

ISSN: 1809-3507

# PALIMPSESTO

---

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ  
VOLUME 22, NÚMERO 41 – JAN/MAR 2023 – RIO DE JANEIRO – RJ

## MISCELÂNEA



Instituto de  
**Letras**  
da UERJ



## Apresentação

---

É com muita felicidade que apresentamos aos nossos leitores e leitoras o número 41, edição de Miscelânea, da *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Esta é uma edição importante porque marca o fim da gestão 2022-2023 de edição-chefe, além de, claro, estar riquíssima com os mais empolgantes textos sobre diversos aspectos das Literaturas e do estudo de Línguas, como o nome deste número indica, e contar com duas entrevistas geniais.

O trabalho de edição-chefe certamente vem repleto de responsabilidades novas e assustadoras, mas, no momento de cada publicação, rende os mais belos frutos. Fazer parte do cuidado de artigos, resenhas e entrevistas, assim como ter de lidar com questões diversas que surgem no decorrer do caminho, geram grande senso de responsabilidade para com um trabalho fundamental no meio acadêmico, que é trazer ao público o resultado de diversos trabalhos de pesquisas que vêm sendo desenvolvidos nos quatro cantos do nosso país. Trabalho este que não vem sem a ajuda de outras pessoas, editores de seção, pareceristas e revisores de texto, que, cada um à sua maneira, contribuem para o nascimento de belos números desta Revista. Portanto, aproveitamos esse momento para agradecê-los pela dedicação e contribuição.

Por mais que seja um momento de despedida, este número também dá as boas-vindas às duas novas editoras-chefes, escolhidas para conduzir a revista na gestão 2023-2024, Marcela Azevedo e Lethicia Gonçalves. Aproveitamos o espaço também para desejar-lhes boa sorte e uma ótima gestão à frente da nossa querida *Palimpsesto*.

O número 41 conta com duas entrevistas imperdíveis. A internacional foi concedida por Ana Luisa Valdés, antropóloga social, escritora, tradutora e jornalista uruguaia. Sua trajetória de vida nos impressiona, tendo sido exilada para Suécia, onde viveu grande parte de sua vida, em virtude de seu envolvimento com a organização Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros durante a ditadura militar no Uruguai. Valdés muito graciosamente conversa conosco sobre sua vida e trabalho, sua atuação na área de tecnologia, assim como dá uma palavra acerca da onda de escritos latino-

## *Apresentação*

americanos que lidam com as memórias das diferentes ditaduras que vivemos em nosso continente.

A entrevista nacional é com a professora doutora Patricia Marouvo, que recentemente integrou o corpo docente de Literaturas de Língua Inglesa da UERJ. Com Marouvo, a conversa gira em torno de sua trajetória acadêmica, seus trabalhos com projetos de extensão além de, é claro, o trabalho que desenvolve com a literatura da escritora inglesa Virginia Woolf.

Por ser um número recheado com os mais diversos tipos de textos, seguindo as mais variadas abordagens metodológicas, tratar de uma miscelânea é um desafio que certamente desagua em uma sensação de trabalho completo quando é publicada. Mesmo que os trabalhos sejam diferentes entre si quando pensamos na temática, é possível acolhê-los sob o objetivo comum de suas autoras e autores: a sua qualidade e a sua dedicação. Preocupados com os desafios do ensino de Língua e da tradução no Brasil, bem como introduzindo abordagens diferentes a temas muito caros à Literatura como a heteropia, o infamiliar, história da literatura e questões que regem as minorias sociais, temos o prazer de apresentar este número às nossas leitoras e aos nossos leitores. Em tempo, vale uma menção importante ao autor de um dos textos publicados, André Luiz Siqueira Alencar (PUC-SP), que, infelizmente, faleceu recentemente. O corpo editorial da *Palimpsesto* lamenta a perda de um pesquisador empolgado com a pesquisa sobre as ferramentas computacionais da Linguística Forense, e, como homenagem, publicamos o texto em honra de sua memória.

Por fim, desejamos uma boa gestão à futura edição-chefe e uma ótima leitura a todas e todos.

Paula P. Ramos (UERJ/CAPES)

# Resistencias y el uso de la tecnología: entrevista con Ana Luisa Valdés

Ana Luisa Valdés<sup>i</sup>

## Entrevistadoras:

Paula P. Ramos (UERJ/CAPES)<sup>ii</sup>

Julia Tulher (UERJ)<sup>iii</sup>

Débora Restom (UERJ)<sup>iv</sup>

Ana Luisa Valdés es antropóloga social, escritora, traductora y periodista. Nació en Montevideo, Uruguay, pero vivió gran parte de su vida en Suecia como exiliada política en virtud de su involucramiento con la organización Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, que tuvo una gran participación en la lucha contra la opresión de las fuerzas militares en Uruguay. Fue en Estocolmo (Suecia) que empezó a desarrollar su vida profesional y donde estudió antropología, en la Universidad de Estocolmo. También allí comenzó la editorial Nordan, un proyecto del Colectivo del Sur, integró la directiva del PEN Club de Suecia y fue encargada de promover la literatura y lenguas minoritarias, traducciones y derechos literarios. En su participación en el Consejo Nacional de Cultura del Estado Sueco, tuvo la oportunidad de representar a Suecia en Bruselas y trabajar en áreas como la Internet multicultural y la democracia digital de la Unión Europea.

---

<sup>i</sup> Ana Luisa Valdés es antropóloga social, escritora, traductora y periodista. Entre sus libros publicados, el más reciente, *Su tiempo llegará* (2014), trata de memorias y vivencias en la cárcel. | [agora158@gmail.com](mailto:agora158@gmail.com)

<sup>ii</sup> Estudiante de doctorado en Literatura Inglesa en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Titular de beca de investigación en la institución pública financiadora CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | [ppoperamos@gmail.com](mailto:ppoperamos@gmail.com)

<sup>iii</sup> Estudiante de maestría en Literaturas de lengua inglesa en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3484-0107> | [jutulher@hotmail.com](mailto:jutulher@hotmail.com)

<sup>iv</sup> Estudiante de doctorado en Literatura Comparada en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialista en traducción de la literatura brasileña para el español. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3251-8360> | [deborarestom@gmail.com](mailto:deborarestom@gmail.com)

Sus escritos, entre los cuales hay textos poéticos, biográficos, sobre la cultura digital y democracia, son *Su tiempo llegará* (2014), *El navegante* (1993), *El intruso* (1990), *Palabras para nadie* (1988), *Después de Alicia* (1986) y *La guerra de los albatros* (1983). Algunos de sus trabajos como traductora son *Conversaciones con el enemigo* (de Pierre Schori, 2015) y *Kalocaína* (de Karin Boye, 1988; en colaboración con Anahy Cabrera).

Además, su interés por el conflicto entre Palestina e Israel, una de sus preocupaciones como activista social, ocupa su vida desde el año 2000, cuando empezó a realizar viajes a la zona de Gaza y Cisjordania para cubrir las noticias sobre el conflicto, de modo a dar voz a grupos silenciados. En 2011, organizó, en Oslo (Noruega), el primer encuentro de intelectuales palestinos. En su otro interés, las medias digitales, organiza cursos y seminarios para el personal de instituciones en distintas partes del mundo.

Aprovechamos el momento para agradecer a Maria Conceição Monteiro<sup>i</sup>, profesora titular de Literatura Inglesa de UERJ, por gentilmente ser un puente para contactar la entrevistada.

En este número de *Palimpsesto*, tenemos el gusto de hablar con Ana Valdés sobre su vida y sus trabajos, su actuación en el área de tecnología, así como conversamos un poco sobre la ola de escritos latinoamericanos sobre memorias de las diferentes dictaduras que vivimos en nuestro continente.

## **PALIMPSESTO**

1) Su vida, a pesar de un poco inusual, no es algo muy lejos de la memoria de Latinoamérica. Nosotros, brasileños y uruguayos, convivimos, en el siglo pasado, con movimientos dictatoriales que, además de controlar la vida política y social de la gente, también trató de eliminar a todos que podrían representar alguna resistencia. Uruguay, por ejemplo, fue el país con la más elevada proporción de presos políticos con relación a su población total (FINCH, 2018). Es conocido el hecho de que usted fue exiliada de Uruguay en la década de 1970, pasó a vivir en Suecia y regresó a Uruguay solamente em 2014. Teniendo en mente su más reciente libro, *Su tiempo llegará* (2014), una historia de un tiempo de cárcel y represión, que usted describe como la más personal hasta hoy,<sup>ii</sup> nos gustaría saber cómo su vida personal alimenta su vida profesional y cómo las dos contribuyeron para el nacimiento de *Su tiempo llegará*.

## **ANA VALDÉS**

Escribir un libro relativamente autobiográfico sobre mi experiencia en la cárcel y mi experiencia de exilio desarraigo y nuevas oportunidades me tomó mucho tiempo. Tenía que tomar distancia y poder narrar desde una postura “de afuera”, tenía que verme a mí misma y a los colectivos en donde participé a través de una mirada caleidoscópica.

Uno de los teóricos que me ayudó mucho en este proceso fue el filósofo italiano Giorgio Agamben, que escribió el libro *Lo que queda de Auschwitz* (1998), en donde él analizaba el fenómeno de los escritores que habían sobrevivido el campo y sus duras condiciones de vida. Viktor Frankl, Elie Wiesel, Primo Levi, el húngaro Premio Nobel Imre Kertesz.

Yo sentí que era mi deber dar testimonio de nuestra época y de transmitirle a las nuevas generaciones lo que nos había pasado para evitar que repitieran nuestros errores. El libro está muy inspirado en mi compromiso con la causa palestina y mis viajes a la región.

## **PALIMPSESTO**

2) Si leer es como vivir millones de vidas en solamente una, escribir ciertamente no es solo vivir, pero crear diferentes posibilidades de existencia. Usted también trabaja como traductora, que por supuesto también es poder vivir una experiencia por los ojos de otra persona. ¿Cómo cree que su trabajo como traductora cambia o influencia sus escritos autorales? ¿Cree que su experiencia de vida, como exiliada no solo en un país distinto, pero también en un continente lejos de su casa, influyó sus trabajos como traductora de una manera distinta?

## **ANA VALDÉS**

Yo traduzco un poco por curiosidad me fascina ver y descubrir nuevas voces, nuevas miradas y como se conforma un coro polifónico en donde todas las voces tienen valor. Y traduzco también porque me gusta difundir y compartir lo que descubro con otros.

## **PALIMPSESTO**

3) Hay, en Latinoamérica, una reciente voluntad de decir todo lo que sufrimos, los que lo vivieron y los que lo heredaron, todo el horror de las dictaduras militares. Sin embargo, este es un tipo de memoria que no es posible olvidar, o que no debería serlo, y la literatura que nace de ese dolor nos muestra un tema sombrío que revela una época en que voces fueron silenciadas. Ese proceso, de rememorar dolores y violencias, suena como la “escrivivencia” de la escritora negra brasileña Conceição Evaristo, que, en el prefacio a *Becos da memória* (2017), la describe como un experimento en que, “con(fundiendo) escrita y vida, o mejor, escrita y vivencia”<sup>iiii</sup> (EVARISTO, 2017, p. 9), intenta crear lo que posteriormente llamaría de “escrivivencia”; o sea, trata de la fusión de memoria y ficción. A pesar de Evaristo estar inserida en un contexto de esclavitud y vivencias afrobrasileñas, nos parece ser posible crear una conexión con su intención al defender un tipo de escrivivencia. Libros como los brasileños *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal, 2015) y *A importância dos telhados* (Vanessa Molnar, 2019), así como el argentino *Nuestra parte de noche* (Mariana Enríquez, 2019), retratan prisiones y secuestros, torturas y asesinatos, desaparecimientos y el ambiente de la cárcel de sus respectivas dictaduras militares. ¿Cómo su libro, *Su tiempo llegará*, se encaja en esta breve tradición, ¿o no se encaja? Además, ¿piensa que es importante hablar sobre ese tipo de herida, un tipo de escrivivencia, que, tanto en Brasil como en Uruguay, parece difícil de ser curada, sobre todo cuando consideramos la dificultad que nuestros países tienen de investigar y condenar lo que pasó en sus dictaduras?

## **ANA VALDÉS**

Totalmente de acuerdo con esta necesidad de memoria, de confesión y de expiación. El tejido social de nuestras sociedades quedó muy lastimado de estas heridas y es nuestra responsabilidad tejerlo de nuevo, repararlo. Mi libro encaja perfectamente en esta lista que nombraban y tiene justamente esta ambición, de ser una voz más, tanto individual como colectiva, aportando a este discurso que es de todos.

## **PALIMPSESTO**

4) El mundo ya no es solo físico, sino también digital. Desde la década de 2000 notamos un número creciente de medios digitales que nos proporcionan acceso ilimitado a una amplia gama de informaciones a través de la Internet. El advenimiento de las redes sociales es uno de los principales factores responsables por la difusión de las tecnologías virtuales. ¿Cómo cree que trabajar con la Comisión Europea en Bruselas

para democratizar la Internet y crear redes digitales en Suecia influyó positivamente en el país? ¿Ve algún lado negativo en la difusión de las tecnologías digitales?

## **ANA VALDÉS**

Existe lo que se llama el abismo digital (*the digital gap*) que tiene que ver con el uso o el acceso a las tecnologías digitales y su uso. En 1987 escribí el libro *Mujeres@Internet* que trataba justamente de eso, de cómo las mujeres corríamos el riesgo de quedar afuera de estos cambios. La mayoría de los programadores son hombres, Silicon Valley es parte de una cultura muy masculina en donde los atributos del patriarcado se muestran exacerbadamente. Además de la grieta digital entre hombres y mujeres también está la grieta entre el campo y la ciudad y entre los continentes. Sin embargo en Africa, por ejemplo, están surgiendo experiencias muy innovadoras que están mostrando un amplio espectro de posibilidades en donde la tecnología digital puede ponerse al servicio de los pueblos y no solo de las elites.

## **PALIMPSESTO**

5) La gamificación es un concepto que existe desde la década de 1970, cuando se asoció estrechamente con la tecnología a través de la programación y del *software*. En 2010, el término se extendió a partir de TED Talks como el de Jane McGonigal “Gaming can make a better world”<sup>iv</sup> (2010) y se expandió hacia las empresas y la educación. Muchas *Startups* utilizan el concepto de gamificación para motivar a sus empleados a través de juegos, estableciendo metas y otorgando recompensas. Al mismo tiempo, las escuelas han implementado la gamificación durante las clases para ayudar en el proceso de aprendizaje de los estudiantes. Como crítica y desarrolladora de videojuegos, así como organizadora de la conferencia “Instrumentos para explorar y habitar el mundo digital”<sup>v</sup> (2012), ¿cómo cree que los juegos digitales pueden contribuir al proceso de aprendizaje de los niños?

## **ANA VALDÉS**

Soy una vieja estudiosa del historiador holandés Johannes Huizinga que es considerado uno de los padres de la historia moderna y que escribió el libro *Homo Ludens* (1938). En ese libro él analiza el carácter lúdico de nuestra civilización y nuestra



capacidad de encontrar en el juego desafíos filosóficos y psicológicos que nos hacen crecer como individuos y como grupos. El juego tiene normas y reglas que ayudan a ver el mundo y su complejidad de una manera más rica y podemos usar el aparato lingüístico y cognitivo del juego como una herramienta más para entender lo que está a nuestro alrededor.

## Referencias

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FINCH, Henry. Uruguai, 1930-C. 1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: volume X – A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Tradução: Gilson César Cardoso. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2018.

---

<sup>i</sup> CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2950885542603465>

<sup>ii</sup> Cf. <https://anavaldes.wordpress.com/om/>

<sup>iii</sup> En el original, en portugués: “con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência”.

<sup>iv</sup> Cf. [https://www.youtube.com/watch?v=dE1DuBesGYM&ab\\_channel=TED](https://www.youtube.com/watch?v=dE1DuBesGYM&ab_channel=TED)

<sup>v</sup> Cf. <https://www.sociedaduruguay.org/2012/04/ceibal-piensa-conferencia-de-ana-valdes-instrumentos-para-explorar-y-habitar-el-mundo-digital.html>

# Resistências e o uso da tecnologia: entrevista com Ana Luisa Valdés

Ana Luisa Valdés<sup>i</sup>

## Entrevistadoras:

Paula P. Ramos (UERJ/CAPES)<sup>ii</sup>

Julia Tulher (UERJ)<sup>iii</sup>

Débora Restom (UERJ)<sup>iv</sup>

Ana Luisa Valdés é antropóloga social, escritora, tradutora e jornalista. Nasceu em Montevideu, Uruguai, mas viveu grande parte da sua vida na Suécia como exilada política em virtude de seu envolvimento com a organização Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, que teve uma grande participação na luta contra a opressão das forças militares no Uruguai. Foi em Estocolmo (Suécia) que começou a desenvolver sua vida profissional e onde estudou antropologia, na Universidade de Estocolmo. Também nessa cidade fundou a editora Nordan, um projeto do Colectivo del Sur, integrou a diretoria do PEN Club da Suécia e foi encarregada de promover literatura e línguas minoritárias, traduções e direitos literários. Em sua participação no Conselho Nacional de Cultura do Estado Sueco, teve a oportunidade de representar a Suécia em Bruxelas e trabalhar em áreas como a Internet multicultural e a democracia digital da União Europeia.

Seus escritos, dentre os quais há textos poéticos, biográficos, sobre cultura digital e democracia, são *Su tiempo llegará* (2014), *El navegante* (1993), *El intruso* (1990),

---

<sup>i</sup> Ana Luisa Valdés é antropóloga social, escritora, tradutora e jornalista. Dentre seus livros publicados, o mais recente, *Su tiempo llegará* (2014), trata de memórias e vivências no cárcere. | [agora158@gmail.com](mailto:agora158@gmail.com)

<sup>ii</sup> Doutoranda em Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | [ppoperamos@gmail.com](mailto:ppoperamos@gmail.com)

<sup>iii</sup> Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3484-0107> | [jutulher@hotmail.com](mailto:jutulher@hotmail.com)

<sup>iv</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialista em tradução de literatura brasileira para o espanhol. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3251-8360> | [deborarestom@gmail.com](mailto:deborarestom@gmail.com)

*Palabras para nadie* (1988), *Después de Alicia* (1986) e *La guerra de los albatros* (1983). Alguns de seus trabalhos como tradutora são *Conversaciones con el enemigo* (de Pierre Schori, 2015) e *Kalocaína* (de Karin Boye, 1988; em colaboração com Anahy Cabrera).

Além disso, seu interesse pelo conflito entre Palestina e Israel, uma de suas preocupações como ativista social, ocupa sua vida desde o ano 2000, quando começou a realizar viagens à zona de Gaza e Cisjordânia para cobrir as notícias sobre o conflito, de modo a dar voz a grupos silenciados. Em 2011, organizou, em Oslo (Noruega), o primeiro encontro de intelectuais palestinos. Em sua outra área de interesse, as mídias digitais, organiza cursos e seminários para o pessoal de instituições em distintas partes do mundo.

Aproveitamos o momento para agradecer a Maria Conceição Monteiro<sup>i</sup>, professora titular de Literatura Inglesa da UERJ, por gentilmente fazer ponte no contato com a entrevistada.

Neste número da *Palimpsesto*, temos o prazer de falar com Ana Valdés sobre sua vida e seus trabalhos, sua atuação na área de tecnologia, assim como de conversar um pouco acerca da onda de escritos latino-americanos sobre memórias das diferentes ditaduras que vivemos em nosso continente.

## **PALIMPSESTO**

1) Sua vida, apesar de um pouco incomum, não é algo muito distante da memória da América Latina. Nós, brasileiros e uruguaios, convivemos, no século passado, com movimentos ditatoriais que, além de controlar a vida política e social dos indivíduos, também tentou eliminar todos que poderiam representar alguma resistência. Uruguai, por exemplo, foi o país com a mais elevada proporção de presos políticos em relação à sua população total (FINCH, 2018). É conhecido o fato de que você foi exilada do Uruguai na década de 1970, passou a viver na Suécia e retornou ao Uruguai somente em 2014. Tendo em mente seu mais recente livro, *Su tiempo llegará* (2014), uma história de um tempo de cárcere e repressão, que você descreve como a mais pessoal até hoje,<sup>ii</sup> gostaríamos de saber como sua vida pessoal alimenta sua vida profissional e como as duas contribuíram para o nascimento de *Su tiempo llegará*.

## **ANA VALDÉS**

Escrever um livro relativamente autobiográfico sobre minha experiência no cárcere e minha experiência de exílio, desenraizamento e novas oportunidades me tomou muito tempo. Tinha que tomar distância e poder narrar a partir de uma postura “de fora”,

tinha que ver a mim mesma e aos coletivos dos quais participei através de um olhar caleidoscópico.

Um dos teóricos que me ajudou muito neste processo foi o filósofo italiano Giorgio Agamben, que escreveu o livro *O que resta Auschwitz* (1998), em que ele analisa o fenômeno dos escritores que tinham sobrevivido ao campo e suas duras condições de vida, como Viktor Frankl, Elie Wiesel, Primo Levi, o húngaro Prêmio Nobel Imre Kertész.

Eu senti que era meu dever dar testemunho de nossa época e de transmitir às novas gerações aquilo que nos havia passado, para evitar que repetissem nossos erros. O livro está muito inspirado em meu compromisso com a causa palestina e minhas viagens à região.

## **PALIMPSESTO**

2) Se ler é como viver milhões de vidas em somente uma, escrever certamente não é só viver, mas criar diferentes possibilidades de existência. Você também trabalha como tradutora, o que certamente também é poder viver uma experiência pelos olhos de outra pessoa. Como acredita que seu trabalho como tradutora muda ou influencia seus escritos autorais? Você crê que sua experiência de vida como exilada não só em um país distinto, mas também em um continente distante de sua casa, influenciou seus trabalhos como tradutora de uma maneira distinta?

## **ANA VALDÉS**

Eu traduzo um pouco por curiosidade, porque me fascina ver e descobrir novas vozes, novos olhares e como se conforma um coro polifônico em que todas as vozes têm valor. E traduzo também porque gosto de difundir e compartilhar aquilo que descubro com outros.

## **PALIMPSESTO**

3) Há, na América Latina, uma recente vontade de dizer tudo o que sofremos, tanto por parte daqueles que viveram como daqueles que herdaram, todo o horror das ditaduras militares. Entretanto, este é um tipo de memória que não é possível esquecer, ou que não

deveria sê-lo, e a literatura que nasce dessa dor nos mostra um tema sombrio, que revela uma época em que vozes foram silenciadas. Esse processo de rememorar dores e violências soa como a “escrevivência” da escritora negra brasileira Conceição Evaristo, que, no prefácio a *Becos da memória* (2017), a descreve como um experimento em que, “con(fundindo) escrita e vida, ou melhor, escrita e vivência” (EVARISTO, 2017, p. 9), tenta criar o que posteriormente chamaria de “escrevivência”; ou seja, trata-se da fusão de memória e ficção. Apesar de Evaristo estar inserida em um contexto de escravidão e vivências afro-brasileiras, nos parece ser possível criar uma conexão com sua intenção ao defender um tipo de escrevivência. Livros como os brasileiros *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal, 2015) e *A importância dos telhados* (Vanessa Molnar, 2019), assim como o argentino *Nossa parte da noite* (Mariana Enríquez, 2019), retratam prisões e sequestros, torturas e assassinatos, desaparecimentos e o ambiente do cárcere de suas respectivas ditaduras militares. Como seu livro, *Su tiempo llegará*, se encaixa nesta breve tradição, ou não se encaixa? Além disso, você pensa que é importante falar sobre esse tipo de ferida, um tipo de escrevivência, que, tanto no Brasil como no Uruguai, parece difícil de ser curada, sobretudo quando consideramos a dificuldade que nossos países têm de investigar e condenar o que passou em suas ditaduras?

## ANA VALDÉS

Estou totalmente de acordo com esta necessidade de memória, de confissão e de expiação. O tecido social de nossas sociedades ficou muito machucado por estas feridas e é nossa responsabilidade tecê-lo de novo, restaurá-lo. Meu livro encaixa-se perfeitamente nessa lista que você nomeava e tem justamente esta ambição de ser uma voz mais, tanto individual como coletiva, contribuindo para este discurso que é de todos.

## PALIMPSESTO

4) O mundo já não é só físico, mas também digital. Desde a década de 2000 notamos um número crescente de mídias digitais que nos proporcionam acesso ilimitado a uma ampla gama de informações através da Internet. O advento das redes sociais é um dos principais fatores responsáveis pela difusão das tecnologias virtuais. Como acredita que trabalhar com a Comissão Europeia em Bruxelas para democratizar a Internet e criar redes digitais na Suécia influenciou positivamente no país? Vê algum lado negativo na difusão das tecnologias digitais?

## ANA VALDÉS

Existe o que se chama o abismo digital (*the digital gap*), que tem a ver com o uso ou o acesso às tecnologias digitais e seu uso. Em 1987, escrevi o livro *Mujeres@Internet*

[*Mulheres@Internet*], que tratava justamente disso, de como as mulheres corríamos o risco de ficar fora destas mudanças. A maioria dos programadores são homens, Silicon Valley é parte de uma cultura muito masculina em que os atributos do patriarcado se mostram exacerbadamente. Além da greta digital entre homens e mulheres, também está a greta entre o campo e a cidade e entre os continentes. Entretanto, na África, por exemplo, estão surgindo experiências muito inovadoras, que estão mostrando um amplo espectro de possibilidades em que se pode pôr a tecnologia digital a serviço dos povos e não só das elites.

## **PALIMPSESTO**

5) A gamificação é um conceito que existe desde a década de 1970, quando se associou estreitamente com a tecnologia através da programação e do *software*. Em 2010, o termo se estendeu a partir de TED Talks, como o de Jane McGonigal, “Gaming can make a better world”<sup>iii</sup> (2010), e se expandiu em direção às empresas e à educação. Muitas *Startups* utilizam o conceito de gamificação para motivar seus empregados através de jogos, estabelecendo metas e oferecendo recompensas. Ao mesmo tempo, as escolas implementaram a gamificação durante as classes para ajudar no processo de aprendizagem dos estudantes. Como crítica e desenvolvedora de videogames, assim como organizadora da conferência “Instrumentos para explorar e habitar o mundo digital”<sup>iv</sup> (2012), como crê que os jogos digitais podem contribuir para o processo de aprendizagem das crianças?

