**. Oxon/New York: Routledge, 2017, p. 594-605.
- \_\_\_\_\_. (Un)pleasant? (In)correct? (Un)intelligible? ELF speakers' perceptions of their accents. In: MAURANEN, Anna; RANTA, Elina (eds.). **English as a lingua franca: studies and findings**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 10-36.
- \_\_\_\_\_. Which pronunciation norms and models for English as an international language?, **ELT Journal**, v. 52, n. 2, p. 119-126, 1998.
- KACHRU, B. B. Models for non-native Englishes. In: KACHRU, B. B. (ed.). **The other tongue: English across cultures**. 2 ed. Urbana: University of Illinois Press, 1992, p. 55-65.

- KIRKOVA-NASKOVA, A., TERGUJEFF, E., FROST, D., HENDERSON, A., KAUTZSCH, A., LEVEY, D., MURPHY, D., WANIEK-KLIMCZAK, E. Teachers' views on their professional training and assessment practices: selected results from the English pronunciation teaching in Europe survey. In: LEVIS, J.; LEVELLE, K. (eds.). **Proceedings of the 4th Pronunciation in Second Language Learning and Teaching Conference**. Ames: Iowa State University, 2013, p. 29-42.
- LARSEN-FREEMAN, Diane; CELCE-MURCIA, Marianne; FRODESON, Jan; BENJAMIN, White; WILLIAMS, Howard. **Grammar book: form, meaning, and use for English language teachers**. Boston: National Geographic Learning, Heinle Cengage Learning, 2016.
- MURPHY, J. M. Teacher training programs provide adequate preparation in how to teach pronunciation. In: GRANT, L. (ed.). **Pronunciation myths: applying second language research to classroom teaching**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014, p. 188-224.
- NELSON, Cecil L.; KANG, Seong-Yoon. Pronunciation and world Englishes. In: REED, Marnie; LEVIS, John M. (eds.). **The handbook of English pronunciation**. Malden/Oxford: Wiley Blackwell, 2015, p. 320-329.
- RAJAGOPALAN. Kanavillil. Exposing young children to English as a foreign language: the emerging role of world English. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 48, n. 2, p. 185-196, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e questão ética**. São Paulo: Parábola, 2003.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: ANJOS, Flávio Almeida dos. **Desestrangeirizar a língua inglesa: um esboço da política linguística**. Cruz das Almas: UFRB, 2019.
- SEIDLHOFER, Barbara. Research perspectives on teaching English as a lingua franca. **Annual Review of Applied Linguistics**, 24, p. 209-239, 2004.
- SMITH, L.E.; RAFIQZAD, K. English for cross-cultural communication: the question of intelligibility. In: SMITH, L. E. (ed.). **Readings in English as an international language**. Oxford: Pergamon, 1983, p. 49-58.

# Movimento de Precessão Social – Ead, Distância Transacional e Pandemia: uma Análise Discursiva

Mônica Penalber

Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Capes

*“A nossa geração está a inventar o mundo, o primeiro mundo verdadeiramente digital.” (Lévy, 2000, p. 18)*

## Considerações iniciais

No atual contexto educacional brasileiro, em tempos pandêmicos, a educação a distância (EaD) se destacou como alternativa para a continuidade das atividades de ensino em todos os níveis, desde as séries iniciais até o ensino superior. E o que antes era prerrogativa para cursos de graduação e pós-graduação cujo público se encontrava em regiões remotas do país, e também, para aqueles que mesmo nos grandes centros, tinham mobilidade e/ou o tempo comprometidos com as atividades corporativas, passou a ser um benefício necessário a todos e em quase todas as esferas de trabalho na sociedade, exceto saúde, segurança e atividades consideradas essenciais.

Importante lembrar que esse movimento de *estar a distância* não se restringiu às questões educacionais, mas também às atividades econômicas, políticas e sociais, envolvendo não só cenários educacionais, mas também cenários financeiros, impactando no modo de vida de muitos, desde indivíduos em pequenas esferas econômicas até instituições maiores, trazendo, novamente, à tona o termo “novo-normal”, cunhado por Mohamed A. El-Erian em meio a crise financeira que eclodiu em 2008-2010, e que teria ameaçado a vida cotidiana, também, em proporções similares, ao que ameaçou em 2020, a pandemia causada pelo Covid-19.

Diante desse cenário, este capítulo tem como objetivo refletir não só sobre uma nova condição do *estar presente* nas relações pessoais e de trabalho que se estabeleceram nesse novo ambiente digital, principalmente no contexto das atividades educacionais, quando do desencaixe da sua condição de existir somente no presencial para o de existir somente a distância, mas também o de retomar a discussão sobre o impacto da Distância Transacional (DT), comum no ambiente da EaD. Porém, agora, sob uma condição emergencial em



que passaram a se encontrar professores e alunos no processo de ensino-aprendizagem. Vale ressaltar que reconhecemos a linguagem, considerada matéria do pensamento e o veículo da comunicação social, não só como sendo capaz de ir além de somente organizar a informação necessária à formação do indivíduo, mas também responsável por construir e explicar a realidade na qual vivemos.

## 1 Condições de análise

Antes de iniciarmos nossas reflexões compreendemos a importância de retificarmos o entendimento de alguns termos fundamentais para a exposição da linha de raciocínio adotada por nós na apresentação de um percurso observado como tendo seu início, no Brasil, em 1904, considerando o recorte inicial apenas no campo educacional e, chegando aos dias de hoje como sendo a única resposta possível ao cenário disruptivo que se apresentou em meio à pandemia: o percurso da EaD, mais precisamente o período de 1996 até os dias atuais.

Ponderamos que, para esse contexto, vale lembrar que concebemos como sendo EaD o já postulado por Moore e Kearsley (2013):

Educação a Distância é o aprendizado planejado que ocorre normalmente em um lugar diferente do ensino, o que requer comunicação por meio de tecnologias e uma organização institucional especial [...] Essa definição engloba muitas expressões, que às vezes, geram alguma confusão. [...] Algumas pessoas usam a expressão “ensino a distância” [...] como *nosso assunto foca o ensino e a aprendizagem, devemos usar o termo educação, que descreve corretamente uma relação que tem dois lados: o professor e o aluno.* (2013, p. 2) (grifo nosso)

É importante ratificar esse conceito, visto que, em meio aos acontecimentos sociais desde o início da pandemia no Brasil, em meados de fevereiro de 2020, muitas foram as nomenclaturas criadas para dar conta do que seria a ação a ser tomada pelas instituições de ensino: i) aula remota, ii) aula EaD (aqui seria E de ensino, não de educação), iii) aula on-line, iv) aula-web entre outros, lembrando que, independente de como se configura uma aula em ambiente digital, *ela é a distância*, ou seja, o ponto sobre o qual se debruça nosso trabalho é que, independente de qual nome se utiliza, as aulas e/ou interações, síncronas ou assíncronas, elas todas são/estão **a distância**. Sabemos que houve uma urgência em nomear as condições de trabalho para melhor lidar com o novo cenário e assim não comprometer uma ideia já em curso, o do *ensino* a distância e o da própria EaD como sendo algo estruturado, organizado e pensado previamente, mas ora, qualquer atividade educacional, ainda que em tempos pandêmicos, é *minimamente* pensada previamente.