## **ANA VALDÉS**

Sou uma velha estudiosa do historiador holandês Johannes Huizinga, que é considerado um dos pais da história moderna e que escreveu o livro *Homo Ludens* (1938). Nesse livro, ele analisa o caráter lúdico de nossa civilização e nossa capacidade de encontrar no jogo desafios filosóficos e psicológicos que nos fazem crescer como indivíduos e como grupos. O jogo tem normas e regras que ajudam a ver o mundo e sua complexidade de uma maneira mais rica e podemos usar o aparato linguístico e cognitivo do jogo como uma ferramenta a mais para entender o que está ao nosso redor.

## Referências

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FINCH, Henry. Uruguai, 1930-C. 1990. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: volume X – A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Tradução: Gilson César Cardoso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

---

<sup>i</sup> CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2950885542603465>

<sup>ii</sup> Cf. <https://anavaldes.wordpress.com/om/>

<sup>iii</sup> Cf. [https://www.youtube.com/watch?v=dE1DuBesGYM&ab\\_channel=TED](https://www.youtube.com/watch?v=dE1DuBesGYM&ab_channel=TED)

<sup>iv</sup> Cf. <https://www.sociedaduruguay.org/2012/04/ceibal-piensa-conferencia-de-ana-valdes-instrumentos-para-explorar-y-habitar-el-mundo-digital.html>

# Entre as ondas de Virginia Woolf: entrevista com Patricia Marouvo

Patricia Marouvo Fagundes (UERJ)<sup>i</sup>

## Entrevistadoras:

Paula P. Ramos (UERJ/CAPES)<sup>ii</sup>

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)<sup>iii</sup>

Como uma das entrevistadas para a edição de miscelânea da revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a *Palimpsesto* tem o prazer de dialogar com Patricia Marouvo. A conversa gira em torno de sua produção acadêmica sobre a autora inglesa Virginia Woolf e de seus projetos de pesquisa e de extensão, focando sobretudo em leituras contemporâneas de Woolf, da sua contemporaneidade e da poética hídrica que Marouvo desenvolve para pensar o romance *As ondas* (1931), assim como o tema do devir-minoritário em outros trabalhos da autora.

Marouvo é doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também cursou mestrado na área de Poética e graduação em Letras Português/Inglês. Atualmente trabalha como professora adjunta de Literatura Inglesa na UERJ, local onde também fez estágio pós-doutoral com pesquisa sobre o quarteto sazonal de Ali Smith. Entre suas produções

---

<sup>i</sup> Doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ). Possui mestrado e graduação em Letras pela UFRJ. É professora adjunta de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora do livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021). Participa como pesquisadora no Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) e KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5506-953X> | E-mail: [patriciamarouvo@yahoo.com.br](mailto:patriciamarouvo@yahoo.com.br)

<sup>ii</sup> Doutoranda em Estudo de Literatura, especialidade em Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Editora-chefe da revista *Palimpsesto*. Membro do grupo de pesquisa Poéticas identitárias (CNPq). Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | E-mail: [ppoperamos@gmail.com](mailto:ppoperamos@gmail.com)

<sup>iii</sup> Doutoranda em Letras — Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro do corpo editorial da revista *Palimpsesto*. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960>. | E-mail: [marcelaansaloni@hotmail.com](mailto:marcelaansaloni@hotmail.com)



bibliográficas, encontram-se *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021), e *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020) e *A prosa poética de Virginia Woolf* (Ape’Ku, 2021), livros que co-organizou. A professora desenvolve ainda pesquisa nos seguintes grupos: Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) e KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC).

Com carinho, agradecemos-lhe por dedicar seu tempo e conceder esta entrevista que, esperamos, possa guiar pesquisadores engajados nas mesmas áreas.

## **PALIMPSESTO**

1) Os seus projetos são direcionados, sobretudo, à produção literária e ensaística de Virginia Woolf, grande autora do século XX inglês. Entre artigos, capítulos de livros e até mesmo livros inteiros publicados, você se ocupa principalmente do romance *As ondas* (1931). Como é comum em nossas entrevistas, sempre nos agrada perguntar sobre a trajetória pessoal e profissional de nossos entrevistados. Não é estranho escutar no meio acadêmico que não escolhemos a nossa pesquisa, mas, na verdade, é ela que nos escolhe. Assim, você poderia dizer, mesmo que brevemente, o que despertou o seu olhar para Woolf e *As ondas*, mais especificamente?

## **PATRICIA MAROUVO**

Primeiramente, gostaria de agradecer o convite da Revista *Palimpsesto* para participar desta edição como professora-pesquisadora em entrevista! Venho acompanhando de perto o trabalho realizado, tendo contribuído como articulista e parecerista, e parabênzo pela nota alcançada recentemente, a Revista tendo sido contemplada com Qualis B1 pelo CNPq.

Respondendo à pergunta, eu diria que o romance *The Waves* [*As ondas*], de Virginia Woolf, me instigou à pesquisa de maneira muito natural, quase como um passo seguinte necessário a ser dado na minha trajetória acadêmica. Tendo acabado de realizar minha pesquisa de mestrado sobre o romance *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, minha intenção era desenvolver um estudo comparado de ambas as obras. Eu não contava, porém, com o tamanho que minha admiração pela obra woolfiana iria tomar, e daí o projeto de pesquisa do doutorado acabou adquirindo outros contornos. A forma do romance me atraiu bastante, pois foi um espanto encontrar a caracterização das

personagens Bernard, Neville, Louis, Jinny, Susan e Rhoda feita de maneira tão particular, dando-se como em ondas que ciclicamente se sobrepõem e se confundem em movimento contínuo. Pensar a identidade com base nessa alteridade radical de uma grande Onda abstrata, como Deleuze e Guattari sugerem no volume 4 da coletânea *Mil platôs* (2012), me pareceu uma chave de leitura interessante para entender o grau de união/separação das personagens em seu processo de amadurecimento no decorrer dos anos. Ademais, os interlúdios também se mostraram bastante sugestivos de um gesto criativo que buscasse repensar a forma do gênero romance, além de servirem de conexão do mundo humano com a vida não humana, algo que também permitiria uma leitura filosófica da obra woolfiana. Enfim, à medida que me aprofundava no debate crítico sobre o romance – em especial, lendo Goldman (2001; 2004), Bradshaw (2015) e Marcus (2004) –, fui me deparando com elementos ali presentes que realinharam meu entendimento de modo a contemplar sua obra como uma estética política. Penso aqui, mais especificamente, as questões feministas (tematizadas na incorporação de figuras femininas marginais nos interlúdios, por exemplo) e anti-imperialistas (mais bem sintetizadas na sétima personagem Percival, o herói solar que deveria consertar os erros Orientais, mas que, parodicamente, morre acidentalmente por conta de um tropeço de seu cavalo) que tingem as páginas do romance *The Waves*.

## **PALIMPSESTO**

2) Em seu artigo, “Unveiling the contemporary in Virginia Woolf” [Revelando o contemporâneo em Virginia Woolf], você discute a avaliação crítica de Woolf sobre a contemporaneidade de seus contemporâneos, assim como também lança luz sobre questões filosóficas que encontramos na escrita da autora inglesa. Ao longo do texto, você põe em conversa Woolf (com “Um esboço do passado”, “The Modern essay” [O ensaio moderno] e “How it strikes a contemporary” [Como se atinge um contemporâneo]) com o filósofo italiano Giorgio Agamben. O último, em “O que é contemporâneo?” (2009), trata da dificuldade de se apreender o momento presente, a não ser pelo distanciamento da própria realidade, do próprio tempo. Para ele, o contemporâneo “é exatamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 63), algo que você compreende como a condição dupla de “*belonging*” [pertencimento] e “*unbelonging*” [não pertencimento] (MAROUVO, 2021, p. 218). Em “How it strikes a contemporary”, você aponta o argumento que Woolf faz em relação aos seus contemporâneos:

Por outro lado, os contemporâneos de Woolf, argumenta ela, aproveitam ao máximo as oportunidades sensoriais que lhes são disponibilizadas, convergindo para algo que parece tornar a experiência completa. E, no entanto, continuam sem sucesso, errando o alvo e deixando seus leitores com a sensação de ilogicidade.<sup>1</sup> (2021, p. 218)

Figuras que não seriam, portanto, capazes de cruzar experiências, notadamente a masculina e a feminina, resultando no que Woolf defende como a androginia, capaz de “revela[r] a possibilidade de uma mente que se move além da afirmação da mesmice”<sup>iii</sup> (MAROUVO, 2021, p. 223), sendo William Shakespeare o exemplo primordial de uma mente andrógina na literatura. Cruzando, como você faz ao longo do texto, androginia com a ideia de contemporâneo do Agamben, seria possível dizer que Woolf de certo modo antecipa o filósofo italiano quando se questiona sobre o papel de seus contemporâneos? Além disso, você poderia falar um pouco mais das relações que podem ser feitas, se é que existem, entre a androginia de Woolf e a qualidade do contemporâneo de Agamben?

## PATRICIA MAROUVO

Não diria necessariamente que Virginia Woolf antecipa Agamben, mas, sim, que ela consegue realizar uma leitura crítica de seus contemporâneos, o que, de certo modo, significa pôr em prática a não adesão completa às tendências literárias de seu tempo, ou seja, ela não se guia tão somente pela recepção do público e dos críticos ou se limita a uma lógica de mercado. Ao fazer isso, e vale lembrar que a Hogarth Press dá muita liberdade a Woolf para escrever e publicar suas obras, ela admite a possibilidade de reconfigurar relações em seus escritos, pensando as mais variadas técnicas que hoje cunhamos como modernistas a fim de esteticamente embasar sua visão que também é um ataque político às instituições que chegam aos eduardianos e georgianos (para utilizar as expressões que Woolf elenca ao designar seus contemporâneos em “Modern Fiction” (1925)) como um legado vitoriano que precisa ser recebido de maneira diferente.

Isso se dá em grande parte na crítica à construção de gênero tecida em sua obra como um todo, o masculino sendo veementemente atacado quando representativo do apagamento das diferenças incorporadas pelo Outro, nesse caso, mais especificamente, entendido como feminino, já que estamos trabalhando com o legado de opostos binários. Uma observação, entretanto, é a força que uma leitura *queer* admite ao enxergar na obra woolfiana o movimento que a autora faz indo além desses construtos. O romance *Orlando, A Biography* [*Orlando: uma biografia*] (1928) é um excelente

exemplo na medida em que o/a biógrafo/a na biografia-romance que escreve sobre Orlando promove uma confusão dos gêneros que não explica a transformação por que passa a personagem ao um dia acordar mulher aos 34 anos de idade, sem, contudo, ter perdido sua memória da vida anterior quando ainda era um homem. Acredito que aqui vale citar essa passagem do romance, inclusive, pela clareza, pelo senso de humor e pela avaliação crítica que faz à construção de gêneros:

Podemos tirar vantagem dessa pausa na narrativa para fazer certas declarações. Orlando tinha se tornado uma mulher – não há como negar isso. Mas em todos os outros sentidos, Orlando permanecia exatamente como ele havia sido. A mudança de sexo, ainda que alterasse seu futuro, em nada alterava sua identidade. Seu rosto permanecia, como seus retratos provam, praticamente o mesmo. Sua memória – mas no futuro deveremos, por questões de convenção, dizer “dela” ao invés de “dele”, e “ela” ao invés de “ele” – sua memória então, lembrava todos os eventos de sua vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. Alguma ligeira nebulosidade podia haver, como se algumas gotas escuras se precipitassem nas águas cristalinas da memória; algumas coisas haviam se tornado um pouco turvas; mas era só isso. A mudança parecia ter sido alcançada sem dor e por completo de tal modo que a própria Orlando não se surpreendia. Muitas pessoas, levando isso em consideração e acreditando que tal mudança de sexo vai contra a natureza, com grande esforço queriam provar (1) que Orlando sempre havia sido uma mulher, (2) que Orlando é um homem neste exato momento. Que os biólogos e psicólogos determinem. É mais do que suficiente para nós declarar o simples fato; Orlando era um homem até seus trinta e quatro anos; quando ele se tornou uma mulher e assim permanece até hoje.<sup>iii</sup> (WOOLF, 2015, p. 83-84)

Marcações linguísticas como “ele”, “ela”, “dele” e “dela” são tidas como meras convenções que não dão conta da complexidade do movimento de vir a ser. Similarmente, a tentativa de redução da mudança de sexo por que passa Orlando para algo factível ou lógico é ironizada pela voz narrativa. Isso porque não acompanha a dinamicidade com que a personagem se metamorfoseia em outros *eus* no decorrer de quase 400 anos, desde o Renascimento inglês até 1928 (data em que o direito ao voto foi estendido a mulheres acima de 21 anos de idade), perfazendo um paralelo com a ideia de uma identidade britânica, reescrita via androginia. É por meio desse não alinhamento com um sentimento misto de nacionalismo e patriarcalismo no entre guerras que Woolf redesenha contornos de uma identidade britânica inclusiva da diferença, e por isso, altamente contemporânea por enxergar a escuridão nas luzes de seu tempo.

## PALIMPSESTO

3) Na introdução ao seu livro, *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*, você nos diz, fazendo um enlace entre romantismo e modernismo, que:

A leitura modernista, no entanto, torna contemporâneo o olhar romântico exatamente por ainda questionar o próprio conceito de identidade de um sujeito que se põe no mundo, antecipando o que, com os pós-modernistas, entenderíamos ser a contínua construção de identidade a partir da alteridade. (MAROUVO, 2021, p. 13)

Você aloca Woolf nessa tendência modernista (e romântica) de criar tensão entre os limites dos contornos da identidade quando propõe, como uma espécie de ética da alteridade, o encontro com o outro como forma de encontrar a si mesmo. Nesse sentido, como Woolf se encaixa nessa atitude não só modernista, mas também da filosofia contemporânea?

## PATRICIA MAROUVO

O intuito de aproximar a obra woolfiana de textos da filosofia contemporânea no livro era não só mostrar o quão atuais ainda são as questões que mobilizam seus escritos, mas também atentar à possibilidade de desdobramento filosófico das mesmas, com base na seguinte passagem de “A Sketch of the Past” [Um esboço do passado], suas memórias escritas entre 1939 e 1940:

A partir disso, alcanço o que poderia ser chamado de uma filosofia; de todo modo, é uma ideia minha constante; que por trás do algodão cru está escondido um padrão; que nós – quero dizer todos os seres humanos – estamos conectados a isso; que o mundo é uma obra de arte; que nós somos partes dessa obra de arte. *Hamlet* ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa grande massa que chamamos de mundo. Mas não há Shakespeare, não há Beethoven; certa e enfaticamente não há Deus; somos as palavras; somos a música; somos a coisa em si mesma. E vejo isso quando tenho um choque.<sup>iv</sup> (WOOLF, 1985, p. 72)

Refletir sobre esse impulso filosófico da autora significava pensar os mundos operados nas obras de arte; mais especificamente, no meu caso, eu queria pensar sobre o fazer literário ainda possível ao escritor em *The Waves*, Bernard em seu resumo final. Ao fazer menção às palavras (e aqui incluo o silêncio) que somos, Woolf sinaliza o potencial resguardado na linguagem para pensar o humano e aquilo que fazemos dos

cacos da tradição, dando forma a um todo. Igualmente, Bernard tenta, pelos caminhos tortuosos da memória, recontar o que foi sua vida e a de seus amigos a um ouvinte em um restaurante – tentativa essa analogamente comparada ao apanhar um cacho de uvas em suas mãos e passá-lo adiante. A linguagem, porém, parece falhar ao impossibilitar um discurso unívoco e teleológico, fazendo-se necessário, enfim, o uso de uma linguagem menor, quebrada, como o balbuciar das crianças ou o murmúrio dos amantes. Somente assim, Bernard pondera, seria possível sugerir ou acenar para uma narrativa da qual se fizesse um todo entrecortado por diferentes perspectivas, reorganizando relações representacionais e os sentidos continuamente reconstruídos no texto. A colagem, uma das formas de composição das artes literárias e visuais amplamente utilizada no modernismo, segundo Goldman (2004), auxilia Bernard nessa tarefa, na medida em que reúne a pluralidade de vozes que o constituem.

Em minha resposta ao romance de Woolf, também quis fazer uso dessa colagem, trazendo as vozes da crítica especializada e da filosofia contemporânea ao meu estudo. Mais especificamente, quanto à questão identidade posta em tensão com a alteridade, achei que seria profícuo, como disse anteriormente, trabalhar com Deleuze e Guattari (2012) em sua leitura do romance *The Waves*. Segundo os filósofos franceses, uma grande Onda abstrata parece percorrer todo o plano da narrativa e coadunar todas as personagens num mesmo e único movimento de desterritorialização por diferentes linhas de fuga. Assim, qualquer tentativa de circunscrição de identidades efetivadas com base nos mais diversos papéis sociais, idades e sexos se torna frustrada, na medida em que essas dimensões se confundem e se interpenetram, junto mesmo aos elementos e reinos naturais, impossibilitando a cristalização de movimentos vitais que fogem a um único centro, um absoluto modo de compreensão e manifestação da realidade.

## **PALIMPSESTO**

4) Ainda sobre *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021), você resgata Gaston Bachelard e *A água e os sonhos* (1942) para discutir as imagens de água que, por sua vez, trazem a ideia de um duplo: mesmo em uma superfície que parece monótona e tranquila, pode haver, escondido por baixo, uma corrente selvagem que nos arrasta para longe. Longe de quem imaginamos ser e mais perto do outro, que nos compõe. Assim você desenvolve a sua poética hídrica em *As ondas*: “Reunidos no seio

da linguagem, o fluir da vida humana e o fluir do ser misturam-se a correntes do devir da poética hídrica que é *The Waves*” (MAROUVO, 2021, p. 121). Esse romance de Woolf é inundado por referências à água, que você resgata a todo momento ao longo de seu livro. Fica, portanto, a curiosidade de saber se a poética hídrica que você identifica em *As ondas*, alusão presente desde o título, se torna maré também em outras produções ficcionais e ensaísticas da autora. Além disso, para quem ainda não conhece o livro, você poderia falar um pouco mais sobre a sua poética hídrica?

## PATRICIA MAROUVO

Por poética hídrica quis me referir ao que entendo ser um complexo metafórico da água que perpassa o romance *The Waves*, tanto nos interlúdios como nos episódios que seguem. As diferentes maneiras como a água é apresentada mobilizam e integram não só as personagens principais em seus fluxos e devires no processo de amadurecimento da consciência desde a infância até a velhice como também referencia o enquadramento da narrativa em consonância com o elemento não humano. Penso em exemplos que vão desde a gota d’água quando Bernard se barbeia, que equiparo a um momento epifânico ou, em termos woolfianos, um *moment of being*, aos ciclos naturais, que também abarcam vida humana ainda que na Modernidade sejamos levados a acreditar na separação entre natureza e cultura. Segundo Bachelard (2002, p. 193), “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”, o que pode ser encontrado no romance, em especial se considerarmos a maneira como os solilóquios de diferentes personagens se interpenetram na apropriação de imagens visuais e acústicas, além da sinuosidade de metáforas presentes nos interlúdios que se infiltram nos episódios da vida humana.

Quanto a outros exemplos de uma poética hídrica, arrisco sinalizar a vastidão de águas que separa Rachel Vinrace de sua terra natal em sua jornada de amadurecimento em *The Voyage Out [A viagem]* (1915), ou a umidade que toma a casa de veraneio da família Ramsay e sua viagem ao farol postergada por dez anos em *To the Lighthouse [Ao farol]* (1927), ou o fluxo de pensamento interrompido da narradora de *A Room of One’s Own [Um quarto só seu]* (1929) pelos remadores que atravessam o rio que serve de inspiração para suas reflexões, ou o retraimento da linguagem a que Woolf alude no ensaio “*Craftsmanship*” (1937) na passagem “Ao lermos, devemos permitir que os

sentidos velados no texto permaneçam velados, sugeridos, não afirmados; fluindo e indo de encontro uns aos outros como juncos no leito de um rio”<sup>v</sup> (WOOLF, 2009, p. 36). Esses poucos exemplos já dão alguma dimensão que esse elemento natural assume na obra woolfiana, e, com base em um mapeamento extensivo, poderia ser um recorte interessante para pesquisas futuras.

## **PALIMPSESTO**

5) No seu último texto publicado, no número um de 2022 da revista *Ártemis*, você traz uma perspectiva muito interessante sobre a figuração dos insetos woolfianos, o devir-inseto e os processos de formação identitárias e de gênero. Além disso, você argumenta que os contos “A apresentação” (1973) e “O vestido novo” (1927), de Virginia Woolf, possuem as características elencadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka – Por uma literatura menor* (1975), que são necessárias para serem denominados como uma “literatura menor”, que seriam “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39). Desse modo, o devir-minoritário propiciado pela literatura menor de Woolf atuaria como um ponto de partida para a reavaliação e mudança de comportamentos sociais repetitivos patriarcais. Mas esse devir-minoritário não ocorre também em outras obras canônicas da autora?

## **PATRICIA MAROUVO**

Com certeza! Nesse artigo referido, quis me debruçar no devir-inseto mais especificamente nos contos “A apresentação” e “O vestido novo”, mas são vários os devires que são desencadeados na obra woolfiana como um todo. Isso porque, de modo geral, Virginia Woolf procurava ativamente desterritorializar a língua inglesa, de modo a fazer conexões novas e trazer perspectivas outras que não as já consolidadas pelo uso rotineiro. Ainda no ensaio “*Craftsmanship*”, Woolf ressalta a necessidade de contextualização das palavras, que não vivem em dicionários, cujo intuito de organização e domesticação lexicais poderia levar à reterritorialização, ou seja, à estagnação de sentidos novos a serem acionados por usuários de uma língua, mas sim na liberdade larga da mente humana. Além disso, a movimentação errática das palavras aponta para um nomadismo que pode ser considerado perigoso politicamente, porque



não admite fronteiras intransponíveis entre classe, nacionalidade, raça, entre outras categorias identitárias, conforme pode ser percebido na passagem abaixo:

É apenas uma questão de encontrar as palavras certas e encadeá-las na ordem certa. Mas não podemos fazê-lo, porque elas não vivem em dicionários; elas vivem na mente. E como vivem na mente? De maneira variada e estranha, assim como seres humanos vivem, vagueando aqui e acolá, apaixonando-se e acasalando. É verdade que elas estão muito menos presas a cerimônias e convenções do que nós. Palavras nobres se acasalam com plebeias. Palavras inglesas com francesas, alemãs, indianas, afrodescendentes, se assim quiserem.<sup>vi</sup> (WOOLF, 2009, p. 89-90)

Ademais, o indivíduo está necessariamente conectado ao imediato-político na obra woolfiana, possibilitando acesso às ramificações de grandes eventos históricos. Isso porque é a partir dos casos individuais que toda a trama é tecida, interligando homens e mulheres de diferentes classes sociais e de diferentes nacionalidades. No romance *Mrs. Dalloway* (1925), por exemplo, ao constantemente fazer críticas ao Império Britânico na Índia e ao nos lembrar dos efeitos da Primeira Guerra Mundial, do genocídio armênio e da emigração para o Canadá, a voz narrativa costura diferentes instâncias históricas no arco de desenvolvimento de diversas personagens. Devemos lembrar que, na festa de Mrs. Dalloway, encontramos ninguém menos que o Primeiro Ministro. É nessa festa, inclusive, que Sir William Bradshaw e Richard Dalloway (um membro conservador do Parlamento) tentam aprovar um projeto de lei que lide com os efeitos do choque pós-guerra (BRADSHAW, 2009), cujas consequências impactariam Septimus Warren Smith diretamente se ele não houvesse se suicidado momentos antes no romance. Ou seja, essa festa possibilita diretamente que a voz narrativa se aproxime de cada convidado, sem perder de vista, no entanto, o contexto político maior do Império Britânico no pós-guerra em que as personagens estão inseridas.

Por fim, o agenciamento coletivo de enunciação nos escritos de Woolf se faz sentir na rede de interdependência tecida em suas obras, como é o caso de Judith Shakespeare em *A Room of One's Own*. Nesse ensaio, a narradora suplementa a história literária inglesa com uma personagem fictícia de modo a reimaginar futuros possíveis em que mulheres escritoras pudessem praticar sua arte e povoar espaços anteriormente trafegados tão somente por homens. As condições materiais que Woolf propõe com sua tese – um teto todo seu e 500 libras por ano – permitiriam uma rearticulação de papéis disponíveis e profissões abertas às mulheres em seu tempo. Ao dirigir-se ao público leitor por meio da voz narrativa do ensaio, a enunciação alcança a coletividade

exatamente por mirar na vida comum, que partilhamos, reunindo a todas com base na vulnerabilidade que consiste ser mulher em 1929 por mais que novas profissões a elas estivessem abertas, como bem resume a passagem abaixo:

Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século – e estou falando na vida comum que é a vida real, e não nas vidinhas à parte que vivemos individualmente – e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; se olharmos mais além do espectro de Milton, pois nenhum ser humano deve tapar o horizonte; se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra.<sup>vii</sup> (WOOLF, 1990, p. 138)

## **PALIMPSESTO**

6) Você participa de dois grupos de estudos, o Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) e KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC). Você poderia comentar sobre o trabalho desenvolvido nesses grupos e também sobre a importância de pesquisadores se engajarem em atividades desse tipo?

## **PATRICIA MAROUVO**

Ambos os grupos foram criados recentemente, o GLIEC em 2019.2 e o KEW em 2021.2, tendo por função principal um trabalho colaborativo entre diferentes instituições do país de modo a criar uma rede de troca entre pesquisadores. Com o GLIEC, queríamos consolidar um grupo que enfocasse os estudos literários por meio de diferentes perspectivas críticas e teóricas. Alguns dos principais produtos desse grupo foram o colóquio “Vozes femininas na literatura” (UFAC), que coorganizei com a Profa. Dra. Maysa Dourado e a Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira. Esse evento acabou nos inspirando a também organizar o livro *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020), que contempla ensaios baseados nas palestras ministradas no evento assim como ensaios de participantes do GLIEC que, infelizmente, não puderam participar do colóquio por uma questão logística.