Com enfoque no Brasil, essa nova situação descortina um problema que há muito marca uma condição no país que não é apenas da EaD, mas da *educação* como um todo, considerando a amplitude do termo, buscamos em sua origem caminhos para discutir, mais adiante, o que denominaremos aqui como sendo um Movimento de Precessão Social (MPS):

Educação é a forma nominalizada do verbo educar. Aproveitando a contribuição de Romanelli (1960), diremos que educação veio do verbo latim *educare*. Nele, temos o prevérbio *e-* e o verbo – *ducare, dúcere*. No itálico, donde proveio o latim, *dúcere* se prende à raiz indo-européia DUK-, grau zero da raiz DEUK-, cuja acepção primitiva era levar, conduzir, guiar. *Educare*, no latim, era um verbo que tinha o sentido de “criar (uma criança), nutrir, fazer crescer. Etimologicamente, poderíamos afirmar que educação, do verbo educar, significa “trazer à luz a idéia” ou filosoficamente fazer a criança passar da potência ao ato, da virtualidade à realidade. Possivelmente, este vocábulo deu entrada na língua no século XVII. (Martins, 2009)

Outro ponto importante em nossa análise é a retomada da observação da Distância Transacional (DT). Existe na EaD o que chamamos de Distância Transacional, teoria apresentada por Moore (1993, p.2) de que na EaD não há uma simples separação geográfica entre alunos e professores, mas sim, uma distância psicológica e pedagógica:

Educação a Distância não é uma simples separação geográfica entre alunos e professores, mas sim, e mais importante, um conceito pedagógico. É um conceito que descreve o universo de relações professor-aluno que se dão quando alunos e instrutores estão separados no espaço e/ou no tempo.

Para efeito de análise de cenário expandimos o uso desse termo, em um primeiro momento, para *relação entre os indivíduos*, saindo momentaneamente do âmbito educacional, visto que, tomarmos esse distanciamento facilitará a visão de que a DT está sobreposta em meio à pandemia, haja vista que não só a relação professor-aluno está no mote do processo de ensino-aprendizado, mas também, a maioria da sociedade se encontra em uma posição de aprendizado em que, o *conteúdo* a ser aprendido é o *vivenciar* sob novas condições de distanciamento, quase absoluto, dando conta de todas as atividades cotidianas, além das de trabalho, estudos e ainda, das relações e interação social. E é diante dessas considerações que urge observar que, com essa nova condição de distanciamento, a própria DT se altera em proporções imensuráveis, visto que, a equação para minimizá-la era *maior autonomia, menor DT*, e o que temos hoje é exatamente o contrário, perdemos em muito a autonomia sob vários aspectos. E é nesse contexto que, do ponto de vista da Análise do Discurso (AD), o desequilíbrio social gerado pela pandemia, desvela, fortemente, o que Maingueneau (2000, p. 19) define como campo discursivo:

“No *universo discursivo*, isto é, no conjunto dos discursos que interagem em um dado momento, a análise do discurso segmenta *campos discursivos*, espaços onde um conjunto de \*formações discursivas estão em relação de concorrência em sentido amplo, delimitam-se reciprocamente [...] O campo não é uma estrutura estratégica, mas um jogo de equilíbrios instáveis entre diversas forças que, em certos momentos, move-se para estabelecer uma nova configuração. Um *campo* não é homogêneo: há sempre dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos” (Maingueneau, 2000, p. 19)

O que nos interessa dessa categoria de análise é observar os campos centrais e periféricos expostos, dominantes e dominados, em meio à pandemia e que por suas naturezas, compõem o que denominaremos mais adiante de Movimento de Precessão Social (MPS).

Maingueneau postula, também, que a “web transforma as condições de comunicação” (2010, p.35), ao analisarmos essa afirmação no contexto pandêmico temos que entender que toda a comunicação, atualmente, sofre efeitos da DT, ou seja, grande parte da interação social, hoje, no mundo, se dá no ambiente digital, ou seja, escrito, falado, e é “apreendido como um traço de uma atividade discursiva – oral, escrita, visual – relacionado a dispositivos de comunicação” (MAINGUENEAU, 2015, p. 37). Diante disso, dadas as distâncias físicas estabelecidas de forma contumaz, vale observar, como considerações iniciais do que iremos apresentar aqui, o que Lévy (2001) postula acerca da capacidade humana de lidar com reveses próprios da sua existência:

“A verdadeira inteligência do homem consiste em tornar a sua sociedade inteligente. Ela exprime-se por mensagens (que se dirigem a outras), por linguagens (cuja natureza é serem elo), por utensílios (susceptíveis de transmissão, de melhoria, de combinação e de utilização colectiva), por instituições (que implicam ou organizam o colectivo). A inteligência humana trabalha para a conexão. (p.49)

A sociedade humana, em evento de pandemia, começou a trabalhar para se *conectar*, ou melhor para se *reconectar* considerando distâncias que antes não existiam: o distanciamento físico, ainda que imposto por um motivo de força maior e coletivo, impacta nas relações sociais individuais. E o que abalou o mundo levou-nos a pensar, de forma significativa a ideia do *estar presente*, é preciso ressignificar o entendimento do *estar presente*, *de interagir* socialmente a distância nas variadas esferas da vida diária: estudo, trabalho, lazer, etc. Ressignificar a ideia de *presença* nesse novo cotidiano em que a pandemia colocou a sociedade nos leva a articularmos os pressupostos teóricos da AD na análise desse cenário e isso implica que buscamos entender o sujeito em meio a esse momento histórico, em um contexto amplo; e o ambiente digital como sendo um contexto imediato, por exemplo, as reuniões e/ou aulas realizadas via aplicativo Zoom. E a essa movimentação definiremos aqui como sendo uma espécie de *Movimento de Precessão Social (MPS)*. No âmbito da Física e da Astronomia, existe o movimento de precessão:

O termo precessão tem assim seu sentido original no fato de um equinócio preceder o outro de ano para outro. Em contraposição, seu uso atual é *movimento de rotação do eixo principal de um corpo rígido* (KRAPAS-TEIXEIRA, 1996, p. 176) (grifo nosso)

A palavra precessão, desde a antiguidade era usada para denotar a antecipação anual de um equinócio em relação ao outro, *a partir de então tem seu sentido ampliado para o movimento cônico do eixo de corpos rígidos em rotação*, de uma maneira geral, deixando de ter seu sentido relacionado apenas à terra e seus equinócios, que precedem um ao outro. (KRAPAS-TEIXEIRA, 1996, p. 177) (grifo nosso)

KRAPAS-TEIXEIRA (1996) ao apresentar certo percurso do conceito, facilita não só nosso o entendimento, mas também nossa escolha ao transpor esse termo em uma analogia com a situação pela qual a sociedade, no mundo, passa, ou seja, *grosso modo*, um movimento que busca manter o equilíbrio entre viver em um mundo presencial e digital, ao mesmo tempo, readaptando atividades, criando cenários físicos para receber essa nova condição de trabalho, marcadamente remoto, *cambaleando* numa rede de novos significados, de novas percepções, principalmente o de *presença*. Ressignificando condições de existência em diversos âmbitos, na comunicação, nas relações pessoais, na forma de trabalho, na economia, na cultura de modo geral, fazendo com a ideia de confiança também se ressignifique, visto que buscamos por qualidade nas relações pessoais e de trabalho.

Vale ressaltar que toda essa movimentação, também fica muito próximo de conceito de educação aqui apresentado, e nessa circunstância, somos crianças em transição de *potência ao ato* o que nos remeteria a ideia inicial do conceito de virtual em sentido primeiro, quando ainda não havia sido reprogramado para atender a área de informática. É o conceito de virtual para o qual Levy (1996) nos chama, não só a atenção, mas também nos convida a uma sutil reflexão em relação ao momento pandêmico que estamos vivenciando:

Se a virtualização for bloqueada, a alienação se instala, os fins não podem mais ser reinstituídos, nem a heterogênese cumprida: maquinações vivas, abertas em devir, transformam-se de súbito em mecanismos mortos. Se for cortada a atualização, as ideias, os fins, os problemas tornam-se bruscamente estéreis, incapazes de resultar na ação inventiva. [...] Todas as transformações são necessárias e complementares umas das outras. (Levy, 1996, p. 140)

E na emergência de toda essa transformação, o que se destaca é o discurso, visto que estamos sobrelevados, *momentaneamente*, do espaço físico, reconhecemos que a ação é a materialidade do discurso, convencionamos isso aqui apenas para seguir na provocação de que, no distanciamento, o discurso rege a ação de forma tal que materializa essa ação no ambiente digital, há uma realidade lá sendo construída. E é preciso observar o que se faz na ausência do espaço físico, o que se constrói na distância, no universo digital, visto que, no dizer de Arendt (2016, p. 227) há um segundo espaço:

Esse segundo espaço-entre subjetivo, não é tangível, pois não há objetos tangíveis nos quais ele possa se solidificar [...] mas a despeito de toda a sua intangibilidade, o espaço-entre é tão real quanto o do mundo das coisas que visivelmente temos em comum.

E esse espaço não-tangível, por conta da pandemia, passa a funcionar como um espaço de compartilhamento, o que para nós se configuraria, inicialmente, como uma ressignificação da *presença* por compartilhamento, o que explicaria a utilização da *hashtags*, principalmente, as do tipo *#somostodos*, e essa ideia nos remete a algo como *estamos juntos*; estamos juntos em um universo discursivo, esse é o efeito de sentido criado. Vale lembrar que, para articularmos os eventos pós-pandemia com os pressupostos teóricos da análise do discurso, trabalhamos, inicialmente, com a noção de campos discursivos para observar

o que já estamos definindo como sendo um movimento de precessão social, ou seja, um movimento cambaleante em torno do eixo fixo da ideia do que seja presencial, algo com o qual já estamos acostumados a vivenciar, queremos chamar a atenção para o jogo de equilíbrio entre duas forças, presencial e digital, em movimento para uma nova configuração nas suas relações de existência e que impactaria nas relações sociais como um todo. E que essa movimentação nos afeta em termos ainda não compreensíveis, basta que saibamos que um campo nunca é homogêneo (Maingueneau, 2000, p. 19), envolve dominantes e dominados, e ainda, que o discurso no espaço-entre se configura, *grosso modo*, em um pacote de interesses, e que esses interesses podem funcionar como *condições de conexão* – vale lembrar que a definição de conexão também está sofrendo ressignificações –, visto que, em precessão social, numa alusão ao conceito na Física, em seu sentido primeiro, (cf. KRAPAS-TEIXEIRA, 1996, p. 176), repousa uma ideia daquilo que precede, um posição no campo e por consequência uma conexão, que no dizer de Arendt (2016, p. 226) “esses interesses constituem, na acepção mais literal da palavra, algo que inter-essa [*inter-est*], que se situa entre as pessoas e que, portanto, é capaz de relacioná-las e mantê-las juntas”.

E é no fruir dessas observações, na direção desse cenário ainda em trâmite, que aproximamos nossas análises do contexto da EaD, por entender que em uma disputa de forças, principalmente no universo discursivo, pode haver uma perda existencial e substancial, da EaD, em relação à educação presencial ou até mesmo, da híbrida, visto que, a cada negação do mundo digital, reforçamos a condição limitada do nosso corpo físico, indo na contramão do que postula Lévy (2001, p. 52) “a dialética encadeada desde o início da vida entre a interconexão fisiológica e a expansão da consciência acaba de passar a uma nova velocidade”, o que valida ainda mais nossa ideia de um fenômeno de precessão social.

Por um lado, é perfeitamente compreensível que exista tal recuo quando o movimento deveria ser o de avançar em direção ao que Lévy (2001) chama de “a maior aventura humana”, e o mecanismo que nos facilita a compreensão desse recuo é a DT, visto que, para que ela se instaure como sendo categórico de que as relações pessoais e de trabalho sejam percebidas de forma negativa na condição de distanciamento em que a sociedade se encontra, é necessário que se aumente a percepção dessa DT, ou seja, *diminui-se autonomia, aumenta-se DT*, importante ressaltar que nosso entendimento do que seja autonomia está relacionada ao campo da filosofia, em seu sentido primeiro que carrega a ideia de responsabilidade, que é a mesma ideia utilizada nos estudos da EaD.