Com o KEW, o objetivo era reunir pesquisadores cujo tema de pesquisa conversasse diretamente com a obra de Virginia Woolf – uma rede que tem crescido cada vez mais no Brasil. Ainda em 2022, alguns dos produtos mais significativos foram o simpósio “Virginia Woolf e a escrita modernista” na ABRALIC [Associação Brasileira de Literatura Comparada], além do dossiê “Virginia Woolf e a cena modernista: 1922-2022” na Revista *Ártemis*, ambos organizados pelo Prof. Dr. Davi Pinho, pela Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira e pela Profa. Dra. Nícea Nogueira. Também em 2022, tivemos o dossiê “Virginia Woolf e Jane Austen: Leituras centenárias” na Revista *Ipotesi*, que coorganizei com o Prof. Dr. Davi Pinho, a Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira, a Profa. Dra. Maria Rita Drumond e a Profa. Dra. Nícea Nogueira. Ainda um produto conjunto tanto do GLIEC quanto do KEW é o “Celebrando Woolf”, fruto do projeto de extensão coordenado pelo Prof. Dr. Victor Santiago. Entendo que a importância principal desses grupos de pesquisa seja a colaboração possível entre pesquisadores, de modo que as diferentes pesquisas desenvolvidas tenham um espaço profícuo para diálogo e atualização, além dos esforços comuns de gerar novos produtos acadêmicos a serem divulgados.

## **PALIMPSESTO**

7) Desde o ano passado, você tem participado de um projeto de extensão que despertou o nosso interesse, o “Literatura Inglesa Brasil”. A missão do referido projeto, conforme descrita em seu website<sup>viii</sup> é:

Nossa busca é por uma universidade sem muros e sem fronteiras. Abrindo um canal de comunicação com a comunidade, procuramos enriquecer nossas práticas pedagógicas e acadêmicas com as trocas e o alcance oferecidos por uma plataforma digital e pelas redes sociais. Tendo como fio condutor a missão de repensar continuamente nossas práticas de ensino e pesquisa de literatura inglesa no nosso país, pretendemos investigar como as ferramentas oferecidas pelo campo das Humanidades Digitais podem ser incorporadas e produzidas no contexto do estudo e ensino de literatura estrangeira no Brasil.

É inegável o impacto que a tecnologia exerce nos dias atuais em todos os aspectos de nossas vidas, abrangendo desde a nossa capacidade de assimilar informações até o tempo que conseguimos manter o foco em um determinado assunto, além da acessibilidade à educação. Ademais, a questão da integração da universidade com a comunidade é uma temática recorrente no âmbito acadêmico. Gostaríamos de lhe

solicitar que expusesse um pouco acerca dos resultados obtidos com o projeto e em que medida a missão proposta tem sido realizada.

## **PATRICIA MAROUVO**

Venho acompanhando o Literatura Inglesa Brasil desde sua criação em 2019. O projeto tem disponibilizado conteúdos diários à comunidade externa, desde *posts* e *stories* no *Instagram*, além do Clube do Livro (com encontros mensais com enfoque em obras clássicas e contemporâneas, alternadamente), das maratonas de Leitura Coletiva (até agora diversas obras vitorianas já foram abordadas) e dos diversos cursos sobre Literaturas de Língua Inglesa sendo oferecidos até aqui, como o ciclo de cursos sobre os romances de Jane Austen que está sendo oferecido atualmente.

Além disso, o projeto tem contado com a participação dos colaboradores no formato de conversa, de modo que pesquisas acadêmicas sejam trazidas ao público em geral de forma muito séria e organizada na seleção de conteúdos, mas também de maneira mais descontraída na abordagem a fim de atrair o leitor comum (e aqui faço uso da concepção woolfiana do termo) que tem interesse em literatura inglesa, mas que talvez por uma questão logística ou por qualquer outro motivo não poderia fazer o curso de graduação em Letras na UERJ. Fico muito feliz de ter contribuído tanto no *Dalloway Day*, ao lado do Prof. Dr. Davi Pinho, quanto na entrevista sobre o romance *The Waves*, em preparação para o encontro seguinte no Clube do Livro. Vale ressaltar também as entrevistas realizadas no *blog* do Literatura Inglesa Brasil, assim como no perfil do *Instagram*, contando com a participação ilustre de Jane Goldman sobre a obra de Kirsty Gunn, Anne E. Fernald e sua organização da recente publicação da *Norton Critical Edition* de *Mrs. Dalloway* (2021), e Lawrence Flores a respeito de sua tradução de *Rei Lear* [de Shakespeare] (Penguin, 2020).

Ademais, a Profa. Dra. Marcela Santos Brigida, coordenadora do projeto, orienta dois monitores, Karen Beijer e Victor Lopes, que, além de auxiliar nos encontros com a comunidade externa, tem protagonizado os *posts* do segundo perfil do projeto no *Instagram*, criando conteúdos que divulgam os produtos do projeto e também engajando com seguidores na elaboração de conteúdos que conversem seus interesses acadêmicos pessoais com a cultura pop contemporânea.

Por fim, o projeto de extensão pretende integrar pesquisa e ensino no *I Encontro Literatura Inglesa Brasil – Literaturas de Língua Inglesa Hoje*, cujo objetivo é reunir professores, alunos, monitores e demais pesquisadores entre 22/08 e 25/08 de 2023 para promover discussões e trocas sobre a pesquisa na área de Literaturas de Língua Inglesa de forma aberta à comunidade externa e 100% gratuita. Quando digo que esse projeto é um luxo, e não canso de repetir, é porque não consigo imaginar outra forma de expressar o grande serviço que o Literatura Inglesa Brasil presta à sociedade como referência de seriedade e comprometimento com a educação pública no nosso país, além de também compactuar com uma ética de respeito à comunidade acadêmica e repensar suas práticas com vistas ao acolhimento.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. xi-xlv.
- BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *The Waves*. Londres: Oxford University Press, 2015, p. xi-xxxix.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor?. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p. 33-53.
- GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf – Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

MARCUS, Jane. Britannia Rules *The Waves*. In: MARCUS, Jane. *Hearts of Darkness – White Women Write Race*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004, p. 59-85.

MAROUVO, Patrícia. Uma leitura sobre os insetos na festa de Mrs. Dalloway. *Revista Ártemis*, [S. 1.], v. 33, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/62617> Acesso em: 24/02/2023.

MAROUVO, Patrícia. Unveiling the contemporary in Virginia Woolf. *Ilha do Desterro*, v. 74, n. 1, p. 215-226, Florianópolis, jan/abr, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/74632/45278> Acesso em: 16/02/2023.

MAROUVO, Patrícia. *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2021.

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. New York: Harcourt, 1985, p. 64-159.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Londres: Oxford University Press, 2015.

WOOLF, Virginia. *Selected Essays*. Londres: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

---

<sup>i</sup> “On the other hand, Woolf’s contemporaries, she argues, make the most of the sensory opportunities that are made available to them, converging towards something that appears to render the experience whole. And yet, they remain unsuccessful, missing the mark and leaving their readers with the feeling of senselessness”.

<sup>ii</sup> “disclos[e] the possibility of a mind that moves beyond the affirmation of sameness”.

<sup>iii</sup> “We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in the future we must, for convention’s sake, say “her” for “his”, and “she” for “he” – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since”.

<sup>iv</sup> “From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and

---

*emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock”.*

<sup>v</sup> *“In reading we have to allow the sunken meanings to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of the river”.*

<sup>vi</sup> *“It is only a question of finding the right words and putting them in the right order. But we cannot do it because they do not live in dictionaries; they live in the mind. And how do they live in the mind? Various and strangely, much as human beings live, by ranging hither and thither, by falling in love, and mating together. It is true that they are much less bound by ceremony and convention than we are. Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, Negro words, if they have a fancy”.*

<sup>vii</sup> *“For my belief is that if we live another century or so – I am talking of the common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals – and five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; and the sky, too, and the trees or whatever it may be in themselves; if we look past Milton’s bogey, for no human should shut out the view; if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible. But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worthwhile”.*

<sup>viii</sup> Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/extensao/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

# Between the waves of Virginia Woolf: an interview with Patricia Marouvo

Patricia Marouvo Fagundes (UERJ)<sup>i</sup>

## Interviewers:

Paula P. Ramos (UERJ/CAPES)<sup>ii</sup>

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)<sup>iii</sup>

As one of the interviewees for the miscellaneous issue of *Palimpsesto*, the Post-graduate student's journal of Rio de Janeiro State University (UERJ), we have the pleasure of talking with Patricia Marouvo. The conversation revolves around her academic production on the British author Virginia Woolf and her research and extension projects, with a special focus on contemporary readings of Woolf, on Woolf's contemporaneity and Marouvo's hydric poetics, one that she develops to read *The waves* (1931), as well as the theme of becoming-minority in other works by the British author.

Marouvo is PhD in Comparative Literature (Universidade Federal do Rio de Janeiro), where she also took a master's degree in Poetics and an undergraduate course in Portuguese/English. Nowadays, she is a professor of English literature at UERJ, where she also took a post-PhD internship with research on the seasonal quartet of Ali Smith. Among her bibliographical productions, we can find *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021) [*A hydric poetics in Virginia Woolf's The*

---

<sup>i</sup> Professor of English Literature at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). She holds a PhD in Comparative Literature (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019). She is the author of *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021). She has published articles and book chapters on Virginia Woolf, developing a philosophical reading of the writer's oeuvre. She is a research member of Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (Universidade Federal do Acre) and of KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (Universidade Federal de Santa Catarina). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5506-953X> | E-mail: [patriciamarouvo@yahoo.com.br](mailto:patriciamarouvo@yahoo.com.br)

<sup>ii</sup> PhD student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Editor-in-chief of *Palimpsesto*. Member of the research group Poéticas identitárias (CNPq). CAPES scholar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | E-mail: [ppoperamos@gmail.com](mailto:ppoperamos@gmail.com)

<sup>iii</sup> PhD student in Portuguese Literature at Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Member of *Palimpsesto*. CAPES scholar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960>. | E-mail: [marcelaansaloni@hotmail.com](mailto:marcelaansaloni@hotmail.com)



Waves], and *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020) [*Female voices in literature*] and *A prosa poética de Virginia Woolf* (Ape’Ku, 2021) [*Virginia Woolf’s poetic prose*], books which she coedited. She has research in the following groups: Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) and KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC).

Lovingly, we appreciate her dedicating her time to give this interview that, we hope, may guide other researchers engaged in the same areas.

## **PALIMPSESTO**

1) Your projects are especially directed towards Virginia Woolf’s fictional and essayistic production. Among articles, book chapters and books, you are mainly focused on the novel *The waves* (1931). As is common in our interviews, we appreciate asking about our interviewee’s personal and professional trajectory. It is not unusual to hear in the academic field that we do not choose our research, but rather it chooses us. Thus, could you tell us, even though briefly, what called your attention to Woolf and *The waves* more specifically?

## **PATRICIA MAROUVO**

First, I would like to thank *Palimpsesto*’s invitation to participate in this issue as a professor-researcher in an interview. I have been closely following the work done, having contributed as author and referee, and I would like to congratulate the journal on its new grade recently achieved, having been contemplated with a Qualis B1 by CNPq.

Answering the question, I would say that the novel *The Waves*, by Virginia Woolf, has incited me to research in a very natural way, almost as a necessary next step in my academic trajectory. Having just finished my master’s research on the novel *Água viva* [The Stream of Life] (1973), by Clarice Lispector, I intended to develop a comparative study of both novels. I was not expecting, however, to nurture a great admiration for the Woolfian works, and, thus, my PhD research project took different contours. The novel’s form attracted me a lot because it was an astonishment to find the characterization of the characters Bernard, Neville, Louis, Jinny, Susan and Rhoda made in such a particular way, as in waves that cyclically overlap and confuse one

another in a continuous movement. Thinking about identity based on this radical alterity of a great abstract Wave, as Deleuze and Guattari suggest in the fourth volume of the collection *A Thousand Plateaus* (2012), seemed to me an interesting key to reading and understanding the level of union/separation of the characters in their process of growing throughout the years. Furthermore, the interludes also seemed quite suggestive of a creative gesture that sought to rethink the form of the novel, besides working as a connection to the human world with an inhuman life, something that also allowed for a philosophical reading of the Woolfian work. Ultimately, as I delved deeper into the critical debate on the novel – especially in reading Goldman (2001; 2004), Bradshaw (2015), and Marcus (2004) –, I came across elements that realigned my understanding of the way of contemplating her work as a political aesthetics. I mention, more specifically, the feminist questions (thematized in the incorporation of female marginalized figures in the interludes, for example) and anti-imperialists (better synthesized in the seventh character Percival, the solar hero that should fix the Oriental mistakes, but, parodically, accidentally dies after his horse stumbles) that colours the pages of *The Waves*.

## **PALIMPSESTO**

2) In your article, “Unveiling the contemporary in Virginia Woolf”, you discuss Woolf’s critical appraisal of the contemporaneity of her contemporaries, as well as shed light on philosophical questions we may find in the English author’s writings. Throughout the text, you intertwine Woolf (with “A sketch of the past”, “The Modern essay” and “How it strikes a contemporary”) with Italian philosopher Giorgio Agamben. The latter, in “What is contemporary?” (2009) deals with the difficulty of apprehending the present moment, except by distancing oneself from one’s own reality, one’s own time. According to him, the contemporary “is precisely the person, who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present” (2009, p. 44), something you understand as the double condition of “belonging” and “unbelonging” (MAROUVO, 2021, p. 218). In “How it strikes a contemporary”, you point to Woolf’s claim on her contemporaries:

On the other hand, Woolf’s contemporaries, she argues, make the most of the sensory opportunities that are made available to them, converging towards something that appears to render the experience whole. And yet, they remain unsuccessful, missing the mark and leaving their readers with the feeling of senselessness. (MAROUVO, 2021, p. 218)

People that, therefore, would not be capable of crossing experiences, notably the masculine and the feminine, resulting in what Woolf defends as androgyny, capable of “disclosing the possibility of a mind that moves beyond the affirmation of sameness” (MAROUVO, 2021, p. 223), with William Shakespeare being the primary example of an androgynous mind in literature. Crossing, as you do along the text, androgyny with Agamben’s idea of contemporaneity, would it be possible to say that Woolf, in a way, anticipates the Italian philosopher when questioning the role of her contemporaries? Besides, could you talk a little more about the connection that can be made, if there is any, between Woolf’s androgyny and Agamben’s characterisation of the contemporary?

## PATRICIA MAROUVO

I would not necessarily say that Virginia Woolf anticipates Agamben, but in fact that she is able to do a critical reading of her contemporaries, which, in a way, means putting in practice a non-complete adhesion to the literary trends of her time, that is, she is not guided only by the public’s or critic’s reception or limits herself to a logic dictated by the market. In doing so, and it is worth pointing out that the Hogarth Press gives Woolf much freedom to write and publish her works, she admits the possibility of reconfiguring relations in her writings, thinking about the most varied techniques that today we coin as Modernist in order to aesthetically support her vision that is also a political attack on institutions that reach the Edwardians and Georgians (to use the expressions Woolf chooses when mentioning her contemporaries in “Modern Fiction” (1925)) as a Victorian legacy that needs to be received differently.

This happens mostly in her critique on the construction of gender woven into her work as a whole, the masculine being vehemently attacked when a representative of the effacing of the differences embodied by the Other, in this case, more specifically, understood as feminine, since we are working with the legacy of opposite binaries. An observation, however, is the strength that a queer reading admits when viewing in the Woolfian work the movement that the author makes going beyond these constructs. The novel *Orlando, A Biography* (1928) is an excellent example in that the biographer in the biography-novel that he/she writes about Orlando promotes the confusion of genders that does not explain the transformation the character goes through one day when waking up as a woman at the age of 34, without, however, having lost her memory of the previous life when she was still a man. I believe that it is worth citing that passage

of the novel, especially due to its clarity, its sense of humour and its critical appraisal of the making of genders:

We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in the future we must, for convention’s sake, say “her” for “his”, and “she” for “he” – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since. (WOOLF, 2015, p. 83-84)

Linguistic markings such as “he”, “she”, “his” and “her” are seen as mere conventions that are not able to account for the complexity of the movement of becoming. Similarly, the attempt to reduce the changing of sex through which Orlando goes to something feasible or logical is mocked by the narrative voice. This happens because it does not keep up with the dynamicity with which the character metamorphoses into other selves throughout the almost 400 years, from the Renaissance until 1928 (date when the right to vote was extended to women over 21 years of age), making a parallel with the idea of British identity, rewritten via androgyny. It is through this refusal to align with a mixed sentiment of nationalism and patriarchalism in the between wars that Woolf redraws the contours of British identity as inclusive of difference, which, in consequence, is highly contemporary because she sees the darkness in the lights of her time.

## **PALIMPSESTO**

3) In the introduction to your book, *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*, you tell us, linking Romanticism and Modernism, that:

The modernist reading, however, makes contemporary the romantic look precisely because it still questions its own concept of identity of a subject that poses itself in the world, anticipating what, with the post-modernists, we would understand as the continuous construction of identity from alterity.<sup>i</sup> (MAROUVO, 2021, p. 13)

You place Woolf within this modernist (and romantic) trend of creating tension between the limits of the contours of identity when proposing, as some sort of ethics of alterity, the meeting with the Other as a way of finding oneself. In this sense, how Woolf fits in this attitude that is not only modernist but also one that belongs to contemporary philosophy?

## PATRICIA MAROUVO

The aim of bringing Woolf's work closer to contemporary philosophy texts in the book was not only to show how current the issues that mobilise her writings are but also to pay attention to the possibility of their philosophical unfolding, based on the following passage of "A Sketch of the Past", her memoirs written between 1939 and 1940:

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock. (WOOLF, 1985, p. 72)

Reflecting on the author's philosophical impulse means thinking about the worlds operated in works of art; more specifically, in my case, I wanted to think about the literary doing still possible to the writer in *The Waves*, Bernard in his final summary. In mentioning the words (and here I include the silence) that we are, Woolf signals the potential contained in language to think about the human and what we do with the fragments of tradition, shaping a whole. Likewise, Bernard tries, through the tortuous paths of memory, to retell what his life and that of his friends were like to a listener in a restaurant – an attempt similarly compared to taking a bunch of grapes in his hands and passing them on. Language, however, seems to fail, making a univocal and teleological discourse impossible, making it necessary, in short, to use smaller, broken language, such as the babble of children or the murmur of lovers. Only thus, Bernard ponders,

would it be possible to suggest or to point to a narrative that would become a whole intersected by different perspectives, reorganising representational relationships and meanings continuously reconstructed in the text. Collage, one of the ways of composition of literary and visual arts widely used in Modernism, according to Goldman (2004), helps Bernard in his task, as it brings together the plurality of voices that constitutes him.

In my response to Woolf's novel, I also wanted to make use of this collage, bringing voices of expert criticism as well as contemporary philosophy into my study. More specifically, regarding the issue of identity placed in tension with alterity, I thought it would be more fruitful, as I mentioned earlier, to work with Deleuze and Guattari (2012) in their reading of *The Waves*. According to the French philosophers, a great abstract Wave seems to run through the entire narrative plane and bring together all the characters in the same single movement of deterritorialization along different lines of flight. Thus, any attempt to circumscribe identities based on the most diverse social roles, ages and sexes becomes frustrated, as these dimensions are confused and interpenetrate one another, together with the elements and natural realms, making it impossible for the crystallisation of vital movements that run away from a single centre, an absolute way of understanding and manifesting reality.

## **PALIMPSESTO**

4) Still on *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (2021), you mention Gaston Bachelard and *Water and dreams* (1942) to discuss the images of water that, in turn, bring the idea of double: even though in a surface that seems and looks monotonous and chill, there may be, hidden in the deep, a wild current that drags us far away. Away from who we think we are and close to the other, that composes us. Thus, you develop your "hydic poetics" in *The Waves*: "Gathered in the bosom of language, the flow of human life and the flow of being are mixed with the currents of becoming of the hydic poetics that is *The Waves*"<sup>iii</sup> (MAROUVO, 2021, p. 121). Woolf's novel is flooded with references to water, which you bring forth throughout your book. Therefore, there remains the curiosity of whether this hydic poetics that you identify in *The waves*, allusion present even in the title of the novel, also becomes tide in other fictional and essayistic productions of the author. Besides, to the ones who do not yet know your book, could you speak a little more on your hydic poetics?

## PATRICIA MAROUVO

By hydric poetics I mean what I understand to be a metaphorical complex of water that permeates *The Waves*, both in the interludes and in the episodes that follow. The different ways how water is presented mobilise and integrate not only the main characters in their flows and becoming in the process of maturation of consciousness from childhood to old age, but also references the framing of the narrative in line with the non-human element. I think of examples that span from the drop of water when Bernard is shaving, which I equate with an epiphanic moment, or, in Woolfian terms, a moment of being, with natural cycles, which also encompass human life, although in Modernity we are led to believe in the separation between nature and culture. According to Bachelard (2002, p. 193), “water is the mistress of fluid language, of language without abruptness, of continuous language, continued, of language that slows the rhythms, which provides a uniform material to different rhythms”<sup>iii</sup>, which can be found in the novel, specifically if we consider how the soliloquies of different characters interpenetrate in the appropriation of visual and acoustic images, in addition to the sinuosity of metaphors present in the interludes that infiltrate the episodes of human life.

As for other examples of a hydric poetics, I risk pointing out the vastness of waters that separate Rachel Vinrace from her homeland in her coming-of-age journey in *The Voyage Out* (1915), or the humidity that fills the Ramsay family’s summer home and their trip to the lighthouse postponed for ten years in *To the Lighthouse* (1927), or the interrupted train of thought of the narrator of *A Room of One’s Own* (1929) by the oarsmen who cross the river that serves as inspiration for her reflections, or the withdrawal of language that Woolf alludes to in the essay “Craftsmanship” (1937) in the passage “In reading we have to allow the sunken meanings to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of the river” (WOOLF, 2009, p. 36). These few examples already give some dimension of what this natural element assumes in Woolf’s work, and, based on an extensive mapping, it could be an interesting focus for future research.

## **PALIMPSESTO**

5) In your latest published article, on issue one in 2022 in the journal *Ártemis*, you bring a very interesting perspective on the figuration of Woolfian insects, the becoming-insect and the processes of identity and gender formation. Besides, you argue that the short stories “The introduction” (1973) and “The new dress” (1927), by Virginia Woolf, possess the characteristics listed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, in *Kafka – toward a Minor Literature* (1975), that are necessary to be denominated as “minor literature”, notably “the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 18). Thus, the becoming-minority made possible by Woolf’s minor literature would act as a starting point for the revaluation and change of repetitive patriarchal social behaviours. Nevertheless, this becoming-minority does not occur in other canonical works by Woolf?

## **PATRICIA MAROUVO**

Absolutely! In the aforementioned article, more specifically I wanted to focus on the becoming-insect in the short stories “The introduction” and “The new dress”, but there are several becomings that are triggered in Woolf’s works as a whole. This is because, in general, Virginia Woolf sought to deterritorialize the English language in order to make new connections and bring perspectives other than those already consolidated by common use. Still in the essay “Craftsmanship”, Woolf emphasises the need to contextualise words, which do not live in dictionaries, whose purpose of lexical organisation and domestication could lead to reterritorialization, that is, to the stagnation of new meanings to be used by users of a language, but rather in the wide freedom of the human mind. In addition, the erratic movement of words points to a nomadism that can be considered politically dangerous, because it does not admit insurmountable boundaries between class, nationality, race, among other identity categories, as can be seen in the passage below:

It is only a question of finding the right words and putting them in the right order. But we cannot do it because they do not live in dictionaries; they live in the mind. And how do they live in the mind? Various and strangely, much as human beings live, by ranging hither and thither, by falling in love, and mating together. It is true that they are much less bound by ceremony and convention than we are. Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, Negro words, if they have a fancy. (WOOLF, 2009, p. 89-90)



Furthermore, the individual is necessarily connected to the immediate-political in Woolf's works, allowing access to the ramifications of great historical events. This happens because it is from the individual cases that the whole plot is woven, interconnecting men and women from different social classes and nationalities. In *Mrs. Dalloway* (1925), for instance, in constantly making critiques to the British Empire in India and reminding us of the effects of the First World War, from the Armenian genocide and the emigration to Canada, the narrative voice weaves together different historical instances in the developing arch of several characters. We must remember that, in Mrs. Dalloway's party, we meet none other than the Prime Minister. It is in this party, by the way, that Sir William Bradshaw and Richard Dalloway (a conservative member of Parliament) try to approve a bill that deals with the effects of the shellshock (BRADSHAW, 2009), whose consequences would directly impact Septimus Warren Smith had he not committed suicide moments before in the novel. That is, this party directly allows the narrative voice to get close to each guest, keeping in mind, however, the greater political context of the British Empire in the post-war period in which the characters are inserted.

Finally, the collective agency of enunciation in Woolf's writings turns into a network of interdependence woven in her works, as is the case of Judith Shakespeare in *A Room of One's Own*. In this essay, the narrator supplements the history of English literature with a fictional character as a means of reimagining possible futures in which women writers could be able to practice their art and populate spaces previously travelled only by men. The material conditions that Woolf proposes with her thesis – a room of one's own and 500 pounds a year – would allow for a rearticulating of roles available and professions open to women in her time. By addressing her reading public through the essay's narrative voice, the enunciation reaches the collective precisely because it aims at the common life, which we share, bringing everyone together based on the vulnerability that being a woman in 1929 consists of, no matter if new professions were open to them, as the passage below summarises:

For my belief is that if we live another century or so – I am talking of the common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals – and five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; and

the sky, too, and the trees or whatever it may be in themselves; if we look past Milton's bogey, for no human should shut out the view; if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible. But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worthwhile. (WOOLF, 1990, p. 138)

## **PALIMPSESTO**

6) You take part in two research groups, Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) [Research Group in Literature and Comparative Studies] and KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC) [KEW – Kyklos of Woolfian Studies]. Could you comment on the work developed in these groups and, also, the importance of researchers engaging in such activities?

## **PATRICIA MAROUVO**

Both groups have been created recently, GLIEC in the second semester of 2019, and KEW, in the second semester of 2021, having as their main purpose a collaborative work between different institutions across the country so as to create a network of exchange between researchers. With GLIEC, we wanted to consolidate a group that would focus on literary studies through different critical theories and perspectives. Some of the main products of this group were the colloquium “Vozes femininas na literatura” [Female voices in literature] (UFAC), which I co-organised with professor Dr. Maysa Dourado, and professor Dr. Maria Aparecida de Oliveira. This event ended up inspiring us to edit the book *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020), which contemplates essays based on the lectures given in that event, as well as essays from the other participants of GLIEC that, unfortunately, were not able to participate in the colloquium due to logistical reasons.

With KEW, the aim was to unite researchers whose theme of research would directly be connected to Virginia Woolf's works – a network that has been ever growing

in Brazil. Still in 2022, some of the most meaningful products were the symposium “Virginia Woolf e a escrita modernista” [Virginia Woolf and Modernist writing], in ABRALIC [Brazilian Association of Comparative Literature], as well as the dossier “Virginia Woolf e a cena modernista: 1922-2022” [Virginia Woolf and the Modernist scene: 1922-2022], in *Artémis* journal, both organised by professor Dr. Davi Pinho, professor Dr. Maria Aparecida de Oliveira and professor Dr. Nícea Nogueira. Also in 2022, we had the dossier “Virginia Woolf e Jane Austen: Leituras centenárias” [Virginia Woolf and Jane Austen: centenary readings], in *Ipotesi* journal, which I co-edited with professor Dr. Davi Pinho, professor Dr. Maria Aparecida de Oliveira, professor Dr. Maria Rita Drumond and professor Dr. Nícea Nogueira. Furthermore, a joint product of both GLIEC and KEW is “Celebrando Woolf” [Celebrating Woolf], the result of the extension project coordinated by professor Dr. Victor Santiago. I understand that the main importance of these research groups is the collaboration made possible between researchers, as a means to provide different researches developed a fruitful space for dialogue and updating, besides the common efforts of bringing forth new academic products to be disseminated.

## **PALIMPSESTO**

7) Since last year, you have been participating in an extension project that caught our attention, “Literature Inglesa Brasil” [English Literature Brazil]. The project’s mission, according to its site<sup>iv</sup>, is:

Our quest is for a university without walls and borders. Opening a communication channel with the community, we seek to enrich our pedagogical and academic practices with the exchanges and the reach offered by a digital platform and social media. Having as a guiding principle the mission of rethinking our practices of teaching and researching English literature in our country, we intend to investigate how the tools offered by the field of Digital Humanities may be incorporated and produced in the context of studying and teaching foreign literature in Brazil.<sup>v</sup>

It is undeniable the impact of technology in our current days in all aspects of our lives, ranging from our capacity of assimilating information to the time we are able to maintain focus on a certain subject, besides the accessibility to education. Furthermore, the matter of integrating the university with the community is a common theme in the

academic field. We would like to ask you to share a little about the results obtained so far with the project and in what measure its mission has been accomplished.

## **PATRICIA MAROUVO**

I have been closely following Literatura Inglesa Brasil since its creation in 2019. The project has been making available daily content to the external community, from posts and stories on Instagram, besides the Book Club (with monthly meetings focusing in classical and contemporary works of literature, alternately), Collective Reading marathons (until now several Victorian works have been read) and other courses on English language literature are being offered, as, for instance, the cycle of courses on Jane Austen that is currently being held.

Besides that, the project has had the participation of collaborators in a conversation format, so that academic researches can be brought to the public in general in a very serious and organized way when it comes to the selection of content, but also in a more relaxed approach so as to attract the common reader (and here I use the Woolfian conception of the term) that is interested in English literature, but that, for some logistical reason or any other, would not be able to undertake a undergraduate course in English at UERJ. I am very glad to have contributed both in *Dalloway Day*, along with professor Dr. Davi Pinho, and in the interview on the novel *The Waves*, in preparation to the following meeting of the Book Club. It is also worth mentioning the interviews held in Literatura Inglesa Brasil's blog, as well as its profile on Instagram, with the illustrious participation of Jane Goldman commenting on the work of Kirsty Gunn, Anne E. Fernald and her recently-edited *Norton Critical Edition of Mrs. Dalloway* (2021), and Lawrence Flores talking about his translation of [Shakespeare's] *King Lear* (Penguin, 2020).

Furthermore, professor Dr. Marcela Santos Brigida, the project's coordinator, supervises two monitors, Karen Beijer and Victor Lopes, who, besides helping in the meeting with the external community, have been starring in the posts of the second profile of the project on Instagram, creating content that publicizes the project as well as engages with followers in the elaboration of contents that connected with their personal academic interests and contemporary pop culture.

Finally, the extension project aims at integrating research and teaching in *I Encontro Literatura Inglesa Brasil – Literaturas de Língua Inglesa Hoje* [First Meeting of Literatura Inglesa Brasil – English language literatures today], whose objective is to bring together professors, students, monitors and other researchers between August 22 and 25, 2023, in order to promote discussions and exchange on research in the field of English language literatures in an open way to the external community and completely free. When I say this project is a luxury, something that I cannot stop repeating, it is because I cannot imagine another way of expressing the great service that Literatura Inglesa Brasil provides to society as a reference of seriousness and commitment with public education in our country, in addition to also having a respectful ethics to the academic community and rethinking its practices when it comes to welcoming others.

## References

AGAMBEN, Giorgio. What is contemporary? In: AGAMBEN, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Translated by: David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford UP, 2009, p. 39-54.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. xi-xlv.

BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *The Waves*. Londres: Oxford University Press, 2015, p. xi-xxxix.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. What is a minor literature? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – toward a minor literature*. Translated by: Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 16-27.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf – Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University Press, 2001.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

MARCUS, Jane. Britannia Rules *The Waves*. In: MARCUS, Jane. *Hearts of Darkness – White Women Write Race*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004, p. 59-85.

MAROUVO, Patrícia. Uma leitura sobre os insetos na festa de Mrs. Dalloway. *Revista Ártemis*, [S. l.], v. 33, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/62617> Acesso em: 24/02/2023.

MAROUVO, Patrícia. Unveiling the contemporary in Virginia Woolf. *Ilha do Desterro*, v. 74, n. 1, p. 215-226, Florianópolis, jan/apr, 2021. Available at: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/74632/45278> Accessed on: 16/02/2023.

MAROUVO, Patrícia. *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2021.

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. New York: Harcourt, 1985, p. 64-159.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Londres: Oxford University Press, 2015.

WOOLF, Virginia. *Selected Essays*. Londres: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

---

<sup>i</sup> “A leitura modernista, no entanto, torna contemporâneo o olhar romântico exatamente por ainda questionar o próprio conceito de identidade de um sujeito que se põe no mundo, antecipando o que, com os pós-modernistas, entenderíamos ser a contínua construção de identidade a partir da alteridade.”

<sup>ii</sup> “Reunidos no seio da linguagem, o fluir da vida humana e o fluir do ser misturam-se a correntes do devir da poética hídrica que é *The Waves*.”

<sup>iii</sup> Translated from: “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que fornece uma matéria uniforme a ritmos diferentes”.

<sup>iv</sup> Available at: <https://literaturainglesa.com.br/extensao/> Accessed on February 24, 2023.

<sup>v</sup> “Nossa busca é por uma universidade sem muros e sem fronteiras. Abrindo um canal de comunicação com a comunidade, procuramos enriquecer nossas práticas pedagógicas e acadêmicas com as trocas e o alcance oferecidos por uma plataforma digital e pelas redes sociais. Tendo como fio condutor a missão de repensar continuamente nossas práticas de ensino e pesquisa de literatura inglesa no nosso país, pretendemos investigar como as ferramentas oferecidas pelo campo das Humanidades Digitais podem ser incorporadas e produzidas no contexto do estudo e ensino de literatura estrangeira no Brasil.”

# A pontuação nos anos iniciais: reflexões dialógicas em documentos oficiais contemporâneos

Anderson Cristiano da Silva<sup>i</sup>

Raimunda Francisca de Sousa<sup>ii</sup>

## RESUMO

Esta pesquisa discute como a pontuação é abordada nos documentos oficiais contemporâneos para os Anos Iniciais. Justifica-se esta investigação pela urgência em refletirmos dialogicamente a respeito da temática, tendo em vista a recente homologação da BNCC e das mudanças nos currículos estaduais e municipais. Em termos metodológicos, selecionamos os excertos que explicitamente abordam a temática da pontuação nesses escritos norteadores em vigência no país. Para tanto, nosso embasamento teórico terá como aporte a Análise Dialógica do Discurso, elencando algumas categorias de análise, tais como enunciado concreto e relações dialógicas. Com nossas análises, foi possível perceber uma relação dialógica de ampliação entre o documento municipal com relação ao Currículo Paulista e a própria BNCC.

**Palavras-chave:** sinais de pontuação; análise dialógica do discurso; documentos oficiais.

## ABSTRACT

This paper research discusses how punctuation marks are approached in contemporary official documents for Elementary School. This theoretical work is justified by the urgency of reflecting dialogically on the subject, in view of the recent approval of the BNCC and the changes in state and municipal curricula. In methodological terms, we will select the excerpts that explicitly address the issue of punctuation in educational documents enforced in the country, focusing on the 4th year of the Elementary School. Therefore, our theoretical foundation will be based on the Dialogic Discourse Analysis, listing some analysis categories, such as utterance and dialogical relationships. With our analyses, it was possible to perceive a dialogical relationship of expansion between the municipal document in relation to the Paulista Curriculum and the BNCC.

**Keywords:** punctuation marks; dialogic discourse analysis; official documents.

---

<sup>i</sup> Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP), Mestre em Linguística Aplicada (UNITAU). ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2142-6986> | E-mail: [andcs23@hotmail.com](mailto:andcs23@hotmail.com)

<sup>ii</sup> Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade de Taubaté (UNITAU), graduada em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) e Pedagogia pela Universidade de Araras “Dr. Edmundo Ulson”. Atua profissionalmente como professora de língua portuguesa e língua espanhola na rede estadual de São Paulo e como professora efetiva dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental da rede municipal de São José dos Campos. E-mail: [francisca.desousa2009@hotmail.com](mailto:francisca.desousa2009@hotmail.com)

## PALAVRAS INICIAIS

Esta investigação busca evidenciar a abordagem que os documentos educacionais contemporâneos fazem sobre os sinais de pontuação nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Nesse sentido, com a homologação de tais documentos, há necessidade de colocar a temática na agenda, ampliando a discussão no meio acadêmico e escolar, problematizando os (possíveis) pontos de atenção na abordagem desse conteúdo gramatical, evidenciando as relações dialógicas existentes.

Justifica-se este trabalho pela recente homologação da Base Nacional Comum Curricular, doravante BNCC (BRASIL, 2017), texto que desencadeou alterações em documentos parametrizadores em todos os estados da federação. Desse modo, estados e municípios tiveram que adequar seus currículos a partir das novas prescrições engendradas pela BNCC. A título de restrição, devido ao tamanho do artigo nesta pesquisa, tomamos como referência o currículo municipal da cidade de São José dos Campos, no interior paulista. Nesse sentido, analisaremos dialogicamente esse documento, tendo como contraponto outros escritos norteadores, como o Currículo Estadual Paulista (SÃO PAULO, 2019), a BNCC, os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998) e outros norteadores educacionais no Brasil. Para ancorar nossas análises, teremos como aporte os conceitos-chave desenvolvidos pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), no qual elencamos os conceitos de *relações dialógicas* e *enunciado concreto* como categorias de análise.

Os estudantes na faixa etária dos Anos Iniciais, embora façam parte da era digital, não possuem conhecimento linguístico para elaborar um texto complexo em que tenham que utilizar a pontuação de maneira correta e consciente. Observando o recurso dos editores de texto, como o Word, percebe-se que embora nós estejamos vivendo a era da tecnologia, não se encontra um recurso que possa recorrer para visualizar o texto e fazer os ajustes sobre os sinais de pontuação, conforme prescreve a norma culta padrão dando sentido ao texto e evitando ambiguidades.

Por fim, este trabalho está dividido em três partes. No primeiro momento, sintetizamos a base teórica que ancora nossa leitura e análises. Nos dois momentos posteriores, apresentaremos como a pontuação é abordada nos documentos oficiais contemporâneos, fazendo uma análise dialógica contrastiva entre os excertos em que



tratam diretamente desse conteúdo gramatical, evidenciando as possíveis relações dialógicas.

## **1 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA ANÁLISE QUALITATIVA**

Considerando nosso *corpus* e a proposta de análise, o material desta investigação configura-se a partir dos excertos dos principais documentos educacionais contemporâneos que prescrevem sobre a aprendizagem da pontuação no país. Para tanto, recorreremos aos construtos teóricos-metodológicos da Análise Dialógica do Discurso (ADD), que possui como base conceitos desenvolvidos pelo chamado Bakhtin e Círculo, dos quais elencamos os conceitos-chave de *enunciado concreto e relações dialógicas*.

Entre os primeiros textos bakhtinianos que tratam do assunto, ressaltamos *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2010b). Nessa matriz filosófica iniciada por Bakhtin, revela-se uma densidade teórica postumamente perceptível ao longo de outras obras do chamado Círculo. Nesse sentido, encontramos também nesses escritos as ideias iniciais sobre a noção do acabamento enunciativo, ou seja, os enunciados têm como uma de suas características a capacidade de resposta. Assim, vemos também o papel fundamental que os sujeitos exercem na enunciação, tornando-se sempre um evento único a partir da interação entre os participantes do discurso.

Para compreensão do enunciado pelo viés bakhtiniano, precisamos compreender a relação do intercâmbio comunicativo social e a interação verbal. Nesse sentido, os teóricos do Círculo asseveram que a linguagem é um fenômeno de duas faces: cada enunciado pressupõe a existência de um locutor e de um interlocutor, ou seja, o enunciado é sempre orientado para um ouvinte-interlocutor, mesmo quando não existe uma pessoa próxima e real (estamos falando aqui do leitor pressuposto ou virtual). No fluxo contínuo da comunicação verbal, manifesta-se a relação entre sujeitos. Nessa interação, o enunciado é comparado a uma gota dentro de um rio, pois faz parte de um fluxo contínuo da comunicação verbal.

Na busca de outras reflexões do Círculo que dialogam com a gênese de enunciado, encontra-se o ensaio *Palavra na vida e palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica* (VOLOCHÍNOV, 2013). Fazendo uma explicitação sucinta das

principais ideias desenvolvidas nesse ensaio, o enunciado é considerado como *discurso verbal*, o enunciado concreto é visto como *palavra* e enunciação como *evento*. Na primeira parte, inicia-se uma crítica a utilização do método sociológico apenas na discussão de questões históricas, deixando de lado elementos da poética e a necessidade de não se separar forma e conteúdo, bem como teoria e história. Nesse sentido, é reivindicado um método sociológico que efetivamente fosse capaz de compreender uma obra de arte concreta. O método sociológico teria êxito se estudasse literatura e a arte em geral, considerando o meio social extra-artístico, ou seja, considerando sua natureza sociológica. Na segunda parte, Voloshinov explicita com mais detalhes sua crítica a dois pontos de vista que se praticava na época, com relação a análise de uma obra de arte. No primeiro caso, consideram a obra de arte em si, sem levar em conta o criador e contemplador. No segundo caso, considera-se a psique individual do criador ou do contemplador, analisando-os separadamente.

Voloshinov explicita que o enunciado cotidiano nasce de uma situação extraverbal e está sempre relacionado a um contexto. Para que o interlocutor possa compreender esse enunciado e dar sentido a ele, é preciso considerar três fatores do contexto extraverbal: 1) *o horizonte espacial comum dos interlocutores*; 2) *o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores*; 3) *a avaliação comum dessa situação*. Nesse roteiro metodológico, admite que um aspecto importante do enunciado concreto é que este sempre une os interlocutores por meio do contexto em comum. Assim, também deixa claro que um enunciado concreto compreende sempre a existência de duas partes: (1) *a parte percebida ou realizada em palavras* e (2) *a parte presumida*.

Na continuidade das discussões, o teórico discute a relação entre a entoação e contexto cotidiano, afirmando que qualquer tipo de entoação dependerá do contexto no qual ela ocorra, bem como sua compreensão está sempre entre o verbal e não-verbal. Voloshinov questiona-se como um enunciado verbal artístico difere de um enunciado da vida cotidiana. Para tanto, reserva um espaço específico para explicar o funcionamento do enunciado artístico (literário). Segundo suas discussões, o discurso artístico não fica dependente dos fatores extraverbais, além de estar distanciado do imediatismo (característica própria da comunicação cotidiana), pois se insere no contexto dos subentendidos.

Adicionando a compreensão desse excerto, Voloshinov alerta sobre a importância de uma visão que não funda autor, ouvinte e herói em um bloco indissolúvel, uma vez que possuem posições independentes. Segundo o teórico, essa relação entre os três elementos precisa ser vista como lados de um mesmo processo. Dando prosseguimento aos escritos do Círculo que corroboram no entendimento de enunciado, está o livro *O freudismo: um esboço crítico* (BAKHTIN, 2012). Publicado em 1927, a obra dialoga com as correntes filosóficas e psicológicas da época, onde o teórico russo estabeleceu sua crítica pelo viés marxista, sendo mais uma reflexão que corrobora para o entendimento do enunciado. O livro foi organizado em três partes: i) O freudismo e as correntes atuais do pensamento em filosofia e psicologia, ii) Exposição do freudismo e iii) Crítica ao freudismo. De maneira sucinta, a primeira parte tece paralelos entre o freudismo e o pensamento filosófico da época, bem como a contextualização do surgimento da psicanálise e sua ligação com os estudos psicológicos. A segunda aborda a concepção freudiana de inconsciente, seu funcionamento psíquico e os principais conceitos-chave desenvolvidos por Freud. A partir da terceira parte é que se observam críticas à teoria freudiana, a partir do viés marxista adotado pelo teórico russo.

Nessa obra, o Círculo começa a delinear alguns aspectos fundamentais para a caracterização de enunciado pelo viés bakhtiniano, ideias que também se pode dialogar com outro trabalho, que foi publicado em período posterior, trata-se de *Marxismo e filosofia de linguagem* (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1999), doravante *MFL*. Neste trabalho, percebe-se uma relação explícita entre a linguagem e a sociedade, atribuindo ao signo como resultado da interação social. Sucintamente, os signos são considerados como parte de um processo comunicativo ininterrupto em que, tanto na modalidade oral quanto escrita, podem ser analisados a partir de um contexto sócio-histórico.

Na segunda parte de *MFL*, intitulada “Para uma filosofia marxista da linguagem”, os teóricos apresentam o objeto da filosofia da linguagem e qual a metodologia para analisá-la. Para tanto, limitaram-se a um estudo de duas tendências relevantes na época, o *subjetivismo idealista* e o *objetivismo abstrato*. Com isso, procuravam respostas sobre o modo de existência e o verdadeiro núcleo da materialidade linguística, questionando-se a propósito da enunciação e o sistema da língua. O interesse era traçar diretrizes metodológicas, tendo como foco a delimitação do objeto de investigação. O problema que emergia nessas discussões era justamente o isolamento e a delimitação da linguagem

como elemento de estudo específico. Bakhtin/Voloshinov discorrem sobre as duas principais tendências elencadas para estruturar seu pensamento com relação ao enunciado. Denominada de *subjetivismo idealista*, essa tendência tinha como objeto a criação individual, o ato da fala, como alicerce da língua. O subjetivismo como sistema filosófico não admitia outra realidade que não fosse a do sujeito pensante. No subjetivismo, a língua era concebida como processo criativo individual a partir de um instrumento acabado que servia a um determinado uso. Já na visão do *objetivismo abstrato*, a língua era concebida como um sistema estável, nada tendo com relação aos valores ideológicos. O *objetivismo abstrato* considerava cada enunciação como única, onde os traços normativos garantiriam a unidade de uma língua. Essa tendência considerava a língua como um sistema estável de elementos linguísticos regidos por leis, que estabeleciam relações entre os signos linguísticos no interior de um sistema fechado.

Como a enunciação é o produto de dois sujeitos inseridos em um contexto social, no processo de enunciação há o locutor e o interlocutor. Essa relação é construída em um contexto social específico, em um dado contexto histórico. Para unir o locutor e o interlocutor há a palavra, sendo esta considerada como o produto da interação de ambos. A expressão verbal é socialmente dirigida e construída, pois dependendo dos indivíduos envolvidos no ato de fala e da situação social em que o locutor está inserido, expressará seu enunciado de maneiras diferentes. Corroborando com essa visão delineada em *MFL*, em uma das publicações mais conhecidas do Círculo no Brasil, *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003), acaba trazendo uma nova perspectiva na concepção de língua, pois a relaciona em todas as esferas da atividade humana. O teórico afirma que “a utilização da língua se efetua em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana” (BAKHTIN, 2003, p. 279).

Entre suas reflexões, o autor apresenta uma concepção histórica de sujeito a partir da linguística do século XIX, em que o papel do outro, isto é, do destinatário do discurso era compreendido como passivo de compreensão das ideias do locutor, desconsiderando a complexidade da interação verbal. A imagem que a linguística geral trazia do leitor/ouvinte como um mero receptor da linguagem não poderia ser considerada mais, visto o grande avanço dos estudos teóricos em voga. Bakhtin (2003), em suas discussões, já tratava desse assunto em uma abordagem direta, pois dizia que o ouvinte recebe e

compreende o ato discursivo e apreende, de forma simultânea, com esse discurso, o que o próprio autor denomina de atitude *responsiva ativa*.

Nessa perspectiva, o enunciado é considerado como unidade real de comunicação verbal, as fronteiras deste objeto dão-se pela “alternância dos sujeitos falantes, ou seja, pela alternância dos locutores” (BAKHTIN, 2003, p. 294). Essa atitude dialógica pode ser considerada em ambas as situações: tanto na ação em que os falantes estão presentes, como no caso dos (inter)locutores estarem separados. Nas duas hipóteses, há uma complexa rede de comunicação, pois as vozes constitutivas se entrelaçam para dar acabamento e sentido ao enunciado em questão.

Dado o caráter social dos textos elegidos em nossa investigação, podemos compreender sua produção como algo único, além disso, esses *enunciados concretos* possuem autoria, destinatários (reais), além de serem concebidos dentro de uma esfera discursiva. Em síntese, o que queremos ressaltar é que o *enunciado concreto* representa um conceito abrangente no qual existe uma intenção, além de ser expresso por uma materialidade linguística. Dentro de um contexto bivocal, o enunciado constitui-se pela existência de um autor (real), nele compreende-se a possibilidade de uma réplica (atitude responsiva), cada leitor vai receber a mensagem de uma forma diferente, pois o sentido só vai se concretizar a partir da interação com os interlocutores.

Adentrando as obras do Círculo bakhtiniano que contribuíram para a elaboração teórica do conceito *relações dialógicas*, iniciamos nossas reflexões por publicações ao longo das décadas do século XX. As *relações dialógicas* que se constituem entre os enunciados são fundamentais para compreendermos os possíveis pontos de atenção sobre a pontuação e os documentos que regem o ensino nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.

A respeito dos escritos bakhtinianos, vê-se que o teórico assevera que o enunciado concreto possui tonalidades dialógicas, sendo preciso considerá-las no entendimento da relação entre os (inter)locutores envolvidos na cadeia enunciativa. Em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, notas escritas em 1959-1960 e inseridas na coletânea *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003), vemos que o pensador russo faz uma experiência de análise filosófica. Bakhtin apresenta uma preocupação explícita com o texto e seu contexto, bem como as questões de interação e inter-relação. Nesse escrito, aprofunda-se a respeito do discurso do autor e das

personagens, afirmando que o discurso entre eles se relaciona entre si, ocasionando as *relações dialógicas*.

Aprofundando nossas reflexões, a noção *relações dialógicas* também é utilizada pelo filósofo russo em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010c). De maneira original, Bakhtin mostra as peculiaridades da visão artística dostoiievskiana por meio dos seus romances, no que ele denominou de *romance polifônico*. Com o enfoque na crítica literária, explicita que o romance polifônico é completamente dialógico e essa característica não aparece apenas no diálogo entre as personagens, mas há *relações dialógicas* em toda a estrutura romanesca. Aqui, ratifica-se a pertinência dessa categoria para analisar as diversas relações existentes entre as propostas didáticas de pontuação e sua relação com os enunciados que as constituem, sendo estes provenientes das esferas governamental, editorial e escolar.

Ao discutir as particularidades da obra dostoiievskiana, Bakhtin admite que as *relações dialógicas* não pertencem exclusivamente ao campo linguístico, mas são objeto da metalinguística. Desse modo, analisar um enunciado concreto apenas pelo seu viés material, preocupando-se com o texto, não condiz com uma prática dialógica, uma vez que se parte dos conhecimentos linguísticos em consonância com os resultados da metalinguística.

Pautados pela perspectiva dialógica e a partir das relações no campo discursivo, procuraremos observar as relações dialógicas que se estabelecem entre as propostas didáticas de pontuação elencadas nos diversos enunciados envolvidos nos documentos oficiais contemporâneos, procurando assim compreender as consonâncias e dissonâncias.

## **2 A PONTUAÇÃO NOS DOCUMENTOS OFICIAIS CONTEMPORÂNEOS: ANÁLISE DIALÓGICA CONTRASTIVA**

Nesta seção, iremos descrever como os sinais de pontuação são abordados em três documentos oficiais contemporâneos, na esfera federal, estadual e municipal. Para tanto, elencamos: a) a Base Nacional Comum Curricular (BNCC); b) Currículo Paulista do Ensino Fundamental (Anos Iniciais); e c) Matriz curricular do município de São José dos Campos. Desse modo, devido ao espaço delimitativo do artigo e para que houvesse maior aprofundamento em nossa leitura e análise, focaremos nos excertos dos Anos Iniciais que

tratam da pontuação, tendo como referência o 4º ano dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.

## **2.1 Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento educacional que veio para parametrizar o ensino no país, considerando sua robustez e com o auxílio do PDF, conseguimos fazer uma triagem dos assuntos que queremos discutir, que no caso são os sinais de pontuação no segmento dos Anos Iniciais, mais especificamente no 4º ano do Ensino Fundamental.

Sobre a disciplina de Língua Portuguesa, observa-se uma organização a partir de quadros sínteses em que geralmente estão divididos no 1º e 2º anos e um quadro com o 3º, 4º e 5º anos. Nesse último, verifica-se a divisão em práticas de linguagem, objetos do conhecimento e habilidades para essas três séries. Com relação às práticas de linguagem, vê-se a organização a partir de todos os campos de atuação: leitura/escuta (compartilhada e autônoma), produção de texto (compartilhada e autônoma); oralidade; análise linguística/semiótica (ortografização). Compreende-se esse documento de maneira ampla, sugerindo um trabalho pedagógico para todos os estados e municípios, para que esses possam ajustar seus currículos conforme o contexto e sua realidade.

Na organização do documento, observa-se que as habilidades não estão separadas por série/ano, mas por dois blocos: primeiro (1º e 2º anos) e segundo (3º, 4º, 5º anos). A partir disso, observa-se que entre o 3º ao 5º ano a pontuação seja trabalhada de diferentes formas conforme as práticas de linguagem e objeto de conhecimento. Por fim, observa-se que o vocábulo pontuação aparece na parte do objeto de conhecimento, bem como nas habilidades destinadas às séries dos Anos Iniciais.

De acordo com essa documentação (BRASIL, 2017), percebe-se uma relação com outros documentos educacionais que terão como parâmetro a Base Nacional Comum Curricular. Sendo assim, em nossa delimitação da pesquisa, discutiremos na sequência a respeito dos documentos recém homologados Currículo Paulista – Ensino Fundamental e a Matriz Curricular de São José dos Campos, município do interior paulista.