Por outro lado, a questão que levantamos é que, talvez, o que esteja em jogo, não seja qualidade das relações, sejam elas quais forem, tampouco o processo de ensino-aprendizado, no âmbito da educação ou não, mas sim a *autonomia dos indivíduos*, considerando que é a partir do entendimento do que constitui essa autonomia que chegaremos a uma qualidade nas relações pessoais e profissionais e em um processo de ensino-aprendizado válido. Vale lembrar o conceito de educação que permeia este trabalho, carrega a ideia de *criar, guiar, fazer crescer*, próximo ao *virtualizar-se*, ou seja, se relaciona com a ideia de autonomia por nós defendida, um ser responsável que se coloca *predisposto para* o novo, e o novo nesse processo ameaça uma ordem, já há muito tempo, estabelecida e que envolve forças opostas, visto que, vivemos uma sociedade discursiva.

## Considerações finais

Ao longo das nossas discussões para a construção deste capítulo nos deparamos, diversas vezes, com um quadro ainda turvado para considerações mais precisas, mas o que podemos descrever do fenômeno em curso apresentado aqui como sendo um movimento de Precessão Social, é que ele tem um campo vasto de impacto, visto que aponta em diversas direções, quais sejam: políticas, sociais, econômicas e culturais em um primeiro momento. Aqui tratamos de relacioná-lo ao contexto da EaD, que mesmo tendo o bojo de suas atividades no espaço digital, sofreu e sofre colisões em toda sua extensão de atuação, o que nos levou a olhar, relacionar e monitorar os efeitos da DT nesse âmbito, e ainda nos fez olhar o recorte que escolhemos para observar os impactos nas relações pessoais e de trabalho dentro desse contexto, buscando o fio que desestabilizaria esse cenário, antes em ascensão, e foi então que nos deparamos com a *condição da autonomia*, agente essencial para o bom funcionamento do universo digital, em estado de achatamento contínuo, fato esse observado principalmente em postagens nas mídias sociais, local em que se investigou também a manifestação dos campos discursivos de acordo com os pressupostos da análise do discurso.

Outro ponto é que tal fenômeno não se inicia com a pandemia, ele já estava em curso, mas se tornou visível a uma análise discursiva após a pandemia eclodir, pois assim como na física, o movimento de precessão exige um processo de muitos anos, não poderia ser diferente em algo que denominamos aqui como sendo uma precessão social, ou seja, já estamos em precessão social há tempos, o que nos cabe agora é mapear esse início para que possamos entender de forma mais clara para qual situação tal movimento leva a sociedade como um todo em todas as suas esferas sociais.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Forense universitária, 2016.
- CHERMAN, Alexandre; VIEIRA, Fernando. **O tempo que o tempo tem**. Por que o ano tem 12 meses e outras, 2008.
- KRAPAS-TEIXEIRA, Sonia. **O Movimento de Precessão na História e no Estudante**. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 18, n. 3, 1996.
- LÉVY, Pierre. **Filosofia world**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Inteligência coletiva** (A). Edições Loyola, 2007.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chaves da análise do discurso**. Tradução de Márcio Vinício Barbosa e Maria Emília Torres Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Doze conceitos em análise do discurso**. Organização: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Cenas da enunciação**. Orgs.: Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza e Silva. São Paulo: Parábola, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e análise do discurso**. Trad: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.
- MAUTNER, Thomas. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições, v. 70, 2010.
- MOORE, G. Michael. **Teoria da Distância Transacional**. In: KEEGAN, D. Theoretical principles of distance education. London: Routledge, 1993, p. 22-38. Disponível em <<https://bit.ly/2YHhGZp>>. Acesso em 10 abr. 2016.
- MOORE, Michael G.; KEARSLEY, Greg. **Educação a Distância: sistemas de aprendizagem on-line**. Tradução: Ez2Trans-late; revisão técnica Renata Aquino Ribeiro. 3ª ed. São Paulo: Cengage Learning, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Educação a Distância: uma visão integrada**. Trad. Roberto Galman. São Paulo: Thomson, 2011.

# Características da produção de textos dissertativo-argumentativos a partir da vivência com haicais

Sheila Christina Faria de Sousa  
Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie

## Introdução

A produção textual nas aulas de Língua Portuguesa (LP) nos anos finais do Ensino Médio (EM) é uma das atividades que recebem grande atenção, tanto por parte dos professores, quanto dos estudantes. Produzir textos não é só uma habilidade importante para sua finalidade intrínseca específica, a de dominar bem a escrita, mas também para desenvolver o domínio de outras habilidades, como a compreensão e a interpretação de textos, e, dessa forma, habilitar os alunos os alunos para exames seletivos, como o ENEM. Durante toda a Educação Básica, o conhecimento de gêneros textuais diversos e a oportunidade de produzir textos de acordo com esse conhecimento ajudam na formação do leitor/ escritor.

A Base Nacional Comum Curricular do Ensino Médio - BNCC (2018) - apresenta uma série de orientações quanto ao que é esperado da escola, no EM, considerando que os alunos já terão, nessa fase, maior autonomia e, por isso, precisam ser orientados quanto ao uso das linguagens para sua atuação como cidadãos, em todos os campos: na vida pessoal e artístico-literária, na prática de estudo e pesquisa, no âmbito jornalístico-midiático e na atuação na vida pública. Para isso, é preciso prepará-los para argumentar e, assim, construir, criticar ou rebater discursos, dentre outras habilidades (BRASIL, 2018, pp. 490-496). Em outras palavras, é imprescindível prepará-los para, além de saber debater e sustentar teses por meio de argumentos, saber analisar textos diversos e utilizar a língua para produzir textos e discursos escritos que embasem discursos orais. Pontos importantes são destacados de modo a direcionar as aulas para que não haja deficiência no ensino da produção textual nas aulas de LP. Para além das orientações sobre como organizar ideias num texto, é importante também conscientizar os estudantes da necessidade de desenvolver e sustentar um posicionamento crítico diante de temas diversos. Da BNCC (2018, p. 491), resumidamente, deve o professor atentar-se para:

- a consolidação do domínio de gêneros do discurso/gêneros textuais já contemplados anteriormente e a ampliação do repertório de gêneros, sobretudo dos que supõem um grau maior de análise, síntese e reflexão;

- o foco maior nas habilidades envolvidas na reflexão sobre os textos e práticas;
- a atenção maior nas habilidades envolvidas na produção de textos multissemióticos mais analíticos, críticos, propositivos e criativos, abarcando sínteses mais complexas, [...];
- a ampliação de repertório, considerando a diversidade cultural, de maneira a abranger produções e formas de expressão diversas [...] (grifos nossos)

Apresentamos, neste trabalho, uma proposta didático-metodológica que auxilie os professores, a construir um caminho para ajudar alunos que têm dificuldade na escrita de textos dissertativo-argumentativos concisos, claros e objetivos (a objetividade aqui está associada à clareza do texto e não como antônimo de subjetividade). No trabalho diário nas salas de aula, algumas dificuldades são recorrentes em temas comumente abordados e trabalhados pelos professores e podem ser solucionadas por meio da prática aqui proposta: a leitura e a composição de haicais como meio para ajudar na organização das ideias e na escolha das palavras para que pontos de vista, teses, argumentações e propostas de intervenção social, próprios do texto dissertativo-argumentativo, sejam bem colocados no papel, atentando sempre para não incorrer em prolixidade. Garcia (2011), tratando da comunicação em prosa, propõe um trabalho que ajude o estudante a pensar, primeiramente, para que consiga escrever textos coerentes – claros, objetivos e concisos. Nas palavras do autor, um trabalho que leve

a pensar com eficácia e objetividade, e a escrever sem a obsessão do purismo gramatical, mas com a clareza, a objetividade e a coerência indispensáveis a fazer da linguagem, oral ou escrita, um veículo de comunicação e não de escamoteação de ideias. (GARCIA, 2011, p. 6)

O objetivo deste estudo é levar os alunos dos últimos anos do EM a escreverem textos dissertativos-argumentativos adequados aos critérios de exames seletivos, como o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), tendo como meio a prática da leitura e da escrita de haicais.

Sabe-se que a base para uma boa escrita vem da leitura. Procuraremos mostrar que é possível escolher caminhos práticos e atraentes, tanto para o educador, quanto para o aprendiz. Não basta ficar apenas nas colocações e requisições para que o texto fique mais conciso ou claro, deixando a cargo do aluno, buscar sinônimos, resumir o texto ou explicar melhor suas ideias: é preciso ensiná-lo como fazer isso. O haicai pode ser esse gênero que desperte o interesse dos estudantes como literatura e como meio para resolver dificuldades na produção textual. Por ser de origem oriental, não é tradicionalmente ensinado em nossas escolas, ainda que já existam professores/pesquisadores apresentando bons resultados em algumas localidades. Ele pode ser uma boa alternativa para fins de leitura e produção textual. São os educadores que têm a responsabilidade de tornar conhecidos caminhos que levem os estudantes a um envolvimento prazeroso com a leitura e com tudo o que envolve o estudo de nossa língua e, ao mesmo tempo, guiá-los pelos melhores caminhos, aqueles que promovam crescimento em áreas específicas como a produção textual.



## 1. O Ensino de Língua Portuguesa: a produção textual em foco

No EM, a maior parte dos temas para produção textual é apresentada por meio de textos motivadores (verbais, imagéticos ou sincréticos). É preciso saber interpretá-los para só depois produzir algo. Quando um professor propõe um tema para dissertação argumentativa, depois da dúvida sobre o que escrever, costuma seguir um emaranhado de ideias, pontos de vista, crenças e argumentos para justificar o que se decide dizer. É, nesse momento, então, que o poder da síntese se faz necessário. É preciso organizar as ideias e selecionar as palavras, fazendo-se uma pequena lista de palavras-chave, que serão usadas ao longo dos parágrafos (substantivos abstratos, preferencialmente) para definir a tese que será defendida, para levar o leitor a perceber onde o autor pretende chegar, para persuadir o leitor e construir a argumentação, visando à sustentação da tese, e, por fim, para fazer a proposta de intervenção social, na conclusão. Segundo Antunes:

Todo falante, para ser eficaz, precisa saber, em cada situação, que tipo de vocabulário empregar (vocabulário técnico, especializado, fora do usual, comum, literal, metafórico, coloquial). Logo, atividades de exploração das variedades lexicais são bastante significativas, com ênfase, é claro, na ampliação do repertório disponível (ANTUNES, 2007, p. 44).

Isso remete à necessidade de promover, na vivência escolar, o acesso a gêneros diversos de texto e, desse modo, ampliar o repertório. Por outro lado, não é possível escrever um texto adequado se não há o que dizer, se o pensamento e as ideias não forem gerados e organizados (GARCIA, 2011, p. 366). Esta proposta define uso do haicai como um caminho para prática de leitura e promoção do hábito da escrita. É um meio e não um fim em si mesmo, na medida em leva a selecionar palavras-chave a partir de uma dada imagem (tema), para que depois sejam produzidos haicais. Tal recurso surge como caminho para que, professor e aluno, juntos, experimentem composições coletivas e individuais, com o fim de ampliar as possibilidades de escolhas lexicais relacionadas a campos semânticos específicos. Conhecendo e praticando a escrita de haicais, alunos dos últimos anos do EM podem aprimorar suas técnicas de escrita.

A disciplina de LP tende a ter uma ênfase maior no ensino da gramática, mas esse ensino tem sido renovado através de textos, ou seja, passamos, atualmente, a ensinar em uma perspectiva do texto com seu significado global, pois é desse modo que o aluno compreende melhor o conceito de cada conteúdo gramatical: por meio de sua função no texto. Por texto, compreende-se “uma estrutura, no sentido de que ele é um todo organizado de sentido, que é composto com procedimentos linguísticos próprios” (FIORIN, 2012, p. 146).

O que diz Fiorin remete ao estudo da coesão e da coerência textuais e à tarefa a que este trabalho é dedicado: a produção textual. É necessário ter *clareza* e *objetividade* para haver coesão e coerência textuais e, por isso, faz-se necessário conceituá-las. De acordo com Irandé Antunes, “a coesão é uma das propriedades que fazem com que um conjunto de palavras ou frases constitua um texto” (2018, p. 117). A coesão é, portanto, todo o conjunto de mecanismos linguísticos, envolvendo gramática, ortografia, vocabulário bem organiza-

do, responsáveis pelo entrelaçamento das ideias na constituição do texto. A coesão é a base estrutural, interna do texto, enquanto a coerência está acima, é mais abrangente, pois diz respeito às ideias, aos sentidos e a tudo que envolve a situação de produção do texto. Para Koch & Travaglia, “coerência está diretamente ligada à possibilidade de se estabelecer um sentido para o texto, ou seja, ela é o que faz com que o texto faça sentido para os usuários [...]. Este sentido, evidentemente, deve ser do todo, pois a coerência é global” (2013, p. 21).