## 2.2 Currículo Paulista – Ensino Fundamental (Anos Iniciais)

Partindo da leitura e reflexão do Currículo Paulista (SÃO PAULO, 2019) destinado ao Ensino Fundamental, nota-se que das 526 páginas, em uma pesquisa virtual por meio do arquivo em PDF, o vocábulo pontuação aparece quase duas dezenas de vezes. A primeira vez em que encontramos é quando o documento explicita sobre a Língua Portuguesa nos Anos Finais. Pela leitura do texto, verifica-se a perspectiva enunciativo-discursiva para falar e refletir sobre a língua. Dentro da reflexão linguístico-semiótica: “além da continuidade do estudo da ortografia, pontuação e acentuação em suas regularidades e irregularidades, são aprofundados, progressivamente, os estudos que regem a língua dentro da norma padrão” (SÃO PAULO, 2019, p. 127).

Com relação às dez competências específicas de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental no documento em análise, verifica-se dentre elas que algumas estão ligadas diretamente com o domínio da pontuação, seja na maneira de reconhecer seu uso quanto no modo de pontuar e compreender os efeitos de sentidos dos sinais de pontuação. Desse modo, elencamos as competências 2 e 3 como que abarcam os conteúdos gramaticais, dentre eles a pontuação.

### Quadro 1: competências de Língua Portuguesa

2. apropriar-se da linguagem escrita, reconhecendo-a como forma de interação nos diferentes campos de atuação da vida social e utilizando-a para ampliar suas possibilidades de participar da cultura letrada, de construir conhecimentos (inclusive escolares) e de se envolver com maior autonomia na vida social.
3. ler, escutar e produzir textos orais, escritos e multissemióticos que circulam em diferentes campos de atuação e mídias, com compreensão, autonomia, fluência e criticidade, de modo a se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos, e continuar aprendendo.

**Fonte:** Currículo Paulista – Ensino Fundamental

Na continuidade da leitura e análise do documento (SÃO PAULO, 2019), vê-se a organização de um quadro organizador em que se nota as habilidades a serem desenvolvidas por série dentro do componente curricular de Língua Portuguesa. Nesta organização, observa-se quatro segmentos: campos de atuação; práticas de linguagem; ano; habilidades. No caso desses dois últimos, a organização vai do 1º ao 9º ano do Ensino Fundamental e as habilidades são colocadas de acordo com a progressão horizontal e



vertical. No caso dos campos de atuação, verifica-se as subdivisões em cinco partes: a) todos os campos de atuação; b) campo da vida cotidiana; c) campo da vida pública; d) campo das práticas de estudo e pesquisa; e) campo artístico-literário. Por fim, dentro da organização do documento as práticas de linguagem podem ser subdivididas em: leitura, escrita, oralidade, análise linguística/semiótica e produção de texto. Desse modo, com a leitura e o recurso de busca por meio por palavras-chave por meio da busca eletrônica em arquivo PDF, encontramos a pontuação nas seguintes divisões para o Ensino Fundamental, dos Anos Iniciais:

**Quadro 2:** pontuação no Currículo Paulista (Anos Iniciais)

<b>Todos os campos de atuação</b>	Análise linguística/semiótica	3º 4º 5º	(EF35LP07) Utilizar conhecimentos linguísticos e gramaticais, tais como ortografia, regras básicas de concordância nominal e verbal, pontuação (ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, vírgulas em enumerações) e pontuação do discurso direto, quando for o caso.	Convenções da escrita
-----------------------------------	-------------------------------	----------------	--	-----------------------

**Fonte:** Currículo Paulista (2019, p. 152)

Em nossas análises, vê-se o primeiro quadro em que reproduzimos a divisão encontrada no Currículo Paulista dos Anos Iniciais. Na primeira coluna, vê-se o campo de atuação; na segunda, a prática de linguagem. Na sequência, encontra-se uma coluna destinada ao ano em que se refere. Por fim, na quarta coluna, vê-se a descrição da habilidade seguida da última coluna em que se observa o objetivo do conhecimento. No quadro acima, encontramos a menção sobre a pontuação no 3º ano, mas também essa habilidade ampliada para o 4º e 5º anos. Dessa maneira, a habilidade apresentada já mostra um tempo maior de assimilação pelos estudantes, considerando que cada aluno tem um tempo para aprender, bem como considerando as peculiaridades de cada escola e turma, ampliando assim o tempo pedagógico para que os educandos possam apropriar-se da habilidade. Especificamente, vê-se que a habilidade apresentada tem como objeto do conhecimento as convenções da escrita e abarca todos os campos de atuação, ou seja, dos

variados tipos de gêneros em suas mais diferentes esferas. Dentro do campo da análise linguística/semiótica, vê-se que a habilidade citada acima abarca diversos conteúdos gramaticais sendo necessário idade e tempo para que possam ser minimamente assimilados por alunos dos Anos Iniciais. No caso específico da pontuação, a habilidade aponta que do 3º ao 5º ano o estudante seja capaz de utilizar quatro tipos de pontuação: ponto final, exclamação, interrogação e vírgula. No caso dessa última, ressaltamos que a habilidade não cita nomenclaturas sintáticas, mas deixa explícito um dos usos mais comuns da vírgula dentro das orações, que é a enumeração de elementos. Em acréscimo, vê-se também que no Currículo Paulista menciona que quando for o caso também o ensino e aprendizagem da pontuação no discurso direto o que pode ampliar para outros sinais não mencionados na habilidade, tais como: dois pontos e travessão. Por fim, vê-se que nesse quadro o documento acaba deixando um pouco amplo em que série exatamente deve-se trabalhar cada uma das pontuações. Em uma das leituras possíveis, seria o caso do trabalho com a pontuação em todos as séries mencionadas, havendo um aprofundamento. Assim, o aprofundamento caberia a cada unidade escolar, sendo necessário o plano de ensino docente abarcar em conjunto quais pontuações e a maneira dos aprofundamentos a partir das situações de aprendizagem.

**Quadro 3:** pontuação no Currículo Paulista (Anos Iniciais)

<b>Todos os campos de atuação</b>	Análise linguística/semiótica (ortografização)	4º	(EF04LP01A) Grafar, corretamente, palavras com regularidades contextuais: J (já, jo, ju), G (-agem, -igem, -ugem e -ger/-gir) e mais/mais, mal/mau. (EF04LP01B) Pontuar corretamente textos, usando ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação e reticências, segundo as características próprias dos diferentes gêneros	Ortografia Pontuação
-----------------------------------	--	----	--	-------------------------

**Fonte:** Currículo Paulista (2019, p. 156)

No quadro 3, observa-se que as habilidades estão ligadas aos conteúdos de ortografia e pontuação, abrangendo todos os campos de atuação. Dentro da análise linguística/semiótica, vê-se a inserção de uma nova terminologia entre parênteses, no

caso, o vocábulo *ortografização*. O sufixo no final desse vocábulo acaba dando algumas leituras, entre as quais a aproximação com a palavra alfabetização. Essa habilidade está direcionada para o 4º ano do Ensino Fundamental e deixa explícito o que de fato o aluno deve ter domínio sobre a pontuação nesse estágio da educação formal. A habilidade cita quatro tipos de pontuação em que o educando precisa saber colocar corretamente em seus textos, conforme o tipo de gênero. No entanto, como não há restrição para tipologias textuais ou indicação de alguns tipos de gêneros, essa habilidade acaba ficando ampla, deixando a cargo das unidades escolares ou municípios uma possível delimitação para o ensino desse conteúdo com relação à escrita e sua colocação por alunos dos Anos Iniciais.

**Quadro 4:** pontuação no Currículo Paulista (Anos Iniciais)

<b>Todos os campos de atuação</b>	Análise linguística/semiótica	4º	(EF04LP05A) Compreender os efeitos de sentido decorrentes do uso de diferentes pontuações (ponto final, de interrogação, de exclamação, dois-pontos, travessão em diálogos).	Pontuação Vocativo/Aposto
			(EF04LP05B) Compreender os efeitos de sentido decorrentes do uso da vírgula em enumerações e na separação do vocativo e aposto.	

**Fonte:** Currículo Paulista (2019, p. 158)

No último quadro selecionado, vê-se uma constância da habilidade em todos os campos de atuação, o que equivale às diferentes esferas em que os gêneros circulam. Dentro da análise linguística/semiótica, os sinais de pontuação destacam-se na relação com dois conceitos gramaticais: o aposto e o vocativo. Destinado ao 4º ano do Ensino Fundamental, observa-se que as duas habilidades estão imbricadas no conceito de compreensão dos efeitos de sentido da pontuação na materialidade linguística.

No caso da primeira habilidade citada, vê-se a compreensão que o estudante precisa ter sobre uso de cinco pontuações: ponto final, interrogação, exclamação, dois-pontos e travessão (em diálogos). No entanto, a vírgula fica de fora e é colocada em outra

habilidade em que o estudante precisa compreender o efeito de sentido do uso dessa pontuação no caso de enumerações de elementos e seu uso relacionado a separação de apostro e vocativo. Compreende-se que na primeira habilidade o estudante não precisa saber as nomenclaturas sintáticas, mas perceber a função de enumeração dentro da ordem canônica da oração. No outro caso, observa-se uma relação do uso da pontuação com a associação de funções sintáticas em que o estudante pode ainda não dominar, causando assim possíveis dificuldades.

### **2.3 Matriz curricular de São José dos Campos – SP**

A Rede de Ensino Municipal (REM) de São José dos Campos vem desenvolvendo seu trabalho pedagógico, desde 2013, pautado na Matriz Curricular do município. Trata-se de uma cidade de médio porte, localizada no cone leste paulista e entre as duas maiores referências econômicas do país, Rio-São Paulo. Com a homologação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), em dezembro de 2017, e do Currículo Paulista, em agosto de 2019, a Secretaria de Educação e Cidadania (SEC) iniciou a construção de seu Currículo, adequando as prescrições curriculares já existentes aos documentos federal e estadual, acrescido das especificidades e características próprias do município e seus estudantes.

Este novo documento curricular foi elaborado de maneira colaborativa, entre os Orientadores de Ensino da Secretaria Municipal de Educação e os professores dos diferentes componentes curriculares, pautando-se em três princípios: Educação Integral, Equidade e Qualidade. A Educação Integral traz como premissa a formação do estudante nas dimensões física, intelectual, afetiva, cultural e social, visando a sua participação – de forma autônoma e crítica – consigo mesmo e com o mundo, exercendo o protagonismo. A Equidade prima pelo reconhecimento e respeito às diferentes características física, intelectual e social do estudante, oportunizando e fortalecendo, independentemente da realidade socioeconômica, cultural, étnico-racial e geográfica, a garantia do direito à aprendizagem. Já a Qualidade é compreendida como um conjunto de políticas públicas e ações técnico-pedagógicas que buscam garantir e investir em elementos essenciais ao desenvolvimento e à aprendizagem do estudante.

Devido à situação do início da pandemia (no primeiro semestre de 2020) em que todos se encontravam, a implementação do Currículo dessa rede de ensino – prevista para o ano letivo de 2020 – não pôde acontecer da forma como acreditavam ser necessária: a partir de encontros formativos presenciais, junto ao professor, com foco total no estudo e na transposição didática do documento para a sala de aula. Assim, a formação continuada aconteceu de maneira remota, dividindo o foco de atenção entre a implementação do Currículo e a adaptação das práticas pedagógicas às novas estratégias de ensino (ensino remoto emergencial e ensino híbrido). No ano letivo de 2021, o Currículo foi utilizado como base para se pensar o planejamento escolar e a aglutinação de habilidades essenciais nele propostas, de 2020 e 2021.

Com a continuidade da situação pandêmica em 2021, fez a Secretaria de Educação do município de São José dos Campos olhar para esse ano letivo com muito mais cuidado e atenção, sem deixar para trás todas as possíveis aprendizagens conquistadas tanto pelos professores, quanto pelos estudantes em 2020. Diante disso, nos diferentes componentes curriculares, a proposta dessa rede municipal foi trabalhar com as habilidades de maneira aglutinada, ou seja, em cada ano escolar desenvolveria-se as habilidades ditas “prioritárias” do ano em curso e as do(s) ano(s) anterior(es), que – integradas – observando a progressão horizontal das aprendizagens, formariam o conjunto das habilidades previstas para o ano escolar de 2021.

Com o currículo municipal vigente, por meio do arquivo em PDF, conseguimos listar todas as ocorrências para o vocábulo pontuação, restringindo para nossas delimitações de análise por meio do currículo joseense de Língua Portuguesa. Dentro do recurso de busca eletrônico, foi possível identificar quase cem ocorrências para o conceito neste documento, aparecendo em diversos momentos nos quais restringimos ao segmento dos Anos Iniciais, principalmente no que se espera para o quarto ano do Ensino Fundamental (SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, 2021).

A partir dos quadros organizativos encontrados no documento, fizemos uma adaptação, compilando o campo de atuação, gênero textual, práticas de linguagem, habilidade, objetos do conhecimento e o bimestre sugerido.

Quadro 5: Pontuação no 4º ano (EF)

<b>Campo de atuação</b>	<b>Gênero textual</b>	<b>Práticas de linguagem</b>	<b>Habilidade</b>	<b>Objeto do conhecimento</b>	<b>Bim</b>
Campo Artístico-literário	Fábula	Análise linguística e semiótica	(EF35LP22B) Reconhecer, em fábulas lidas, o uso de diálogos e sua pontuação (aspas, travessão, dois pontos), observando os efeitos de sentido dos verbos de dizer (disse, falou, perguntou) na introdução da fala dos personagens.	Vozes Pontuação em diálogo Discurso direto Verbos do dizer	1º
Campo Artístico-literário	Fábula	Análise linguística e semiótica	(EF04LP05A) Compreender, em fábulas lidas, os efeitos de sentido decorrentes do uso de diferentes tipos de pontuação (ponto final, ponto de interrogação, ponto de exclamação, aspas).	Pontuação Vocativo Aposto	1º
Campo Artístico-literário	Fábula	Escrita	(EF35LP25H) Pontuar corretamente fábulas, usando ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, vírgula (aposto e vocativo) e pontuação do discurso direto (aspas, dois pontos, travessão) segundo as características da fábula.	Não há	1º
Campo da vida cotidiana	Instrução de montagem (de jogos e/ou brinquedos)	Análise linguística e semiótica (ortografia)	(EF35LP07B) Identificar e compreender, em instrução de montagem de jogos e/ou brinquedos, o uso de recursos linguísticos e gramaticais, tais como ortografia, regras básicas de concordância nominal e verbal e pontuação	Recursos linguísticos e gramaticais	2º

			(ponto final, ponto e vírgula, vírgulas em enumerações e aposto)		
Campos das Práticas de estudo e pesquisa	Mapa mental	Análise linguística e semiótica (mapa mental)	(EF35LP08D) Identificar e compreender, em mapa mental, a pontuação utilizada nos diagramas — ponto final, vírgula, dois pontos, parênteses, ponto e vírgula e aspas, e seus diferentes usos e efeitos de sentido.	Vocabulário Segmentação do texto Pontuação	3º
Campo da vida pública	notícia	leitura	(EF04LP15E) Inferir, em notícia (impressa, oral, radiofônica e/ou digital), os efeitos de sentido produzidos pelo uso de palavras, expressões, imagens, clichês, recursos iconográficos, pontuação, entre outros: humor, crítica.	Não há	4º
Campo da vida pública	notícia	Análise linguística e semiótica (notícia)	(EF04LP01D) Analisar, em notícias, os efeitos de sentido provocados pelo uso de pontuação, observando o uso do ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação e reticências, segundo as características próprias do gênero notícia.	Tempos verbais Recursos multissemióticos Ortografia Pontuação	4º
Campo da vida pública	notícia	Análise linguística e semiótica (notícia)	EF35LP07F) Compreender, em notícia, os aspectos linguísticos e gramaticais, tais como ortografia, regras básicas de concordância nominal e verbal, pontuação (ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, vírgulas em enumerações) e	Convenções da escrita	4º

			pontuação do discurso direto, quando for o caso.		
Campo da vida pública	notícia	escrita	(EF04LP16I) Utilizar conhecimentos linguísticos e gramaticais, tais como ortografia, regras básicas de concordância nominal e verbal, pontuação (ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, vírgulas em enumerações) e pontuação do discurso direto, quando for o caso.	Não há	4º

**Fonte:** Currículo de Português – Ensino Fundamental (São José dos Campos)

Observando este quadro síntese a respeito da pontuação no quarto ano dos Anos Finais, foi possível perceber que há uma proposta de trabalho dos sinais da pontuação a partir de diferentes campos: artístico-literário, vida cotidiana, práticas de estudos e pesquisa, vida pública. Cabe ressaltar que nessas esferas, duas se destacam por aparecerem mais de uma vez como parte da proposta de ensino da pontuação, sendo: campo artístico-literário e campo da vida pública. Na sequência de nossa apresentação, vemos a prescrição de quais gêneros textuais devem ser trabalhados para a aprendizagem do conteúdo gramatical, dos quais listamos: fábula, instrução de montagem (de jogo e/ou brinquedo), mapa mental e notícia. Dos gêneros listados, destaca-se a ocorrência de três vezes a fábula e quatro vezes a notícia, sendo um trabalho prescrito de diferentes formas.

Dessas formas, compreende-se como práticas de linguagem que podem ser classificadas dentro do que compreendemos no trabalho da língua materna, entre as quais para a proposta de ensino da pontuação, vê-se neste currículo: análise linguística e semiótica, escrita e leitura. Sendo que destacamos quatro ocorrências para análise linguística e semiótica dentro das práticas de linguagem. Com relação aos objetos do conhecimento, quando se trata da proposta de ensino da pontuação para o 4º ano, vê-se que esse conteúdo gramatical é colocado em conjunto com outros conceitos gramaticais como aposto, vocativo, discurso direto e verbos do dizer. Ademais, observa-se também a



pontuação reunida aos elementos textuais, tais como a pontuação em diálogo, segmentação do texto é compreendida como recurso linguístico e gramatical.

Por fim, a distribuição da proposta de ensino da pontuação para o 4º ano parece tentar diluir ao longo do ano letivo, uma vez que aparecerem três ocorrências no primeiro bimestre, uma ocorrência no segundo e terceiro bimestre e quatro ocorrências no quarto bimestre, fazendo com que os sinais de pontuação sejam trabalhados de maneira contínua ao longo do ano, conforme a organização desse currículo municipal.

Quanto às habilidades observadas para o 4º ano, distribuídas ao longo dos quatro bimestres letivos, constata-se nove habilidades a serem apreendidas pelos estudantes desta faixa etária, conforme a expectativa de aprendizagem. As habilidades mais relacionadas à leitura, como reconhecer, compreender, identificar, inferir e analisar; de outra maneira, encontra-se um número menor de habilidades com relação à escrita, caso de pontuar ou utilizar.

### **3 ANÁLISE DIALÓGICA: O CASO DA PONTUAÇÃO NOS DOCUMENTOS OFICIAIS.**

A partir da descrição e comentários na seção anterior, amparados pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), problematizaremos as possíveis relações dialógicas entre o que se preconiza a respeito da pontuação nas diretrizes municipais e sua relação direta com o currículo estadual paulista (SÃO PAULO, 2019) e a Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017). Como critério limitativo, analisaremos o que prescreve o documento para a parte final dos Anos Iniciais, mais precisamente o 4º ano, conforme explicitamos anteriormente. Desse modo, nossa leitura e análise evidenciará os pontos consonantes e dissonantes no que concerne à pontuação dentro de um currículo municipal e seu diálogo com outros documentos parametrizadores para o ensino da Língua Portuguesa na contemporaneidade.

Chama-nos atenção o primeiro ponto que revela uma relação dialógica consonante a partir dos campos de atuação. No caso, vê-se que na BNCC (BRASIL, 2017) e no currículo paulista (SÃO PAULO, 2019) prescrevem a pontuação em campos mais abrangentes, deixando essa possibilidade de restrição para os municípios. Nesse sentido, no documento municipal há uma restrição com o trabalho do conteúdo da pontuação por

meio dos diversos campos de atuação, delimitando-os para cada bimestre, como observamos no quadro abaixo:

**Quadro 6:** quadro comparativo a respeito da pontuação: campos de atuação – 4º ANO

BNCC	Currículo Paulista – Ensino Fundamental	Matriz Curricular – São José dos Campos/SP.	
Todos os campos de atuação	Todos os campos de atuação	1º bim	Campo artístico literário
		2º bim	Campo da vida cotidiana
		3º bim	Campo das práticas de estudo e pesquisa
		4º bim	Campo da vida pública

**Fonte:** os autores

Como percebemos no quadro acima, há um direcionamento específico para cada campo de atuação, dividido por bimestre, no qual os docentes irão se pautar para o ensino de determinado gênero. Com isso, vê-se uma ampliação do que é prescrito no documento federal e estadual, apontando um norteador mais assertivo no planejamento anual, bem como na elaboração de atividades diagnósticas e complementares, uma vez que o docente saberá qual o gênero e o campo de atuação em que deverá ser aprofundado em cada bimestre letivo. Na sequência, vê-se a indicação do gênero específico para cada bimestre, conforme organizamos no quadro abaixo.

Considerando nosso *corpus* como enunciado concreto, percebe-se que na sugestão do currículo municipal (SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, 2020), há uma variedade de esferas em que a pontuação pode ser ensinada, uma vez que os diferentes gêneros circulam em distintos campos de atuação, possuindo cada qual uma característica específica entre as quais estão a combinação entre os signos linguísticos e os sinais de pontuação.

**Quadro 7:** a pontuação e os gêneros textuais – 4º ANO

<b>BNCC</b>	<b>Currículo Paulista – Ensino Fundamental</b>	<b>Matriz Curricular – São José dos Campos/SP.</b>	
Não indica o gênero a ser trabalhado em cada bimestre	Não indica o gênero a ser trabalhado em cada bimestre	1º bim	Fábula
		2º bim	Instrução de montagem (de jogos e/ou brincadeiras)
		3º bim	Mapa mental
		4º bim	Notícia

**Fonte:** os autores

No quadro acima, vê-se novamente que tanto o documento federal quanto o estadual não delimitam os tipos de gêneros possíveis para o trabalho dentro de uma determinada esfera de circulação. No entanto, em uma relação dialógica de ampliação, no currículo municipal, conforme o bimestre, é prescrito o trabalho com um determinado gênero: fábula, instrução de montagem, mapa mental e notícia. Vê-se que essa divisão amplia as possibilidades de trabalho com a pontuação, envolvendo as diversas práticas de linguagem, como escrita, leitura e análise linguística e semiótica. Ademais, vê-se que o trabalho com gêneros textuais diversificados ajuda na compreensão e uso dos diferentes tipos de pontuação que terão mais incidência em certas construções textuais do que em outras, abrangendo assim a maioria delas dentro de um ano letivo.

Aprofundando nossas análises, enquanto no currículo paulista vê-se a pontuação atrelada aos conteúdos como convenções da escrita, ortografia, aposto e vocativo, no currículo municipal joseense há novamente uma relação dialógica de ampliação, que além de mostrar esses conteúdos, também associam com outros, tais como: vozes, tempos verbais, pontuação em diálogos, segmentação do texto, vocabulário, recursos multissemióticos, entre outros.

Os diferentes gêneros que são sugeridos no trabalho com a pontuação, a nosso ver, parecem favorecer a diversidade de situações em que certas pontuações aparecem no texto escrito. Por exemplo, em uma fábula, encontra-se além dos pontos mais comuns, como o ponto final, outros que são característicos da tipologia narrativa, como dois pontos e travessão. Do contrário, uma notícia já não se encontra com tanta ocorrência de tais

pontuações na constituição dentro do gênero notícia. A sugestão com o trabalho de gêneros diferentes parece ser o mais acertado para que os estudantes consigam compreender a riqueza e variedade dos sinais de pontuação na constituição de sentidos.

De acordo com a pontuação sugerida no documento referente ao 4º ano, dependendo do gênero não há opção para trabalhar certas pontuações, conforme a habilidade prevista. A título de ilustração, o mapa mental é um gênero que não é possível aplicar todos os sinais de pontuação prescritos nas habilidades propostas para essa série. Em termos metodológicos para o trabalho com esse gênero, os estudantes, no primeiro momento, são convidados a conhecer o gênero por meio da leitura coletiva, em que o docente apresenta diversos exemplos de mapas mentais. A seleção é feita individualmente pelos professores, conforme a experiência profissional, trazendo exemplos que os educandos possam entender, de acordo com a faixa etária. Por ser um gênero mais contemporâneo, não se vê muitos exemplos nos materiais didáticos, como livros e apostilas, fazendo com que os docentes tenham que preparar a apresentação das aulas por meio de um portfólio individual a partir de pesquisas na Internet. Depois desse momento, as docentes preparam uma sequência didática, apresentando um conto ou fábula (textos trabalhados em anos e bimestres anteriores), fazendo com que cada estudante a partir dessa leitura, elabore um mapa mental.

Nessa sugestão, percebe-se que o aluno tem contato mais específico com a pontuação a partir dos gêneros de aporte em que terão que ler, por exemplo, contos e fábulas, para aí sim, transformarem tais narrativas em um mapa mental, do qual utilizaram diversos recursos como: quadros, palavras, setas, desenhos, cores, entre outros, ficando a pontuação em segundo plano, o que nosso ver não é um exemplo adequado de gênero a ser trabalhado no bimestre com os sinais de pontuação.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A BNCC (BRASIL, 2017) é uma base que veio para nortear o ensino e a aprendizagem da nação, sendo que cada estado e município vão adequar a sua realidade, fazendo um estudo das características sociais, geográficas e econômicas, considerando o tamanho continental do país, poderão ampliar as habilidades de acordo com a realidade do seu contexto. No caso do exemplo apresentado, a cidade de São José dos Campos na

qual estamos fazendo este estudo contrastivo, verificamos que nem todos os gêneros sugeridos para o 4º ano dos Anos Iniciais foram propícios para explorar a relação de sentido e o emprego dos sinais de pontuação nas suas diversas modalidades.

Aliado a isso, os outros documentos que tiveram como base esse norteador nacional tentaram ampliar as prescrições tendo como estrutura cada realidade. No caso deste artigo, tivemos como comparação a publicação do recém-homologado currículo estadual paulista, bem como a matriz curricular de uma das principais cidades do interior paulista. Com nossas análises, foi possível perceber uma relação dialógica de ampliação entre o documento municipal com relação ao Currículo Paulista e a própria BNCC, cumprindo assim seu papel de dar as características para o ensino e a aprendizagem, conforme a peculiaridade de cada região.