Portanto, o texto dissertativo-argumentativo só atenderá aos critérios de coesão e coerência estabelecidos, por exemplo, pelo ENEM, se estiver *claro* e, por isso, de fácil compreensão, e *objetivo*, ou seja, não prolixo, não redundante e nem cansativo. De acordo com Terra, “clareza é uma qualidade dos textos em geral, por isso deve ser sempre buscada. Ser claro é se fazer entender”. Quanto à objetividade textual, ela é outra característica diretamente ligada às escolhas linguísticas. Os alunos que estão se preparando para o ENEM e outros exames seletivos precisam ser orientados quanto a uma escrita sem rodeios, procurando ser claros e indo direto ao ponto. É disso que trata a objetividade textual: “se traduz mediante o uso de linguagem direta, sem rodeios ou preciosismos”. Segundo Fiorin & Platão (2007), “nas suas redações, os alunos, às vezes para exibir erudição empregam esses termos em significado largo, afrouxando, conjugando, inclusive termos de correntes científicas opostas entre si” (p. 209).

Como docentes, precisamos refletir sobre nossas práticas recorrentes e reconsiderá-las, e nos dispor a mudanças necessárias, buscando contribuir para a melhora na qualidade do ensino, na educação básica, oferecido seja na rede pública, seja na rede privada. Em relação ao modelo estabelecido nas aulas de LP, Koch & Travaglia (2018, p. 102) dizem que:

Normalmente o ensino de língua materna (Português) se apresenta assim dividido: ensino de gramática (quase sempre com ensino de teoria linguística), ensino de redação (ou expressão escrita), ensino de expressão oral, ensino de leitura e ensino de vocabulário. O mais frequente é a ênfase no ensino de gramática e de leitura, constituindo a integração dessas cinco áreas um problema crucial e até intransponível.

Nessa direção, compreendendo que as aulas de língua portuguesa precisam oferecer produção textual com igual importância que os demais exercícios, é que este trabalho apresenta uma proposta que procura integrar as múltiplas atividades do ensino de LP: estudos linguísticos, literatura, leitura e produção de textos. E, nessa direção de repensar a prática no ensino de Língua Portuguesa e, especificamente, de produção de textos, que cabem as palavras de Garcia (2011, p. 7):

Já é tempo de zelarmos com mais assiduidade não só pelo polimento da frase, mas também, e principalmente, pela sua carga semântica [...]; torna-se evidente esse propósito de ensinar o estudante a desenvolver sua capacidade de raciocínio, a servir-se do seu espírito de observação para colher impressões, a formar juízos, a descobrir ideias para ser tanto quanto possível exato, claro, objetivo e fiel na expressão do seu pensamento, e também correto sem a obsessão do purismo gramatical.

Além do tempo organizado para ensinar produção de texto, é preciso que o docente direcione as demais aulas, de gramática ou de literatura, para levar os alunos intencionalmente a uma expansão de seu conhecimento lexical. De acordo com Isabel Duarte (2010, p. 286),

o trabalho escolar na área do léxico é essencial para que os alunos passem a ser capazes de deduzir significados de palavras desconhecidas a partir do valor dos elementos que as constituem, efetuando antecipações sobre o significado, de modo a acederem aos sentidos dos textos que leem ou ouvem. A pobreza lexical condiciona a produção (quer escrita, quer oral) mas também, obviamente, a compreensão do que os adolescentes ouvem ou leem, e é obrigação da escola alargar e aprofundar as destrezas lexicais dos alunos [...]

Pensar na expansão do léxico é um dos aspectos que devem ser pensados além das aulas específicas de produção textual de modo que é preciso estar ciente de que tudo o que envolve o ensino da LP pode e precisa estar alinhado, pois, se isso acontecer, a produção textual também estará em seu devido lugar, e a prática de escrita de textos será beneficiada. Para esse fim, infere-se a importância das aulas de produção textual e de leitura e compreensão de textos de diversos gêneros, e é nesse trabalho que se tem a oportunidade de experimentar gêneros pouco familiares como o haikai.

## 2. Haikai: um caminho para a concisão, a clareza e a objetividade textuais

Marcuschi (2002) apresenta uma proposta didática em que se incentiva um estudo analítico mais sistemático de gêneros textuais que, em suas palavras, servem, aparentemente, apenas de “enfeite” ou de “distração” para os alunos nas aulas de LP. Os gêneros discursivos têm sua função social e estão relacionados diretamente às atividades comunicativas do cotidiano, e surgem na relação da oralidade com a escrita: “ter em mente a questão da relação oralidade e escrita no contexto dos gêneros textuais, [...] os gêneros distribuem-se pelas duas modalidades [...] os mais informais aos mais formais e em todos os contextos e situações da vida cotidiana” (MARCUSCHI, 2002, p.13). Na proposta aqui apresentada, o que se deseja é utilizar um gênero (o poema, especificamente o haikai) para melhorar a produção textual de outro gênero (o texto do tipo dissertativo-argumentativo). O haikai, gênero muito antigo (séc. VII d. C.), foi adaptado à nossa cultura. Os fatores culturais influenciam diretamente os gêneros discursivos, que só podem ser aplicados ao uso cotidiano se estiverem devidamente adequados ao nosso modo de pensamento e estrutura linguística. Nesse sentido, o haikai fez-se, segundo os critérios e limites dos gêneros poéticos, útil para fins de expressão comunicacional. Um exemplo, é o haikai de Posselt (2019), sobre sua cidade:

*Curitiba não nos poupa  
Ontem tomei sorvete  
Hoje tomo sopa.*

Pode-se afirmar que a simplicidade lexical utilizada nesse poema, nesse gênero poético que é o haikai, mostra que é possível escrever com leveza e beleza, sendo claro e objetivo na comunicação, princípios que também se aplicam à escrita de textos maiores. Para isso é preciso conhecer o funcionamento dos gêneros, tanto para a produção quanto para a compreensão. E, seja em relação ao haikai, seja em relação ao texto dissertativo-argumentativo, é preciso conhecer suas funções e suas características.

Diversos gêneros como o conto, a crônica, o artigo de opinião e a carta ao leitor são ensinados por professores e treinados em produções dos alunos. Já tirinhas e charges, dentre outros gêneros, são recursos utilizados para o trabalho da compreensão textual e para enriquecer debates de temas polêmicos, solicitados nas redações. O haikai, de modo distinto, não é somente um gênero útil para “regar” o debate, e sim serve como ferramenta de treino específico para servir na melhora da escrita de textos dissertativo-argumentativos. Além disso, o ensino de haicais nas aulas de literatura, na disciplina de Língua Portuguesa, tem sido promovido por alguns professores/pesquisadores que, em experimentação prática, observaram o interesse dos alunos e o despertar do desejo deles em conhecer mais, ler mais e produzir poesia. Dizem Souza e Martins (2017, p. 224) que “por sua objetividade e temáticas que tratam da natureza e das pessoas, vimos a importância e oportunidade de se trabalhar com haicais em sala de aula como forma inovadora de incentivar o estudo e escrita de poemas por parte dos alunos”.

Barthes (1993) defendia a busca pelo prazer no texto. Nesse sentido Duarte (2014, p. 7), desenvolvendo um trabalho que sintoniza com o de Souza & Martins (2017), assim se manifesta:

as atividades dessa unidade didática [ensino de haikai em escolas públicas do Paraná] têm por objetivo despertar o interesse; talvez, o prazer pela leitura e aguçar o potencial cognitivo e criativo do aluno; promover o desenvolvimento do vocabulário; possibilitar a vivência de emoções; enfim, despertar o prazer pela leitura e escrita, tornando possível o desenvolver do conhecimento que visem a torná-lo leitor e produtor de textos.

Por suas características peculiares é que o haikai se torna viável para essa proposta: não se trata do que as pessoas do ocidente estão acostumadas a fazer: observar, às vezes contemplar, para depois descrever. Barthes (2007, p. 107) afirma que a arte do haikai é contra descritiva, não transformando impressões em descrições. Ao contrário, assemelha-se ao capturar de uma imagem por uma câmera fotográfica. Contudo, no haikai, a imagem capturada é materializada em texto. É o tipo de poesia que exercita o poder de “‘despertar diante do fato’, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem”.

O haikai, de sua forma original japonesa, tem forma fixa: são três versos, contendo dezessete sílabas poéticas. Afrânio Peixoto foi o introdutor do haikai no Brasil, por volta de 1919, e Guilherme de Almeida consagrou o modelo em língua portuguesa que mais se aproxima da forma japonesa, acrescentando rimas, uma entre o 1º e o 3º versos e outra interna, no 2º verso. Contudo, nem todos os poetas que escrevem haicais – os *haijins* ou hai-

caístas – seguem esse padrão. Além disso, a temática preferida dos japoneses é a natureza, as estações do ano em especial (*kigo* – ou kigô, termo japonês para localizar no tempo e no espaço a experiência vivida pelo haicaísta). No Brasil, nem sempre é essa a temática adotada. Muitos preferem a forma livre, como o faz Paulo Leminski e outros poetas conhecidos, como Helena Kolody e Millôr Fernandes. Sobre a forma, Edson Kenji Iura, haicaísta e um dos responsáveis por selecionar os melhores haicais do Grêmio/ Portal NippoBrasil, diz que “o haicai japonês é metricamente escrito e com temáticas do cotidiano e da natureza. No Brasil, ele é diferente, a começar pelas temáticas: além da natureza, os haicais brasileiros tratam de temas como cotidiano, pessoas, humor e política (IURA, 2000, s/p). São exemplos de haicais à brasileira:

***Aplauso***

*Corrida no parque*

*O menino inválido*

*Aplaude os atletas*

*Helena Kolody*

***[POEMEU EFEMÉRICO]***

*Viva o Brasil*

*Onde o ano inteiro*

*É primeiro de abril.*

*Millôr Fernandes*

Esses poemas contêm outra característica que os diferencia da forma original japonesa: o título, que, contudo, nem todos os poetas brasileiros adotam, pois cada haicaísta escreve com liberdade, sempre mantendo a essência do haicai.

Haroldo de Campos (1969) diz que o haicai é um poema que se aproxima do concreto, pois evoca a imagem, comparando-o aos ideogramas, o *kanji*. Ao apresentar dois ideogramas que são traduzidos como sol + lua = processo de luz total, o autor afirma que:

o haicai não é outra coisa senão a manifestação de análoga “forma mentis” desenvolvida em combinações mais elaboradas, se bem que sujeitas, sempre, à mais extrema economia de meios. O haicai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de “permanência” (a “condição geral”, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea” (CAMPOS, 1969, p. 57).

Historicamente, o haicai foi criado no Japão, porém, de acordo com Calcanhoto (2014), remete a formas chinesas de poesia ainda mais antigas. O estilo aparece na literatura do século XII, dos trovadores provençais, mas é Bashô, que, em sua obra, teria disseminado o haicai como forma independente. Calcanhoto (2014, p. 9) explica que

Matsuo Bashô, o poeta do Japão, elegeu para si a pequena forma, o uso de palavras simples que pedem um estado de contemplação da natureza, de não ego, permitindo ao *haijin* (quem escreve haicais) capturar um instante, sem explicações, sem conclusões e sem memória. Um instantâneo.

Calcanhoto (op cit, p. 9) diz que “se a poesia é síntese, o haicai é a síntese da síntese” e esse poder de organizar concisamente as ideias com boa seleção lexical é útil no objetivo

aqui proposto: um caminho para que estudantes do EM ganhem segurança na escrita do texto dissertativo-argumentativo.

### 3. Sequência Didática

Buscando oferecer uma proposta de fácil aplicabilidade aos colegas professores de LP, sugerimos aqui uma sequência didática em poucas aulas, mas é possível organizar essa proposta didático-metodológica como um projeto que pode ser desenvolvido de forma diferente.

Na prática, ao se tomar haicais como exemplos de clareza e objetividade, é necessário apresentá-los como um gênero textual e artístico, e, para atrair a atenção dos alunos, é necessário inseri-los no mundo do haikai. Livros, *websites*, oficinas, concursos e exposições são algumas ferramentas que poderão dar conta disso. Na Internet, também são facilmente acessíveis páginas que se dedicam à produção e à exposição de haicais como meio de entretenimento, bem como páginas contendo a história do haikai e de grandes haicaístas (*haijins*), inclusive do oriente<sup>1</sup>.

Foi por meio da internet, principalmente, que o haikai teve sua penetração ampliada. O fato de ser o haikai uma espécie de *flash*, como disse Barthes (2007), que capta um momento, ele foi associado à fotografia e, de alguns anos para cá, tem-se expandido, com rápida divulgação por meio da rede. Há páginas de foto-haicais no *Facebook* e na rede social. Essa hibridização de signos semióticos, inclusive, atende às orientações da BNCC (citadas na introdução deste trabalho). Marcuschi (2002, p. 2) também confirma que a hibridização dos gêneros é um dos recursos sociocomunicativos recorrentes nos últimos tempos, quando afirma que “esses gêneros também permitem observar a maior integração entre os vários tipos de semioses: signos verbais, sons, imagens e formas em movimento”. Desse modo, mostra-se viável associar haikai e foto-haicais às práticas de produção textual nas aulas de LP, não apenas como um fim em si mesmo, como já dissemos, mas entendendo que também são relevantes na missão de atrair e envolver adolescentes, jovens e adultos em vivências de leitura e escrita.