A partir desta investigação, professores e pesquisadores podem ampliar o conhecimento a respeito da temática, permitindo a criticidade para um trabalho mais assertivo na avaliação de atividades adaptadas aos alunos, conforme a prescrição dos documentos oficiais. Desse modo, espera-se que esta pesquisa possa ampliar a discussão a respeito dos sinais de pontuação a partir da realidade de cada unidade escolar ou de cada turma, sendo necessário o conhecimento do professor para estabelecer um trabalho didático conforme seu conhecimento teórico e empírico.

## **Referências**

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV, V.N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 9. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins, 2003.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 6. ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 2010a [1975], p. 13-70.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 6. ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 2010a [1975], p. 71-210.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b [1920-1924].

BAKHTIN, M. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 2010c, p. 115-208.

BAKHTIN, M. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF. 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular: educação é a base*. Brasília: MEC/SEB, 2017.

SÃO JOSÉ DOS CAMPOS. *Currículo de Língua Portuguesa*. Rede de Ensino Municipal, v.1 São José dos Campos - SP Ensino Fundamental, 2021.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação: *Currículo Paulista*. Indicação CEE 179/2019, de 07 de agosto 2019. Disponível em: <http://UNDIME-SP.org.br>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

VOLOCHÍNOV, V. V. *A construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

Recebido em: 07/12/2021

Aceito em: 04/12/2022

# Atribuição de autoria por meio de ferramentas computacionais – um estudo de caso

Andre Luiz Siqueira Alencar (PUC-SP)<sup>i</sup>

## RESUMO

O objetivo deste artigo é avaliar duas ferramentas computacionais gratuitas, que, usadas conjuntamente, podem trazer resultados significativos para uma primeira análise do estilo de um autor: o *Orange Canvas* e o etiquetador *TreeTagger*. Três *workflows* foram criados no *Orange Canvas*, por meio das *tagsets* do português disponíveis na plataforma do *TreeTagger*. Três classificadores foram usados: *Logistic Regression*, *Support Vector Machine* e *Random Forest*, juntamente com dois *corpora* de estudo. Os resultados mostram que o *Logistic Regression* e a *tagset UD\_Portuguese-Bosque* forneceram as melhores combinações para a análise dos *corpora*. Há indícios de que, se usados corretamente, as ferramentas aqui avaliadas podem fornecer os primeiros subsídios sólidos para investigações posteriores mais aprofundadas por parte do perito.

**Palavras-chave:** atribuição de autoria; *Orange Canvas*; *TreeTagger*.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to evaluate two free computational tools, that, combined, can bring about significant results to a first analysis of an author's style: *Orange Canvas* and the *TreeTagger* labeler. Three workflows were created in *Orange Canvas*, through the Portuguese *tagsets* available on the *TreeTagger* platform. Three classifiers were used: *Logistic Regression*, *Support Vector Machine* and *Random Forest*, along with two study *corpora*. The results show that *Logistic Regression* and the *UD\_Portuguese-Bosque tagset* provided the best combinations for *corpora* analysis. There are indications that, if used correctly, these tools may provide the first solid subsidies for further investigation by the expert.

**Keywords:** authorship attribution; *Orange Canvas*; *TreeTagger*.

---

<sup>i</sup> In memoriam. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4697-8269>

## INTRODUÇÃO

A Linguística Forense (LF) refere-se a um campo interdisciplinar que aplica os conhecimentos da linguística a quaisquer textos (falados ou escritos) implicados, direta ou indiretamente, no âmbito jurídico (OLSSON, 2008). Segundo Sousa-Silva e Coulthard (2016), a LF subdivide-se em três grandes áreas: 1) o estudo de textos legais, isto é, o discurso jurídico tal como se encontra nos textos escritos da lei; 2) estudo das interações nos processos legais, tais como interrogatórios, leitura de sentenças, etc.; e 3) estudo da língua enquanto ciência forense, cujo domínio recai sobre uma ampla gama de crimes tipificados (ou não) na lei, como plágio, ameaça e injúria, etc.

No que concerne à terceira grande área da LF, nomeadamente a atribuição de autoria, foco deste artigo, o papel do perito é a atribuição de um ou mais textos a um ou mais suspeitos, por meio da procura e identificação dos seus marcadores de estilo na escrita, isto é, do seu idioleto. Segundo McMenamin (2002), idioleto refere-se ao modo único e particular de escrever de um determinado indivíduo e que não pode ser replicado na escrita de outro indivíduo.

No encaço do idioleto de um autor, existem, basicamente, dois tipos de marcadores de estilo: 1) os marcadores do tipo *bottom-up* e 2) do tipo *top-down* (MCMENAMIN, 2002). Marcadores *bottom-up* referem-se àqueles encontrados nos textos, por meio da leitura e análise minuciosas do perito. No nível sintático, por exemplo, a ausência de pontuação (ou sua presença, quando não solicitada), de concordância entre sujeito e verbo, etc., podem ser importantes na identificação do idioleto de um determinado autor. McMenamin (2002) cita em seu livro centenas de marcadores desse tipo, distribuídos nos mais diversos níveis de análise, desde o formato do texto – passando por números e símbolos, abreviações, pontuação – até a frequência de palavras e frases.

Já os marcadores *top-down*, embora sejam importantes para a discriminação do estilo de um autor (MACIEJ, 2011), são geralmente de difícil acesso, uma vez que requerem o uso de linguagens de programação, como *Python*, *R* e *Java*, por exemplo, nem sempre consolidadas no arsenal metodológico dos iniciantes na atribuição de autoria. Marcadores *top-down* implicam uma abordagem *a priori* dos textos, isto é, são pré-selecionados, geralmente derivados de estudos linguísticos consolidados



(MCMENAMIN, 2002). Frequência e tamanho médio das palavras, razão *type/token*, bigramas, trigramas, etc., são apenas alguns exemplos, para os quais algum treinamento em programação é necessário.

Ao considerarmos marcadores *top-down* como informados por algum tipo de teoria linguística estabelecida, é possível alocarmos os etiquetadores morfossintáticos nessa mesma definição. A Linguística de *Corpus*, nomeadamente a tradição probabilística, também conhecida como abordagem baseada em *corpus*, faz uso massivo de anotação de *corpora*, por meio de estruturas linguísticas pré-definidas (ou também denominadas de variáveis/características linguísticas) que serão inseridas no *corpus* de estudo, a fim de que os pesquisadores possam investigar os padrões ali encontrados (BERBER SARDINHA, 2004). Desse modo, etiquetadores morfossintáticos oferecem uma possibilidade única de acesso a marcadores *top-down*. Combinados corretamente com programas que não requerem habilidade em linhas de comando, podem tornar-se em uma primeira ferramenta útil para a abordagem do estilo de um autor e sua identificação. Neste sentido, o objetivo deste artigo é demonstrar o uso de duas ferramentas gratuitas – o *Orange Canvas* e o etiquetador morfossintático *TreeTagger* – e avaliar sua utilização em conjunto, de modo que o perito linguista possa lançar mão de programas facilmente acessíveis na Internet, a fim de fornecer-lhe impressões sólidas e confiáveis para análises posteriores mais aprofundadas de suas demandas judiciais. A importância deste artigo reside no fato de que, na literatura forense, não há, até onde pudemos pesquisar, indícios da utilização das ferramentas aqui discutidas no âmbito pericial linguístico, o que torna pertinente o ineditismo das abordagens adotadas neste estudo de caso.

O artigo está organizado da seguinte maneira: a segunda seção trata da revisão da literatura de estudos em linguística forense que fizeram uso de técnicas validadas na identificação de autoria, e do apontamento de ferramentas computacionais que ainda não foram utilizadas para esse fim.

Na terceira seção, apresento a ferramenta *Orange Canvas*, por meio de um breve histórico do seu desenvolvimento e dos passos iniciais de algumas de suas diversas funcionalidades. Ao fim, apresento diversos estudos – entre artigos dissertações e teses – que utilizaram o *Orange Canvas* como principal ferramenta metodológica para suas pesquisas. Ainda na terceira seção, introduzo o etiquetador morfossintático *TreeTagger*,

ferramenta fundamental para a etiquetagem de uma grande quantidade de textos, apresentando as três *tagsets* do português utilizadas nesta pesquisa por meio de exemplos, de modo a posteriormente avaliarmos a performance de cada uma delas nos *corpora* de estudo.

Na quarta seção, são apresentados os *corpora* de estudo propriamente ditos: o *corpus* formado pelas Cartas Chilenas (CC) e pelo *corpus* de poetas mineiros (CPM), formado pelos escritores Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, a fim de confrontarmos seus textos entre si, para, em seguida, atribuímos a autoria das CC a um dos dois poetas do nosso arcadismo. Na sequência desta seção, apresento o segundo estudo, desta vez formado por *corpora* de textos jornalísticos, a dizer, o *corpus* jornalístico (CJ), constituído por textos das jornalistas Vera Magalhães e Eliane Cantanhêde, a fim de validarmos os resultados do primeiro estudo.

Na quinta seção, apresento todo percurso metodológico – desde a compilação e tratamento dos *corpora*, passando pela construção de planilhas com o auxílio de *scripts* para a contagem da frequência das variáveis linguísticas contidas no *TreeTagger* – até a efetiva análise dos dados no *Orange Canvas*.

Na sexta seção, discuto primeiramente os resultados do processo metodológico do primeiro estudo, isto é, dos *corpora* CPM e CC, por meio da comparação dos resultados dos três classificadores; em seguida, utilizo a *tagset* com melhor performance nos classificadores, a fim de validarmos no segundo estudo, ou seja, no *corpus* CJ.

Por fim, na sétima seção, apresento as conclusões dos dois estudos realizados, levando em conta o contexto geral de análise dos dois estudos.

## 1 REVISÃO DA LITERATURA

Os estudos de atribuição de autoria possuem uma longa tradição histórica no Ocidente, mas só recentemente alçaram ao estatuto de ciência no âmbito dos estudos de linguística aplicada. Remontam à Antiguidade Clássica, nomeadamente à Grécia Antiga, em que estudiosos alexandrinos se debruçaram sobre a autoria dos poemas épicos de Homero (MACIEJ, 2011). Na modernidade, sua primeira fase como ciência linguística ligada à estatística ocorreu no século XIX, quando o matemático inglês Augustus de Morgan – em uma carta a um amigo no ano de 1851 – sugeriu que o estilo

dos autores poderia ser diferenciado por meio de estatísticas escondidas nos itens lexicais dispostos nos textos. Em suma, Morgan argumentava que a média de palavras poderia ser prova dos traços característicos do estilo de um determinado autor. A partir desse instante, deu-se início ao período de uma técnica conhecida como “estilometria” (WILLIAMS, 1970), isto é, a aplicação do estudo do estilo linguístico, geralmente direcionado à escrita. No entanto, segundo Koppel et al (2009), da antiguidade à modernidade, em que métodos estilométricos se desenvolveram a passos largos com a tecnologia vigente de seu tempo, os problemas de atribuição de autoria do passado muito frequentemente se resumiam a casos idealizados, ou seja, havia um conjunto muito claro de autores suspeitos e uma ampla gama de textos à disposição dos investigadores. No universo dos tribunais, a atribuição de autoria está muito aquém daquele passado idílico, uma vez que, como uma ciência do dia a dia, deve lidar com textos escassos, fragmentos de textos até, além de uma centena de suspeitos ou mesmo nenhum suspeito sequer. Neste sentido, atualmente, existe uma quantidade enorme de abordagens à disposição do perito linguista, as quais sem exagero, podem ultrapassar a casa dos mil (JUOLA; VESCVI, 2011). Embora haja uma pletora de abordagens à disposição do perito, o problema da atribuição de autoria pode ser resumido, segundo Koppel et al (2009), a três cenários a serem considerados pelo perito linguista: 1) o cenário do perfilamento linguístico, em que não há um suspeito em particular, e o analista, por meio do texto periciado, precisa fornecer informações a respeito do autor do texto no que diz respeito à sua origem regional, seu grau de escolaridade, etc; 2) da “agulha num palheiro”, em que existem centenas de suspeitos, geralmente com um número muito limitado de textos à disposição para análise; e 3) do problema de verificação, em que não há um conjunto definido de suspeitos, mas dentre eles há um suspeito em potencial e a tarefa do perito é identificá-lo como o autor do texto. Ainda segundo os autores, é possível lançar mão de três métodos distintos de análise de atribuição de autoria, cada um com centenas de abordagens: 1) o método invariante unitário, cuja hipótese reside na relação entre o tamanho da palavra e sua frequência relativa no texto; 2) método de análise multivariada, que aplica a metodologia bayesiana a um conjunto de palavras que são independentes do tópico dos textos, isto é, funcionam como elementos universais e independentes do uso consciente dos autores; e 3) do aprendizado de máquina, método utilizado neste estudo, em que um conjunto de

textos (*corpus*) é etiquetado, de acordo com classes gramaticais ou mesmo com aspectos de sintaxe e semântica e transformado em vetores numéricos por algoritmos de classificação. Com relação às abordagens de aprendizado de máquina – que mais nos interessam neste artigo – centenas de estudos já foram realizados, o que não surpreende, dada a infinidade de abordagens mencionadas acima.

Na tabela 1, é possível observar alguns exemplos de estudos variados, que levam em consideração o aprendizado de máquina em suas metodologias.

**Quadro 1:** Exemplos de pesquisas em atribuição de autoria e aprendizado de máquina.

<b>Autor(es)</b>	<b>Corpus</b>	<b>Quantidade de autores</b>	<b>Variáveis linguísticas</b>	<b>Método de Classificação</b>	<b>Ano de referência</b>
P. Jeevan Kumar et al	Avaliação de produtos da <i>Amazon</i>	10	Peso dos documentos	NBM, LR e RF	2017
Peng et al	Autores gregos	10	N-gramas	NB	2004
Shrestha et al	<i>Tweets</i>	9000	N-gramas	CNN	2017
Pavelec et al	Jornais brasileiros	10	Conjunções	SVM	2007
Hou e Huang	Romances chineses	4	Tons e bigramas de rimas	SVM e RF	2020

Fonte: AUTOR.

P. Jeevan Kumar et al (2017) aplicam métodos de aprendizado de máquina, a fim de classificarem a autoria de um *corpus* de quatro mil avaliações de produtos da *Amazon*, escritos por dez autores diferentes. A inovação do estudo se refere ao fato de que, no lugar de variáveis linguísticas, como advérbios, substantivos, tamanho da palavra, etc, os pesquisadores utilizaram apenas o peso do documento, isto é, a

agregação do peso dos termos vetorizados dos documentos. Após sua vetorização, três algoritmos foram utilizados para a classificação: *NaiveBayes Multinomial* (NBM), *Logistic Regression* (LR) e *Random Forest* (RF). Cada um dos modelos de classificação tinha a tarefa de prever os autores dos textos. A acurácia do modelo resultou num alto percentual de acerto (97,71%), por meio do algoritmo NBM; já o RF e LR obtiveram resultados acima de 90%, muito satisfatórios para um estudo em atribuição de autoria, uma vez que apenas o peso do documento foi usado.

Com um método também inovador, Peng et al (2004) propuseram a ampliação dos algoritmos de NB por meio de modelos linguísticos com n-gramas, isto é, sequências de itens linguísticos de um texto, de modo a contornar os problemas inerentes aos modelos de NB tradicionais. A partir de um *corpus* de duzentos textos oriundos de diversos gêneros textuais da língua grega e dez estilos de autores diferentes, o modelo com bigramas atingiu uma acurácia de 86% na atribuição de autoria, uma diferença de 4% em relação a outros estudos muito mais profundos de análise com algoritmos de NB tradicionais, segundo os pesquisadores.

Um outro estudo de atribuição de autoria com n-gramas, mas por meio de um algoritmo diferente – o *Convolutional Neural Networks* (CNN) – foi conduzido por Shrestha et al (2017), no intuito de atribuírem a autoria de novecentos mil tweets provenientes de nove mil autores. Apesar da obtenção de 76,1% de acurácia – ainda considerado satisfatório nos estudos de atribuição de autoria – o resultado obtido deu-se principalmente pelo fato de os pesquisadores constatarem que 30% dos autores do *corpus* consistiam de *bots*. Após sua remoção, os níveis de acurácia caíram para 68,35%. Ainda que o segundo resultado não tenha sido promissor, os pesquisadores afirmam que se trata de um processo válido, já que permitiu entender como a arquitetura dos algoritmos aprende em tais situações.

No âmbito da língua portuguesa, Pavelec et al (2007) conduziram um estudo por meio das conjunções da língua portuguesa. A premissa residiu no fato de que as conjunções podem ser consideradas marcadores estilísticos confiáveis na atribuição de autoria em detrimento a um conjunto muito maior de marcadores estilísticos, pois uma mesma conjunção ou locução conjuntiva pode ser escrita de maneiras muito distintas, o que as caracterizariam como próprias do estilo de cada autor. Com um *corpus* de dez jornalistas e 150 textos, os pesquisadores utilizaram diferentes parâmetros do algoritmo

*Support Vector Machine* (SVM) e obtiveram uma acurácia de 75,1%, valor que, segundo os pesquisadores, está de acordo com diversos outros estudos na literatura.

Por fim, Hou e Huang (2019) apresentam um estudo original, ao considerar marcadores de estilo não convencionais da literatura forense. Com um *corpus* de romances chineses, composto por quatro autores, os pesquisadores utilizaram os algoritmos RF e SVM no intuito de atribuírem a autoria por meio de dois aspectos fonológicos: o tom e bigramas de rima. Após diversos testes com diferentes aspectos fonológicos da língua chinesa, os pesquisadores obtiveram resultados promissores para ambos os algoritmos, numa média de acurácia entre 85% e 95%.

Como se nota, o uso de técnicas de aprendizado de máquina oferece técnicas estatísticas efetivas, uma vez que a modelagem estatística da linguagem se preocupa com os vários níveis de análise linguística, tais como a semântica, a sintaxe, a fonologia, etc, o que permite afirmar que algoritmos de aprendizado de máquina fornecem subsídios sólidos para a atribuição de autoria. Nem todos os algoritmos necessariamente são 100% precisos, mas a condução de diversos estudos, por meio de diferentes algoritmos, compensa as imprecisões. Nenhum dos estudos aqui apontados utilizaram ferramentas gratuitas, o que torna esse tipo de estudo complicado, sendo necessários conhecimentos avançados de programação. No entanto, diversas ferramentas disponíveis livremente na internet são capazes de realizar praticar os mesmos trabalhos aqui discutidos. Ferramentas como *Weka* (2016) e *KNIME* (2007) produzem resultados semelhantes e possuem uma curva de aprendizado média, o que permite aos iniciantes na linguística forense o aprofundamento de suas pesquisas e demandas judiciais. Na próxima seção, abordaremos o uso do *Orange Canvas* e *TreeTagger* para fins de atribuição.

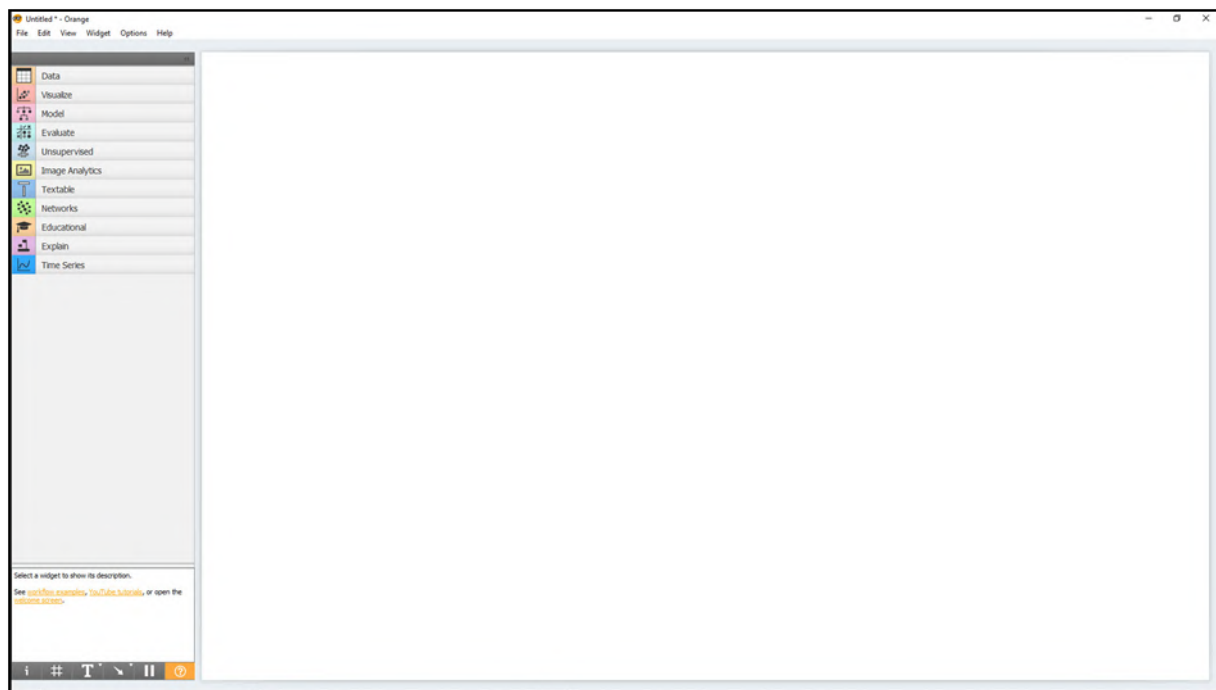
## 2 AS FERRAMENTAS

### 2.1 *Orange Canvas*

Desenvolvido na Eslovênia, no laboratório de bioinformática da Faculdade de Ciências e Informação da Universidade de Liubliana (JOVIĆ; BRKIĆ; BOGUNOVIĆ, 2014), em 1996, o *Orange Canvas* é um programa baseado na linguagem *Python*, que

oferece uma ampla gama de ferramentas estatístico-computacionais, como se pode observar na figura abaixo.

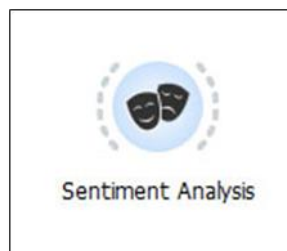
**Figura 1:** Tela inicial do *Orange Canvas*



Fonte: *Orange Canvas*.

Na figura acima, as abas à esquerda correspondem às ferramentas à disposição do pesquisador. Por meio da opção *options > add-ons*, é possível expandir o número de abas e, conseqüentemente, o número de ferramentas possíveis de serem utilizadas. Por meio delas, pode-se construir modelos de aprendizado de máquina, minerar, analisar e visualizar dados, etc. Uma das grandes vantagens do *Orange Canvas* é a sua interface: para cada *workflow*, isto é, para cada conjunto de ações direcionadas a um determinado fim, o pesquisador conta com diversos componentes, chamados de *widgets* (figura 2). Cada aba contém diversos *widgets*, nos quais o pesquisador pode clicar ou arrastar para o espaço em branco (*canvas*).

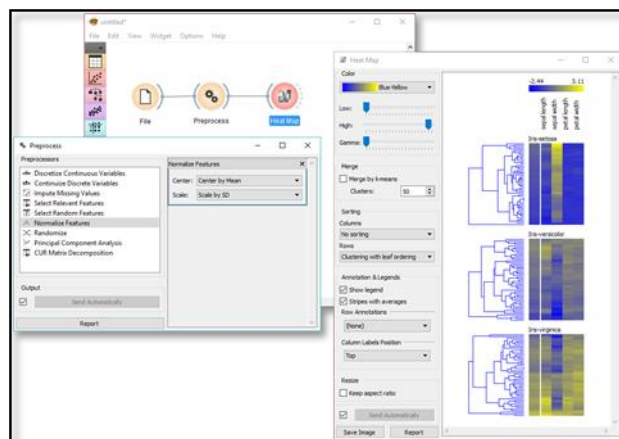
**Figura 2:** Exemplo de *widget*.



Fonte: *Orange Canvas*.

Já no *canvas*, uma vez clicado, o *widget* se abre e diversas funcionalidades podem ser sintonizadas, de acordo com as necessidades dos dados a serem analisados. Por exemplo, na figura abaixo, três *widgets* foram usados para o *workflow*, a fim de 1) carregar os dados; 2) pré-processar os dados; e 3) visualizar os dados em um *heat-map*.

**Figura 3:** Exemplo de um *workflow* simples.



Fonte: *Orange Canvas*.

Observe que os *widgets* *Preprocess* e *Heat Map* foram clicados e suas respectivas janelas surgem com diversas funcionalidades, todas customizáveis. Também é interessante observar que cada *widget* se une ao seguinte, por meio de um traço ou linha cinza. Ao final da manipulação de cada *widget*, de acordo com as necessidades dos dados, o usuário o conecta a outro *widget*, manipula-o, conecta-o a outro *widget* e assim procede sucessivamente. No final, o pesquisador terá construído um *workflow* para o



seu projeto. Ainda na figura acima, nota-se que alguns *widgets* possuem entradas e saídas, representadas pelas linhas de conexão cinzas. Outros, como o *File*, possuem apenas a saída, o que é natural, pois as bases de dados são carregadas no programa, por meio da janela do próprio *widget* (que se abre, como vimos, quando nele clicamos).

O *Orange* ainda conta com uma grande base de dados embutidas, em diversas categorias disponíveis para o usuário, seja para aprendizado seja para estudos. Além do mais, há *widgets* que oferecem a possibilidade de uso de bases de dados *online*, como *PubMed*, *The Guardian*, *NY Times*, *Twitter*, dentre outros, bastando que o usuário forneça, no caso do *Twitter*, a sua API. Caso o usuário possua sua própria base de dados, o *Orange* permite a importação de diversas extensões de arquivos, como *.txt*, *.csv*, *.tsv*, *.xlsx*, etc. Vale ainda lembrar que, se por algum motivo, o usuário precisar criar seus próprios *scripts*, o *Orange* oferece um *widget* chamado *Python Scripts*, ampliando ainda mais as possibilidades de análise, pré-processamento e visualização dos dados.

Por fim, o *Orange* conta com um *site* e um canal no *Youtube*, onde o usuário pode aprender os fundamentos da ferramenta. Além do mais, diversos *sites*, como *Stackoverflow*, *Stackexchange*, dentre outros, contêm muitas perguntas e respostas de usuários que, por algum motivo, não conseguiram solucionar algum problema de sua análise no *Orange*. A consulta a essas plataformas é de grande valia no aprendizado do usuário iniciante.