A geração adolescente, que vive esse momento de se preparar para os processos seletivos que a inserirão nas universidades, é uma geração que não vive mais sem a Internet e sem as redes sociais, fator que pode ser aproveitado de modo a servir ao propósito do professor de ensinar-lhe escrever bem.

As aulas podem apresentar a seguinte sequência (45 minutos cada):

**1ª aula** – Apresentar o conceito e breve história do haikai; fazer a leitura e a interpretação de haicais de autores consagrados; e explicar o objetivo geral das aulas com haikai: a escrita de textos dissertativo-argumentativos concisos, claros e objetivos.

**2ª aula** – Promover uma oficina de haikai a partir da projeção de imagens; selecionar palavras-chave e escrever haicais coletivos e individuais; e, por fim, compartilhar a produção por meio da leitura.

---

<sup>1</sup> Ver SUMAUMA HAICAI disponível em: <https://bit.ly/3lcvqD1> e NIPPOBRASIL disponível em: <https://bit.ly/3zXrjk9>.

**3ª aula** – Apresentar o conceito e os objetivos do texto dissertativo-argumentativo, as características desse tipo de texto esperadas na redação do ENEM, além dos critérios de correção usados. Para concluir, solicitar a escrita de um parágrafo dissertativo sobre determinado tema e recolher para leitura.

**4ª aula** – Distribuir os parágrafos dissertativos que foram escritos aleatoriamente entre os alunos, para que sejam lidos e comentados por eles. Em seguida, apontar as dificuldades havidas e os equívocos cometidos, solicitando, ao final, a reescrita a partir das observações feitas.

**5ª aula** – Devolver os parágrafos reescritos corrigidos e direcionar os próximos passos para a escrita do texto dissertativo-argumentativo completo. Solicitar sua escrita (tarefa de casa). Apresentar a modalidade foto-haikai e propor produção e divulgação em página de blogs ou redes sociais da escola.

**6ª aula** – Apresentar um parágrafo e um texto completo que estejam de acordo com as propostas do ENEM, além de mostrar exemplos de redações nota 1000 do ENEM. Orientar individualmente, se possível, na escrita dos textos e combinar a entrega final.

## Considerações Finais

Ainda que, conforme Antunes (2001, p. 10), “escrever [seja], como falar, uma *atividade de interação*, de intercâmbio verbal”, na realidade da escola, produzir bons textos demanda cuidados que nem sempre as pessoas precisam tomar na fala. No exercício da escrita de haicais, será proporcionada aos alunos a oportunidade do treino de concisão das palavras, tanto no pensamento quanto na escrita. Segundo Barthes “no trabalho do haikai, a isenção do sentido se cumpre através de um discurso perfeitamente legível [...]” (2007, p. 109).

É no leitor ou receptor do texto – o professor, num primeiro momento – que o aluno deve pensar quando se empenha em bem comunicar sua mensagem por meio da escrita. Para obter segurança e autoconfiança na escrita, por meio da experiência com haicais, não é necessário dizer/escrever muitas palavras para transmitir ideias ou pontos de vista. Como disse Matsuo Bashô, “na composição, não vá compor demais” (apud CALCANHOTO, 2014, p. 10).

De acordo com a professora Irandé Antunes (2007, p. 47), torna-se difícil a qualquer um escrever bem “se nos faltam ideias ou informações sobre o que falar”. Isso sustenta a importância de a escola apresentar gêneros textuais simples e agradáveis, promover a prática de leitura e a troca de informações nas aulas de LP, buscando atrair e estimular o estudante.

Conclui-se que, por meio dessas ações, os que escrevem demais poderão exercitar a escrita mais sintetizada e os que se julgam incapazes de escrever um texto argumentativo completo conseguem desenvolver autoconfiança para chegarem a bons textos curtos e concisos. Eis os motivos pelos quais essa proposta tem no haikai uma alternativa que pode servir aos interesses de educadores dispostos a verem removidas muitas dificuldades nas produções textuais de seus educandos.

Visando a apontar caminhos que levem nossos aprendizes a desenvolver a escrita de bons textos dissertativo-argumentativos é que vislumbramos funcionalidade no uso da ferramenta dos haicais nas aulas de produção textual. Reiteramos que de modo algum pretende-se o haicai como um fim em si mesmo, e sim como meio para ajudar a solucionar eventuais problemas de prolixidade e similares, levando os estudantes a organizarem melhor as ideias e a selecionarem um léxico adequado a cada proposta temática.

## Referências

- ANTUNES, Irlandê. *Análise de Textos – fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo: Parábola, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Muito além da gramática*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- BARTHES, Roland. *Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CALCANHOTTO, Adriana. *Haicai do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Ideograma*. Lógica, poesia e linguagem. São Paulo: Editora USP, 1977.
- DUARTE, Cátia J. *Gênero Haicai e Plano de Trabalho Docente: um enfoque às práticas de leitura e análise linguística. Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE: Produções Didático-Pedagógicas - Caderno on-line*. Disponível em <https://bit.ly/3DZxerr>. acesso em 26 jun. 2020.
- DUARTE, Isabel M. Gramática, Literatura e Ensino do Português: uma exemplificação em três tempos. In: NEVES, M. H. de Moura. *As interfaces da gramática*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Da necessidade de distinção entre texto e discurso. In BRAIT, B.; SOUSA-E-SILVA, M. C. (orgs.). *Texto ou Discurso?* São Paulo: Contexto, 2012.
- FIORIN, José Luiz; PLATÃO, Francisco Savioli. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.
- GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.
- FRANCHETTI, Paulo. *Guilherme de Almeida e a história do haicai no Brasil*. Disponível em: <https://bit.ly/3hjINjs> Acesso em 04 mai. 2015.
- IURA, Edson Kenji. O haicai brasileiro. Disponível em: <https://bit.ly/3yWYNxS> . Acesso em 25 jun. 2020.
- KOCH, Ingedore G. Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 2013 e 2018.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. Disponível em: <https://bit.ly/38QEVcb>. Acesso em 10 jul. 2020.
- MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.
- POSSELT, Alvaro. *Giz de Aprendiz*. Curitiba: Bonijuris, 2019.
- SOUZA, Ires Figueiredo & MARTINS, Aracy Alves. Haicai: uma abordagem na sala de aula. *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, v. 6, n. 11, jul./dez. 2017 disponível em: <https://bit.ly/3E0GtYv> acesso em 25 jun. 2020.



Este e-book foi desenvolvido pela