Desde o seu lançamento, o *Orange* tem sido usado em diversas publicações, tais como em bioespectroscopia (TOPLAK et al, 2021), predição de cristais (KLUNNIKOVA et al, 2020), crédito financeiro (APAMPA, 2016), meteorologia (HARO RIVERA et al, 2018), biomedicina (SHI; ZHAO; WEI, 2018), audição humana (ALJABERY; KURNAZ, 2020), genética (STRAZAR et al, 2019), imageamento clínico (ALVES et al, 2021), etc. Além disso, diversos artigos de avaliação e comparação da ferramenta também foram publicados (DEMŠAR; ZUPAN, 2013; H et al, 2011; JOVIĆ; BRKIĆ; BOGUNOVIĆ, 2014; ZUPAN; DEMSAR, 2008), com revisões positivas, o que o torna uma ferramenta respeitada nos mais variados campos da atuação humana. No que diz respeito à atribuição de autoria, nenhum artigo, até onde pôde ser verificado, foi encontrado.

Na seção Metodologia, teremos a oportunidade de entender o funcionamento de um *workflow* no *Orange* com mais detalhes.

## 2.2 *TreeTagger*

O *TreeTagger* é um etiquetador morfossintático, desenvolvido por Helmut Schmid (1994), cuja função é etiquetar, isto é, anotar cada palavra de um texto, em relação aos aspectos morfossintáticos de uma determinada língua. Em seu núcleo, o *TreeTagger* utiliza um algoritmo do tipo árvore de decisão e, para cada item lexical do texto, atribui uma probabilidade de classificação, segundo os parâmetros morfológicos e sintáticos nele contidos. Além disso, o etiquetador gera uma coluna com os lemas de cada palavra, como mostra o quadro abaixo:

**Quadro 2:** Exemplo de anotação de texto no *Treetagger*.

ITEM LEXICAL	POS	LEMA <sup>1</sup>
Que	CS	que
triste	AQ0CS0	triste
,	Fc	,
Doroteu	NP00000	doroteu
,	Fc	,
se	PP3CN00	se
pôs	VMIS3S0	pôr
a	DA0FS0	o
tarde	NCFS000	tarde
!	Fat	!

Fonte: AUTOR.

Na primeira coluna, o *TreeTagger* devolve os itens lexicais do texto, tal como fornecido na entrada; a segunda coluna refere-se à etiquetagem, à anotação propriamente dita, executada pelo programa e se refere às partes do discurso (*part of speech*), isto é, às classes gramaticais presentes na língua. Essa coluna é dependente do tipo de *tagset*, isto é, do conjunto de etiquetas fornecidas ao programa. Nesse caso, trata-se de uma das três *tagsets* do português usadas nesta pesquisa, especificamente a *EAGLES FINE-GRAINED*, disponível na página oficial do *TreeTagger*. Por exemplo, para o item lexical *Que*, o etiquetador o anotou como sendo uma conjunção subordinada (CS); para *Doroteu*, nome próprio (NP00000); *tarde*, nome comum feminino singular

(NCFS000), e assim por diante. No entanto, etiquetadores não são 100% precisos em suas anotações. Observa-se, por exemplo, que o termo *Que* não foi corretamente classificado (conjunção subordinada, no lugar de advérbio). Esse tipo de problema é conhecido e se deve a vários fatores, dentre os quais, o tamanho do *corpus* de treino usado no etiquetador (AIRES et al, 2000). Para o português, Gamallo (2013) reportou uma acurácia de 91,39% e 96,03%, para os *corpora* de teste *Bosque\_CF* e *Miscelâneo*, respectivamente.

As *tagsets* do português para o *TreeTagger* contêm dezenas de etiquetas diferentes. Exemplos de cada uma delas podem ser observados no quadro abaixo.

**Quadro 3:** Exemplos de *tagset* com suas respectivas *tags* (etiquetas) e significados.

EAGLES REDUZIDA		UD_PORTUGUESE-BOSQUE		EAGLES FINE-GRAINED	
TAG	SIGNIFICADO	TAG	SIGNIFICADO	TAG	SIGNIFICADO
NCMS	NOME COMUM MASCULINO SINGULAR	ADJ.Masc.Sing	ADJETIVO MASCULINO SINGULAR	DI0MS0	DETERMINANTE INDEFINIDO MASCULINO SINGULAR
SPS	PREPOSIÇÃO SIMPLES	NOUN.Fem.Sing	SUBSTANTIVO FEMININO SINGULAR	VMIS3S0	VERBO PRINCIPAL INDICATIVO PASSADO 3ª. PESSOA SINGULAR
VMI	VERBO PRINCIPAL INDICATIVO	VERB.Inf	VERBO INFINITIVO	SP+DA	PREPOSIÇÃO + DETERMINANTE ARTIGO
DIO	DETERMINANTE INDEFINIDO	DET.Fem.Sing	DETERMINANTE FEMININO SINGULAR	VMN0000	VERBO PRINCIPAL INFINITIVO
RG	ADVÉRBIO	PUNCT.Comma	PONTUAÇÃO: VÍRGULA	AQ0MS0	ADJETIVO QUALIFICATIVO MASCULINO SINGULAR

Fonte: *TreeTagger*.

No quadro acima, estão dispostos alguns exemplos das três *tagsets* usadas nesta pesquisa. A *tagset EAGLES Reduzida* (ERE), proposta pelo projeto EAGLES (desenvolvido em 1996), é um conjunto de etiquetas reduzidas, isto é, contam apenas com informações básicas da estrutura do português. Contém onze divisões (dez

correspondentes às classes gramaticais, e uma, aos sinais de pontuação). A UD\_Portuguese-Bosque (UPB) é baseada na Gramática de Restrição, aplicada ao *corpus Bosque*, que faz parte de uma *corpus* maior, denominado *Floresta Sintá(c)tica* (RADEMAKER et al, 2017). Contém basicamente as mesmas etiquetas que o ERE, exceto pelo fato de terem sido treinadas em diferentes *corpora*, com algoritmos diferentes. Já a *EAGLES FINE-GRAINED* (EFG), diferente da ERE, contém uma granularidade maior, isto é, contém informações mais específicas a respeito do léxico. Por exemplo, nota-se, no quadro acima, que, para a etiqueta *determinante* (DI0) na *tagset* ERE, há apenas uma informação adicional: indefinido. Para a EFG, a mesma etiqueta seria, além de indefinido, masculino e singular (DI0MS0).

### 3 OS CORPORA

#### 3.1 As *Cartas Chilenas*

O primeiro *corpus* de estudo contempla As *Cartas Chilenas* (CC). Refere-se a um conjunto de treze cartas escritas por Tomás Antônio Gonzaga, poeta mineiro do século XVIII. Seu conteúdo gira em torno da crítica direcionada a Cunha Meneses, então governador de Minas Gerais, devido aos desserviços prestados ao Estado (MENDES, 2010). Com um tom satírico e mordaz, o poema é narrado por Critilo, morador da capital do Chile (Santiago do Chile), que conta ao seu amigo Doroteu os desserviços e despotismo do governador chileno Fanfarrão Minésio. Obviamente, Critilo, Santiago do Chile e Minésio Fanfarrão são apenas subterfúgios literários para se referirem a Tomás Antônio Gonzaga, Vila Rica e Cunha Meneses, respectivamente. Uma vez palco de debates fervorosos acerca de sua autoria, foram definitivamente atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, por Rodrigo Lapa e Manuel Bandeira (BOSI, 2017), e não a Cláudio Manuel da Costa (como se supunha), poeta conterrâneo de Gonzaga, importantíssimo no cenário de Minas Gerais do século XVIII.

A fim de avaliarmos os potenciais de atribuição de autoria das duas ferramentas aqui utilizadas, consideraremos as CC como de autoria desconhecida. Para o confronto, foram coletadas todas as obras de Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, denominado *corpus* de poetas mineiros (CPM), disponíveis no *site* [Domínio Público](#)<sup>2</sup>.

Todo o procedimento de coleta, pré-processamento e anotação dos *corpora* aqui mencionados serão discutidos na *Metodologia*.

### **3.2 O corpus jornalístico**

O segundo estudo contém dois *subcorpora* compostos de textos de duas jornalistas distintas: Vera Magalhães e Eliane Cantanhêde, denominado *corpus* jornalístico (CJ) (MARCONDES; BERBER SARDINHA, 2021). Vera Magalhães é jornalista reconhecida nos meios midiáticos, tendo passagem pela F. de São Paulo, Estado de São Paulo, Veja, dentre outros. É também apresentadora do programa Roda Viva, da TV Cultura. Eliane Cantanhêde é jornalista do Estado de São Paulo. Cobriu diversos momentos importantes da história do Brasil, como as “Diretas Já”, a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-88, dentre outros. Os textos do CJ retratam os cenários da política brasileira no contexto do mandato do presidente Jair Bolsonaro e foram compilados do jornal Estado de São Paulo, a partir do mesmo registro: coluna de política. A motivação de uso desse *corpus* reside no fato de que, para além de já estarem compilados, ambas as jornalistas versam sobre temas semelhantes e recobrem um mesmo período<sup>3</sup>. A essa homogeneidade temática, somam-se outros fatores, como escolaridade e emprego semelhantes e mesmo sexo, o que torna a identificação de autoria num processo menos artificial possível. No conjunto, o *corpus* contém um total de 360 textos, dentre os quais 144 pertencem a Vera Magalhães e 216, a Vera Cantanhêde. Para cada jornalista, foram retirados dez textos, que serão usados como textos desconhecidos, denominado *corpus* de jornalistas desconhecidos (CJD) e base para a atribuição de autoria, após o treino e teste no restante dos *subcorpora*.

Na próxima seção, discutiremos todo o percurso metodológico de processamento dos *corpora*, por meio do *TreeTagger* e *Orange Canvas*.

## **4 METODOLOGIA**

### **4.1 Pré-processamento**

Antes que possamos avaliar o *TreeTagger* e o *Orange Canvas*, é preciso seguirmos algumas etapas preliminares: 1) coleta dos *corpora*; 2) pré-processamento dos *corpora*; 3) etiquetagem automática dos *corpora* com as três *tagsets* do português; e 4) contagem e normalização da frequência das etiquetas de cada texto e produção de planilhas em arquivos de extensão *.csv*.

Com relação ao primeiro estudo – CC e CPM – todos os textos, incluindo Tomás Antônio Gonzaga (TAG) e Cláudio Manoel da Costa (CMC), está resumido no quadro abaixo.

**Quadro 4:** *Corpus* do primeiro estudo.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fonte</b>	<b>Site</b>
Cartas Chilenas	Tomáz Antônio Gonzaga	Universidade da Amazônia	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Marília de Dirceu	Tomáz Antônio Gonzaga	Universidade da Amazônia	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Culto Métrico	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Epicéδιο	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Munúsculo Métrico	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
O Parnaso Obsequiso e Obras Poéticas	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Sonetos Inéditos	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>
Vila Rica	Cláudio Manuel da Costa	Universidade Federal de Santa Catarina	<a href="http://www.dominiopublico.gov.br/">http://www.dominiopublico.gov.br/</a>

Fonte: AUTOR.

A segunda etapa consistiu no pré-processamento dos *corpora*, uma vez que, ao serem coletados diretamente do *site*, os arquivos se encontram no formato *.pdf*, extensão de arquivo incompatível com a etiquetagem automática. Desse modo, os textos foram convertidos para o único formato aceito pelo *TreeTagger*, a extensão *.txt*. Qualquer conversor de extensão para *.txt* pode ser usado, desde que o arquivo final contenha apenas os textos dos escritores, sem cabeçalhos, informações sobre o livro, notas de rodapé, etc. Optamos por um conversor online – *Online Convert* – pela agilidade e

precisão na conversão. Após esse passo, os arquivos foram conferidos e todos os elementos estranhos, como os citados há pouco, foram retirados. Neste passo, é possível usar editores de textos, como *Notepad++*, por exemplo, ou mesmo *scripts* de limpeza de textos, caso o usuário tenha familiaridade com programação. Para a limpeza dos textos, utilizamos o *Text-Cleaner*<sup>4</sup>, um pequeno programa com interface gráfica, que permite o uso de funções pré-programadas, bem como a utilização de *regex* – expressões regulares para alteração de padrões de caracteres nos textos.

Após a limpeza, alguns procedimentos adicionais foram aplicados. Como os textos contêm muitas palavras grafadas no português antigo, resolvemos modificá-las para a ortografia moderna, a fim de melhorar a performance do reconhecimento das *tagsets*. Termos como “Co’a” (Com a), “d’ouro” (de ouro), “d’alta” (da alta), etc, foram modificados. Uma segunda modificação foi necessária, tendo em vista o fato de que, até onde pudemos averiguar, as *tagsets* têm muita dificuldade em classificar verbos e seus objetos quando se apresentam unidos, como “vê-lo”, disse-lhe”, “dar-lhe-ia”, etc. Assim, o hífen de cada um desses verbos foi afastado de seus termos, de modo que as *tagsets* reconheçam com mais precisão os elementos constituintes. Essas modificações são também possíveis em editores de texto e, no estudo deste artigo, optamos pela ferramenta *TextCleaner*.

Embora esses procedimentos sejam uma decisão controversa, já que em LF os textos devem ser analisados do modo como são recebidos, independentemente de erros ortográficos, grafia, etc., ela foi necessária já que as *tagsets* usadas não reconhecem esses termos. Terminado todo o pré-processamento, os arquivos foram salvos com o respectivo título e nome dos autores.

Como mostra o Quadro 4, TAG é o autor com menor quantidade de textos. Em aprendizado de máquina, a quantidade importa e, portanto, para contornarmos esse problema, optamos por dividir a obra *Marília de Dirceu* (1792) em partes iguais, de modo a obtermos um número significativo de observações. A obra contém milhares de versos, e optamos por dividi-la em 150 partes iguais. Trata-se de uma divisão puramente subjetiva, uma vez que não há um parâmetro para esse tipo de questão, apenas bom senso. Somente as *Cartas Chilenas* (1845) não foram divididas, uma vez que se trata dos textos questionados da pesquisa. Contudo, aplicamos nelas as mesmas modificações descritas para os *corpora* dos autores. O mesmo procedimento foi feito com as obras de

CMC, porém, com uma pequena diferença. Por exemplo, para *Obras Poéticas*, cada registro (epicédios, sonetos, romances, etc.) foi agrupado individualmente e, logo em seguida, divididos em partes iguais. Ao final, obtivemos 150 partes, a exemplo de TAG. O procedimento foi feito por meio de um pequeno *script* em *Python*<sup>5</sup>, de modo a dividir os textos corretamente e acelerar o processo.

#### 4.2 Processamento no *Treetagger*

Após todo o pré-processamento, os arquivos foram pós-processados pelo *TreeTagger*. Cada um dos *corpora* foi etiquetado com as três *tagsets* do português, como mostra o quadro abaixo:

**Quadro 5:** Etiquetagem dos corpora de estudo.

<b>CORPUS</b>	<b>ESTUDO</b>	<b>ETIQUETAS</b>
<i>CARTAS CHILENAS</i>	01	<b>REDUZIDAS</b>  <b>UD_PORTUGUESE-BOSQUE</b>  <b>EAGLES FINE-GRAINED</b>
TOMÁZ ANTÔNIO GONZAGA	01	
CLÁUDIO MANUEL DA COSTA	01	
<i>CORPUS JORNALÍSTICO</i>	02	

Fonte: AUTOR.

Finalizadas as três etiquetagens – todas salvas em pastas diferentes – os arquivos estão prontos para receber o último *script*<sup>6</sup>.

Nesta última etapa, todos os *corpora* foram processados pelo *script*, cuja função é 1) construir uma *wordlist* baseada na coluna dos lemas, produzida pelo *TreeTagger*; 2) contar as etiquetas referentes à *wordlist* criada; 3) normalizar a frequência da contagem das etiquetas; e 4) retornar uma planilha em *.csv*, com todas as etiquetas e observações processadas. Ao final, o *script* retorna, na pasta *spreadsheet* (criada automaticamente pelo *script*), uma planilha, denominada *corpus*, como mostra a figura abaixo.



**Figura 4:** planilha dos *corpora* CC e CPM.

The screenshot shows an Excel spreadsheet with the following data in rows 1 to 6:

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	
1	filename,ADJ,ADJ.Fem.Plur,ADJ.Fem.Sing,ADJ.Masc.Plur,ADJ.Masc.Sing,ADJ.Plur,ADJ.Sing,ADP,									
2	tagged/CC_01.txt-tg.txt,	79.50000,	10.50000,	12.00000,	17.50000,	39.50000,	0,0,	75.00000,	.50000,	59.50000
3	tagged/CC_02.txt-tg.txt,	75.99000,	12.48000,	22.47000,	12.48000,	28.54000,	0,0,	69.21000,	.35000,	57.43000
4	tagged/CC_03.txt-tg.txt,	76.84000,	7.94000,	21.72000,	8.47000,	38.15000,	0,0,	71.54000,	0,59,	88000,5.29000
5	tagged/CC_04.txt-tg.txt,	88.39000,	0,38,	67000,5.52000,	44.19000,	0,0,	82.87000,	0,44,	19000,0,	11.04000
6	tagged/CC_05.txt-tg.txt,	102.27000,	9.84000,	25.00000,	24.24000,	43.18000,	0,0,	61.36000,	3.03000,	71.90000

Fonte: AUTOR.

A figura acima mostra a planilha final da *tagset* UD\_PORTUGUESE-BOSQUE, para o CC e CPM. Ao final, há três planilhas – uma para cada *tagset* do estudo 1. O mesmo procedimento foi realizado para o estudo 2. Como mencionado anteriormente, o CJ contém 316 textos de duas jornalistas brasileiras – Eliane Cantanhêde e Vera Magalhães – conhecidas jornalistas no cenário brasileiro. Um resumo do *corpus* pode ser visto no quadro abaixo.

**Quadro 6:** Resumo do CJ.

<b>CORPUS</b>	CORPUS JORNALÍSTICO
<b>AUTORAS</b>	VERA MAGALHÃES/ELIANE CANTANHÊDE
<b>VEÍCULO</b>	ESTADO DE SÃO PAULO
<b>ÉPOCA</b>	2019 A 2020
<b>TÓPICO</b>	POLÍTICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
<b>REGISTRO</b>	COLUNA POLÍTICA DE JORNAL
<b>ORIENTAÇÃO POLÍTICA</b>	CENTRO-DIREITA
<b>TOTAL DE TEXTOS</b>	X ELIANE; Y VERA

Fonte: adaptado de Marcondes e Berber-Sardinha (2021).

Três planilhas também foram produzidas para cada *tagset*. Feito isso, cria-se manualmente uma coluna, em cada planilha, chamada “autor”, e insere-se, no caso do CPM, as respectivas iniciais dos nomes dos poetas. Por exemplo, TAG, para Tomás Antônio Gonzaga e CMC, para Cláudio Manuel da Costa. Na planilha do *corpus* CC, insere-se uma coluna com o nome “autor” e as iniciais CC. Isso é extremamente importante, uma vez que o *Orange Canvas* espera uma coluna categórica, por meio da

qual possa treinar os algoritmos de classificação. O mesmo procedimento foi realizado no CJ, havendo apenas a mudança das iniciais para as jornalistas correspondentes.

Com as planilhas prontas, pode-se iniciar a etapa de análise dos dados no *Orange*. Para efeitos didáticos, apresentaremos um *workflow* completo, por meio de apenas uma *tagset* usada no estudo 1.

### 4.3 Processamento no *Orange Canvas*

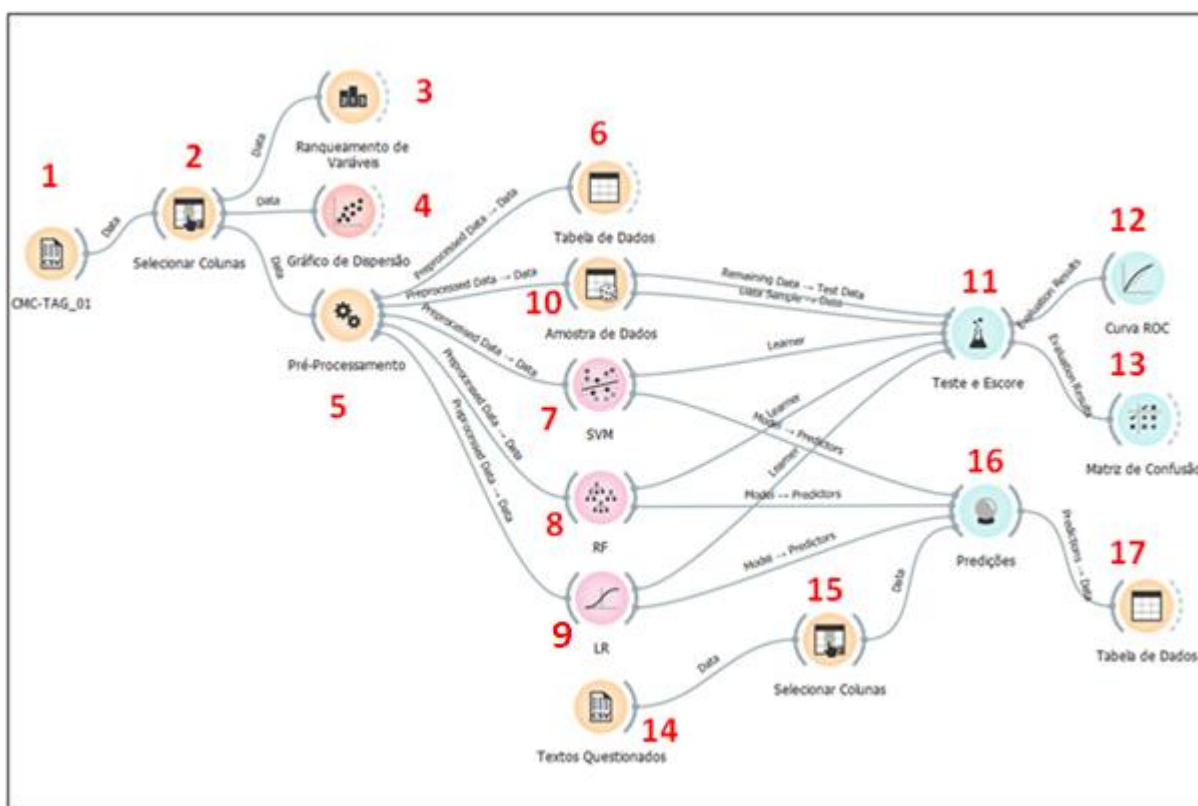


Figura 5: Exemplo de *workflow* em *Orange*.

Fonte: AUTOR.

A figura acima contém o *workflow* completo da *tagset* ER. Todos os *widgets* necessários foram importados ao *canvas*, sequencialmente, dependendo do processo a ser realizado. Após cada etapa, foram renomeados, para melhor compreensão dos procedimentos adotados<sup>7</sup>. Para melhor o compreendermos, dividimos as quatorze etapas

em cinco blocos, dispostos a partir dos tópicos contidos em cada um, como se pode notar na figura abaixo.

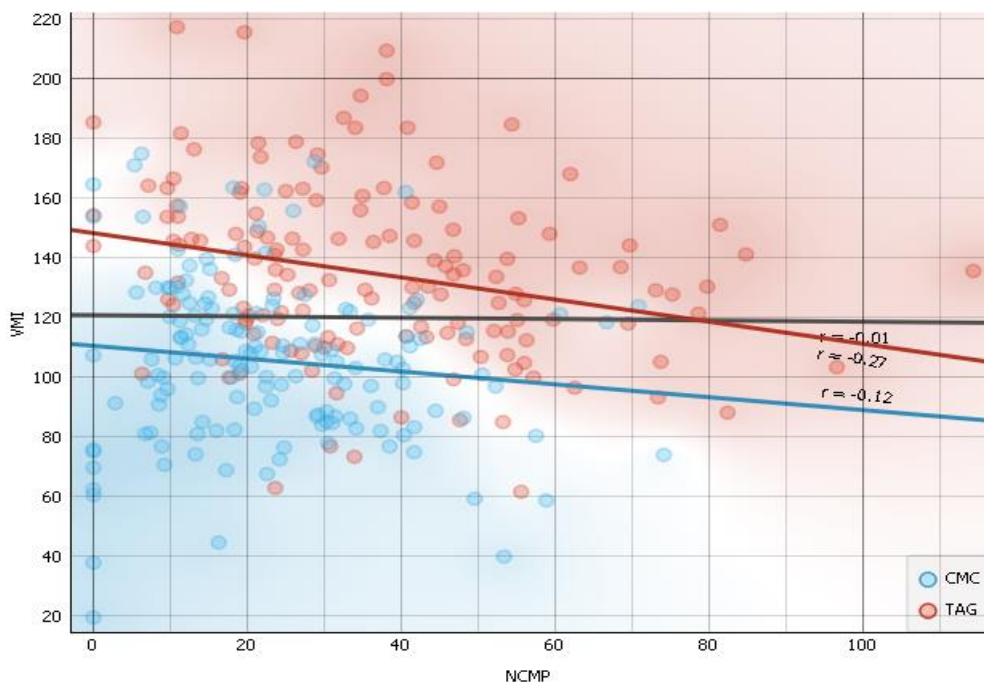
**Quadro 7:** Resumo em tópicos dos blocos de análise do *workflow*.

BLOCO 1	BLOCO 2	BLOCO 3	BLOCO 4	BLOCO 5
PRÉ- PROCESSAMENTO DOS DADOS	SEPARAÇÃO DOS DADOS EM TREINO E TESTE	TREINO E TESTE DOS CLASSIFICADORES POR <i>CROSS</i> <i>VALIDATION</i> : AVALIAÇÃO DOS RESULTADOS	PREDIÇÃO DE DADOS NOVOS: ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA DAS CARTAS CHILENAS	VERIFICAÇÃO DOS ACERTOS NA ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA
ITENS 1 A 6	ITEM 10	ITENS 7, 8, 9, 11,12 E 13	ITENS 14, 15, 16	ITEM 17

Fonte: AUTOR.

No primeiro bloco, o item 1 corresponde ao **carregamento do arquivo**, por meio do widget *CSV File Import* e, ao clicarmos no *widget*, as informações do arquivo são mostradas<sup>8</sup>. Com o item 2 – **seleção de colunas** – é possível ajustar corretamente as variáveis categóricas e contínuas para os seus respectivos papéis ou mesmo excluí-las. Como o *Orange* reconheceu corretamente as variáveis, nenhum ajuste foi necessário. Os itens 3 e 4 são variáveis, isto é, podem conter outros *widgets*. Em nosso caso, optamos, no item 3, apenas pela **verificação das melhores variáveis preditoras de classe** e a **dispersão das variáveis** em relação aos autores com o item 4. Um exemplo de gráfico de dispersão pode ser visto abaixo.

**Gráfico 1:** gráfico de dispersão de duas variáveis.



Fonte: AUTOR.

No gráfico acima, encontra-se a dispersão entre as variáveis VMI (verbo principal no indicativo) e NCMP (substantivo comum masculino plural), representadas pelos traços em vermelho e azul. Como se nota, Cláudio Manoel está mais bem definido do que Tomáz Antônio, com pouca sobreposição das variáveis. Após essa inspeção prévia, executa-se o **pré-processamento dos dados** com o item 5. Diversos ajustes podem ser feitos com esse ícone. Optamos apenas por centralizar e escalar as variáveis, a fim de obtermos o desvio padrão em uma mesma escala para todas as variáveis. Também optamos por utilizar a função remover valores perdidos, para variáveis que eventualmente não tenham algum valor declarado. A verificação dos dados obtidos do pré-processamento ocorre no item 6. Nessa etapa, é possível construir novas variáveis, isto é, somá-las, dividi-las em uma outra série de combinações, de acordo com as necessidades da pesquisa.

No segundo bloco, o perito recorre à **divisão dos dados em treino e teste** a serem utilizadas em ambas as partições. A partição realizada neste estudo corresponde a

uma proporção de .7, isto é, 70% de dados para o treino e 30% para o teste e corresponde ao item 10 da figura 5.

Quanto ao terceiro bloco, as amostras de dados particionadas anteriormente são enviadas para o *Test & Score*, item 11 da figura. Neste bloco, executam-se o **treinamento e teste dos dados** e a **avaliação dos classificadores**, elencados na figura pelos itens 7, 8 e 9. No *Teste e Escore*, clica-se em *Cross Validation*, a fim de que o teste seja feito em diversos blocos da base de treinamento para cada algoritmo; o *Cross Validation* ou Validação Cruzada é uma técnica que avalia a performance do algoritmo, “quebrando” os dados de treinamento em partes iguais. Neste estudo, optamos por uma “quebra” de dez partes para os dados de treinamento. Após o ajuste da Validação Cruzada e o envio dos dados de teste ao *Test & Score*, carregamos os três classificadores elencados para esta pesquisa. Optamos pelo uso dos algoritmos *Support Vector Machine* (SVM), *Random Forest* (RF) e *Logistic Regression* (LR), cujo detalhamento de informações pode ser encontrado clicando-se com o botão direito no *widget* do algoritmo. Cada um dos classificadores foi ajustado, a fim de obtermos as melhores combinações de parâmetros possíveis. Por exemplo, no caso do RF, para esta *tagset*, a melhor combinação deu-se entre 500 árvores de decisão, com sete variáveis para cada divisão das árvores. A verificação dessas combinações é feita em tempo real pelo *widget Test & Score* (11), mantendo-se as janelas de ambos os *widgets* (classificador e *Test & Score*) abertos e ir ajustando os parâmetros do algoritmo. Ainda neste terceiro bloco, os itens 12 e 13 correspondem à *curva ROC* e à matriz de confusão, respectivamente. Trata-se da **avaliação dos classificadores** utilizados, propriamente dita. A matriz de confusão mostra diversos resultados, como acurácia, precisão, *recall* etc.; já a *curva ROC* serve como diagnóstico dos classificadores, medindo a razão entre os verdadeiros positivos e falsos positivos. Para a matriz de confusão, usamos a acurácia, no intuito de medir a eficiência de acerto dos algoritmos. Um exemplo de matriz de confusão pode ser visto abaixo.

Figura 6: matriz de confusão para o *Random Forest*.

Confusion matrix for RF-500-7 (showing number of instances)				
		Predicted		$\Sigma$
		CMC	TAG	
Actual	CMC	87	18	105
	TAG	9	96	105
$\Sigma$		96	114	210

Fonte: AUTOR.

A matriz de confusão para o RF – com 500 árvores e sete variáveis em cada divisão – previu corretamente 87 textos para CMC e 96 para TAG, isto é, uma porcentagem de 90,6% para CMC e 84,2% para TAG, em uma base de treino de 210 observações, como se nota na figura 6. A seguir, estendemos uma segunda linha do *widget Data Sample* para o *Test & Score*, a fim de enviarmos os dados restantes, ou seja, os dados de teste. É possível ver o desempenho dos dados de teste, por meio dos mesmos *widgets curva ROC* e *Matriz de Confusão*.

Após as avaliações, o bloco 4 consiste na **predição dos dados novos**, isto é, na atribuição de autoria do corpus CC, principal objeto deste estudo. Para isso, os dados são carregados por meio do *widget File Import*, item 14 da figura 5. Em seguida, o item 15 permite o ajuste correto das variáveis a serem enviadas ao item 16, que corresponde ao *widget de* predições. Os três classificadores (itens 7, 8 e 9) são finalmente ligados ao item 16 de predições, de modo que possam analisar os dados desconhecidos.

Finalmente, no bloco 5, os resultados são enviados para o item 17, em que o perito linguista procede à **verificação dos acertos e erros de atribuição de autoria do corpus CC**.

Todo o procedimento é repetido para as duas *tagsets* restantes do português, obviamente, salvando cada *workflow* em arquivos separados. Os três *workflows* foram então comparados e apenas o resultado com a melhor *tagset* foi usada para o segundo estudo, de modo a confirmamos ou não sua eficácia.

Discutiremos os resultados de todo esse processo na seção a seguir.

## 5 RESULTADOS

### 5.1 Estudo 1 – As *Cartas Chilenas*

Matrizes de confusão são o meio mais fácil de identificar a eficiência dos classificadores. Resumimos apenas os resultados da acurácia dos três classificadores e suas *tagsets* no quadro 6<sup>9</sup>. A acurácia se refere à taxa de predições corretas, isto é, à divisão das predições corretas pelo total de observações:

$$AC = \frac{VP + VN}{VP + VN + FP + FN}$$

onde AC corresponde à acurácia, VP (verdadeiro positivo), VN (verdadeiro negativo), FP (falso positivo) e FN (falso negativo).

**Quadro 8:** Resultado das matrizes de confusão dos três *workflows* nos dados de teste para o estudo 1.

WORKFLOW 1			
CLASSIFICADOR	TAGSET	RESULTADOS	
SVM (C :0.50, g: auto, c=1.05)	EAGLES REDUZIDA	TAG: 92.7%	CMC: 85.7%
RF (trees: 500, atributes: 7)	EAGLES REDUZIDA	TAG: 88.4%	CMC: 85.1%
LR (Lasso - C = 0.12)	EAGLES REDUZIDA	TAG: 86.8%	CMC: 76.9%
WORKFLOW 2			
CLASSIFICADOR	TAGSET	RESULTADOS	
SVM (SIGM – C: 0.5, g: 0.01, c: 1.09)	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	TAG: 91.7%	CMC: 77.8%
RF (trees: 500, atributes: 7)	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	TAG: 88.9%	CMC: 88.9%
LR (Lasso - C =4)	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	TAG: 89.7%	CMC: 80.4%
WORKFLOW 3			
CLASSIFICADOR	TAGSET	RESULTADOS	
SVM (POL – C: 0.5, g: 0.03, c: 1.13, d: 1,5)	EAGLES FINE-GRAINED	TAG: 87.5%	CMC: 80%
RF (trees: 500, atributes: 9)	EAGLES FINE-GRAINED	TAG: 85.7%	CMC: 92.7%
LR (Ridge – C: 0.3)	EAGLES FINE-GRAINED	TAG: 95.1%	CMC: 87.8%

Fonte: AUTOR.

Os resultados do quadro acima referem-se à porcentagem de acerto de cada autor nos dados de teste, isto é, após o ajuste dos parâmetros e treinamento dos classificadores na base de treino. Por exemplo, no *workflow 1*, com a *tagset Eagles Reduzida*, o SVM<sup>10</sup>

classificou corretamente 92,7% dos textos de TAG e 85,7% dos textos de CMC, e assim por diante. Embora sejam valores altos, com um média de 85% de sucesso para os três *workflows* – média muito significativa – a classificação de dados novos (CC) não corresponde, necessariamente, à taxa de sucesso dos testes, como se nota no quadro abaixo.

**Quadro 9:** Resultados de classificação dos três *workflows* nas *Cartas Chilenas*.

WORKFLOW 1	
CLASSIFICADOR	RESULTADO
SVM	69.2%
RF	38.4%
LR	76.9%
WORKFLOW 2	
CLASSIFICADOR	RESULTADO
SVM	38.4%
RF	23%
LR	84.6%
WORKFLOW 3	
CLASSIFICADOR	RESULTADO
SVM	46.1%
RF	7.7%
LR	38.4%

Fonte: AUTOR.

Claramente, o *workflow 2* obteve o melhor desempenho em relação ao restante, por meio do classificador LR e da *tagset* UPB, classificando corretamente como de TAG onze das treze CC. O RF obteve o pior desempenho (*workflow 3*), com uma taxa de acerto de 7,7% (2 de 13 cartas). Já o SVM obteve resultados medianos, com uma média de acerto de 51%, o que o coloca como o segundo melhor classificador.

## 5.2 Estudo 2 – CJ

A fim de confirmarmos o desempenho do *workflow 2*, conduzimos um segundo estudo, dessa vez, com o CJ. Mantivemos os três classificadores e apenas a *tagset* UPB. Os quadros 9 e 10 representam, respectivamente, a matriz de confusão e o resultado no CJD.



**Quadro 10:** Resultados das matrizes de confusão do *workflow* 2 nos dados de teste para o estudo 2.

<b>WORKFLOW 2</b>			
<b>CLASSIFICADOR</b>	<b>TAGSET</b>	<b>RESULTADOS</b>	
SVM	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	EL: 91%	VR: 95.1%
RF	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	EL: 86.6%	VR: 87.8%
LR	UD_PORTUGUESE-BOSQUE	EL: 96.8%	VR: 95.6%

Fonte: AUTOR.

De acordo com o quadro acima, nos dados de teste, o LR obteve a melhor performance: 96,8% de acerto para Elaine e 95,6% para Vera. No CJD (quadro 10), mais uma vez, tal como no estudo 1, observa-se que o LR obteve o melhor desempenho possível, acertando todos os textos das jornalistas, o que aponta para o LR – juntamente com a *tagset* UPB – como um bom candidato na condução inicial de análise de autoria de textos.

**Quadro 11:** Resultados dos três *workflows* nos dados novos do CJ.

<b>WORKFLOW 3 – TAGSET: UD_PORTUGUESE-BOSQUE</b>	
<b>CLASSIFICADOR</b>	<b>RESULTADO</b>
SVM	ELAINE: 80% VERA: 80%
RF	ELAINE: 80% VERA: 80%
LR	ELAINE: 100% VERA: 100%

Fonte: AUTOR.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Linguística Forense, nomeadamente na área de atribuição de autoria, marcadores de estilo são um dos elementos mais importantes na busca do estilo de um determinado autor ou suspeito de um crime que envolva dados linguísticos. Para marcadores do tipo *top-down*, isto é, marcadores informados por alguma teoria, sua seleção e manipulação podem se tornar difíceis, devido à necessidade de manuseio de ferramentas tecnológicas nem sempre acessíveis aos iniciantes, como *Python*, *Java*, *R*, etc. Este artigo procurou fornecer indícios de que ferramentas gratuitas podem ser um substituto inicial para a abordagem de atribuição de autoria de textos.

Como vimos, lançamos mão de duas ferramentas gratuitas: o *TreeTagger*, etiquetador de palavras automático, e o *Orange Canvas*, programa *open-source* para mineração de dados. Etiquetamos os dois *corpora* de estudo com as três *tagsets* disponíveis para o português no site oficial do *TreeTagger* e, logo em seguida, realizamos três *workflows* no *Orange* para os *corpora* CPM e CC. Obtivemos resultados muito significativos nos testes com o *workflow 2* (*tagset* UPB) em que o classificador SVM obteve uma acurácia média de 84,7%; o RF, de 88,9% e o LR, de 85%. Nas CC, isto é, nos dados novos, o LR obteve a melhor performance, com uma média de acerto de 84,6%.

Realizamos um segundo estudo, a fim de confirmarmos a eficiência do *workflow 2*, por meio do corpus CJ. Novamente, o classificador LR mostrou-se superior aos demais, com uma performance de acerto no CJD de 100%. Portanto, de um modo geral, os resultados sugerem que o uso do LR, juntamente com a *tagset* UPB, fornecem a melhor combinação nos estágios iniciais da atribuição de autoria. Da mesma forma, também é possível inferir que o RF não é melhor opção para casos de autoria, uma vez que, em todos os *workflows*, seus resultados foram muito abaixo da expectativa, com uma média de 23%. No entanto, é difícil afirmar que o LR e a *tagset* UPB serão sempre a melhor solução para todos os tipos de casos.

Essa limitação advém em parte por conta da acurácia do próprio etiquetador, cuja eficiência não atinge o limite possível. Embora o tamanho do *corpus* de treinamento tenha um peso significativo na sua acurácia, Tian e Lo (2015) afirmam a necessidade de se treinar os etiquetadores em função dos erros reportados, mais do que em *corpora* maiores. Assim, estudos futuros e mais aprofundados ainda são necessários, não só da combinação dos classificadores, mas também da acurácia do etiquetador.

No entanto, há indícios óbvios do potencial da combinação dessas duas ferramentas para uma primeira abordagem dos textos por parte do perito. Por exemplo, pode-se usar a classificação dos melhores marcadores de estilo, por meio do *widget Rank*, para a condução de outros testes mais aprofundados, não só qualitativos, mas também quantitativos, como o *t-score*, *z-score*, erro amostral, etc., além dos próprios resultados de classificação. Em suma, acreditamos no potencial dessas duas ferramentas, e que esse tipo de primeira abordagem dos textos possa trazer ganhos significativos para a comunidade da linguística forense.

## Referências

- AIRES, R. V. X. et al. Combining Multiple Classifiers to Improve Part of Speech Tagging: A Case Study for Brazilian Portuguese. *Proceedings of the 15th Brazilian Symposium on Artificial Intelligence*, 2000.
- ALJABERY, M. A.; KURNAZ, S. Applying datamining techniques to predict hearing aid type for audiology patients. *Journal of Information Science and Engineering*, v. 36, n. 2, p. 205-215, 2020.
- ALVES, A. F. F. et al. Combining machine learning and texture analysis to differentiate mediastinal lymph nodes in lung cancer patients. *Physical and Engineering Sciences in Medicine*, v. 44, n. 2, p. 387-394, 2021.
- APAMPA, O. Evaluation of Classification and Ensemble Algorithms for Bank Customer Marketing Response Prediction. *Journal of International Technology & Information Management*, v. 25, n. 4, p. 85-100, 2016.
- BERBER SARDINHA, T. *Linguística de Corpus*. São Paulo: Manole, 2004.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- DEMŠAR, J.; ZUPAN, B. Orange: Data mining fruitful and fun - A historical perspective. *Informatica (Slovenia)*, v. 37, n. 1, p. 55-60, 2013.
- GAMALLO, P.; GARCIA, M. *FreeLing e TreeTagger: Um Estudo Comparativo no Âmbito do Português*. [s.l: s.n.], 2013. (no prelo)
- HARO RIVERA, S. et al. MÉTODOS DE CLASIFICACIÓN EN MINERÍA DE DATOS METEOROLÓGICOS. *Perfiles*, v. 2, n. 20, p. 107-113, 2018.
- HOU, R; HUANG, R. Robust stylometric analysis and author attribution based on tones and rimes. *Natural Language Engineering*, 26(1), Cambridge University Press: p. 49–71, 2020.
- JOVIĆ, A.; BRKIĆ, K.; BOGUNOVIĆ, N. An overview of free software tools for general data mining. *37th International Convention on Information and Communication Technology, Electronics and Microelectronics, MIPRO 2014 - Proceedings*. Anais.2014.
- JUOLA, Patrick; VESCOVI, Darren. Analyzing Stylometric Approaches to Author Obfuscation. In: *Advances in Digital Forensics VII – International Conference on Digital Forensics, 2011, Orlando*. Orlando: Springer, pp.115-125, 2011.
- KLUNNIKOVA, Y. V. et al. Machine learning application for prediction of sapphire crystals defects. *Journal of Electronic Science and Technology*, v. 18, n. 1, p. 1-8, 2020.

KOPPEL, M; SCHLER, J; ARGAMON, S. Computational Methods in Authorship Attribution. *Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)*. Vol. 60, pp 9-26, 2009.

MACIEJ, E. Style-markers in authorship attribution: a cross-language study of authorial fingerprint. *Studies in Polish Linguistics*, v. 6, p. 99–114, p. 99-114, 2011.

MARCONDES, M. V.; BERBER SARDINHA, T. *Temos uma digital linguística? Detecção de autoria com Linguística Forense e Linguística de Corpus*. São Paulo: [s.n.], 2021. (não publicado)

MCMENAMIN, G. R. *Forensic linguistics : advances in forensic stylistics*. Florida: CRC Press, 2002.

MENDES, M. DE F. *Cartas Chilenas, de Tomás Antônio de Gonzaga: um estudo historiográfico dos recursos linguísticos e argumentativos*. [s.l.] Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

OLSSON, J. *Forensic Linguistics*. London: Continuum, 2008.

P. JEEVAN KUMAR, G; SRIKANTH REDDY, T; AGHUNADHA, R. Document Weighted Approach for Authorship Attribution. *International Journal of Computational Intelligence Research*. Volume 13, Número 7, pp. 1653-1661, 2017.

PAVELEC, D; JUSTINO, E; OLIVEIRA, LUIZ S. Author Identification using Stylometric Features. *Inteligencia Artificial. Revista Iberoamericana de Inteligencia Artificial*, Vol. 11, núm.36, pp. 59-65, 2007.

PENG, F; SCHUURMANS, D; WANG, S. Augmenting Naive Bayes Classifiers with Statistical Language Models. *Information Retrieval* 7, pp. 317–345, 2004.

RADEMAKER, A. et al. *Universal Dependencies for Portuguese*. Disponível em: <[https://github.com/UniversalDependencies/UD\\_Portuguese-Bosque](https://github.com/UniversalDependencies/UD_Portuguese-Bosque)>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SCHMID, H. Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees. *Proceedings of International Conference on New Methods in Language Processing*. Anais. Manchester, UK.: 1994

SHI, J.; ZHAO, G.; WEI, Y. Computational QSAR model combined molecular descriptors and fingerprints to predict HDAC1 inhibitors. *Medecine/Sciences*, v. 34, p. 52-58, 2018.

SHRESTHA, P; SIERRA, S; GONZÁLEZ, F; MONTES, M; ROSSO, P; SOLORIO, T. CONVOLUTIONAL. *Neural Networks for Authorship Attribution of Short Texts*. pp. 669-674, 2017.

SOUSA-SILVA, R.; COULTHARD, M. Linguística Forense. In: DINIS-OLIVEIRA, R. J.; MAGALHÃES, T. (org.). *O que são as Ciências Forenses? Conceitos, Abrangência e Perspectivas Futuras*. Lisboa: Pactor, 2016, p. 137-144.

STRAZAR, M. et al. ScOrange - A tool for hands-on training of concepts from single-cell data analytics. *Bioinformatics. Anais.2019*.

TIAN, Y.; LO, D. A comparative study on the effectiveness of part-of-speech tagging techniques on bug reports. *IEEE 22nd International Conference on Software Analysis, Evolution, and Reengineering, SANER 2015 - Proceedings. Anais.2015*.

TOPLAK, M. et al. Quasar: Easy machine learning for biospectroscopy. *Cells*, v. 10, n. 9, p. 1-10, 2021.

WILLIAMS, B. *Style and vocabulary: Numerical studies*. Londres: Griffin, 1970.

ZUPAN, B.; DEMSAR, J. Open-Source Tools for Data Mining. *Clinics in Laboratory Medicine*, v. 28, n. 1, p. 37-54, 2008.

Recebido em: 03/03/2022

Aceito em: 30/11/2022

---

<sup>1</sup> O *Treetagger* não gera três colunas nomeadas. Trata-se apenas de uma apresentação didática dos resultados.

<sup>2</sup> [www.dominiopublico.gov.br/](http://www.dominiopublico.gov.br/)

<sup>3</sup> Período de 01/01/2019 a 31/07/2020.

<sup>4</sup> O *Text-Cleaner* contém scripts criados pelo autor do artigo e uma interface gráfica criada pelo programador *Python* Roger Amaro.

<sup>5</sup> Criado pelo autor desta pesquisa.

<sup>6</sup> Criado pelo Professor Doutor Tony Berber Sardinha, da PUC-SP.

<sup>7</sup> Mantivemos, no entanto, os nomes originais dos *widgets* nas explicações, uma vez que são facilmente identificados no Orange pelos seus desenhos característicos.

<sup>8</sup> O Orange identificou corretamente 300 observações, 66 variáveis linguísticas contínuas (produzidas pelo *TreeTagger*) e uma variável categórica (a coluna autor, produzida manualmente).

<sup>9</sup> A matriz de confusão também mostra outros valores, como os de Tipo I e Tipo II, além das classificações incorretas.

<sup>10</sup> Em parênteses, para cada classificador, estão relacionados os parâmetros ajustados, por meio dos *widgets*.

# Da inclusão à rejeição: tensões entre os discursos de promoção e de ódio à população LGBTQIA+ nas redes sociais

Raquel Monteiro de Rezende (UFF)<sup>i</sup>

Janayna Rocha da Silva (UFF)<sup>ii</sup>

## RESUMO

Uma vez que os Estudos da Linguagem podem contribuir para a compreensão e, conseqüentemente, solução de problemas sociais, o presente trabalho tem o objetivo de, a partir da análise de discursos promocionais favoráveis à causa LGBTQIA+ publicados por uma empresa do ramo do varejo em suas redes sociais e seus respectivos comentários de discordância, identificar discursos de ódio contra tais indivíduos. Para tanto, além de discorrer sobre os conceitos de imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2005; 2017), de semiotização do mundo (CHARAUDEAU, 2008) e de contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008; 2018), este artigo ancora-se nos postulados de Charaudeau (2019) e Gallinari (2020) acerca da violência verbal a fim de identificá-la no *corpus* apresentado.

**Palavras-chave:** Imaginários sociodiscursivos; violência verbal; LGBTQIA+.

## ABSTRACT

Since Language Studies can contribute to the understanding and, consequently, the solution of social problems, the present work aims at, from the analysis of promotional speeches favorable to the LGBTQIA+ cause published by a retail company in its social networks and their respective dissenting comments, identifying hate speech against such individuals. Therefore, in addition to discussing the concepts of sociodiscursive imaginaries (CHARAUDEAU, 2005; 2017), semiotization of the world (CHARAUDEAU, 2008) and communication contract (CHARAUDEAU, 2008; 2018), this article is anchored in Charaudeau's postulates (2019) and Gallinari (2020) about verbal violence in order to identify it in the presented *corpus*.

---

<sup>i</sup> Mestre e doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e professora de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação da cidade do Rio de Janeiro. Possui graduação em Letras – Português/Literaturas (licenciatura) pela Universidade Federal Fluminense (2017) e é também bacharel em Letras – Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). Pesquisa as relações entre os discursos das mídias e as compreensões do feminino. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4004-6033> | E-mail: [raq.rezende@gmail.com](mailto:raq.rezende@gmail.com)

<sup>ii</sup> Mestre e doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. É professora de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0364-7988> | E-mail: [rochajanayna1412@gmail.com](mailto:rochajanayna1412@gmail.com)

**Keywords:** Sociodiscursive imaginaries; verbal violence; LGBTQIA+.

## INTRODUÇÃO

Os movimentos sociais têm ganhado força nas últimas décadas. Neste cenário, grupos sociais historicamente oprimidos, como mulheres e pessoas negras, se organizaram em movimentos como o feminista e o antirracista, que atualmente contam com visibilidade importante na mídia e nos espaços de conhecimento, como universidades e escolas.

A marcha *Ni una Menos*, ocorrida nos anos de 2005 e 2016 na Argentina, no Chile e no Uruguai, que levou milhares de mulheres às ruas contra a violência de gênero é um exemplo da força alcançada pelas organizações feministas, assim como o movimento *Black Lives Matter*, fundado em 2013 nos Estados Unidos e que ganhou destaque após o assassinato de George Floyd, é um sinal relevante da força do movimento antirracista.

Nessa esteira de discussão acerca da inclusão de minorias sociais, os anseios da comunidade LGBTQIA+ têm também reverberado e atraído cada mais vez a atenção das mídias e da publicidade. Assim como outros movimentos sociais, o ativismo LGBTQIA+ busca pela ascensão social de uma minoria historicamente marginalizada, contando também, porém, com uma considerável resistência à conquista de seus direitos ainda nos dias de hoje, fato que se manifesta nas altas taxas de violência contra a comunidade.

É importante que se note que a objeção à ascensão social das minorias pode se manifestar de várias maneiras, sendo a violência verbal um sintoma importante da resistência de uma sociedade à inclusão de tais grupos.

Isso posto, o presente trabalho pretende identificar discursos de ódio direcionados à população LGBTQIA+ proferidos em comentários de redes sociais e, assim, identificar imaginários sociodiscursivos que circulam na sociedade acerca dos indivíduos em questão.

A fim de alcançar tais resultados, o artigo se inicia pela exposição acerca da busca por direitos civis pelos grupos LGBTQIA+ e, posteriormente, apresenta as concepções teóricas nas quais os movimentos de análise se baseiam: a compreensão dos

discursos de ódio a partir dos postulados de Charaudeau (2019) e Gallinari (2020), dos conceitos de imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2005; 2017), da compreensão dos processos de semiotização (CHARAUDEAU, 2008) e da noção de contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008; 2018), sendo, nesta última seção, aprofundados também os conceitos de discurso publicitário e discurso promocional desenvolvidos por Charaudeau (2010).

Desse modo, além de alcançar o objetivo geral de apontar tais imaginários, torna-se viável também a apreensão de objetivos específicos, como o apontamento de possíveis motivações de crimes de LGBTfobia e uma maior compreensão da lógica dos discursos de ódio na internet.

## **1 UM BUSCA HISTÓRICA POR DIREITOS E IGUALDADE**

Em 28 de junho de 1969, a cidade de Nova York, nos Estados Unidos, testemunhou uma investida policial violenta na boate Stonewall Inn, episódio que era comum nas boates gays da época, visto que a homossexualidade era então criminalizada em território americano<sup>1</sup>.

A ação agressiva dos policiais causou revolta na população LGBT, que se manifestou por dias consecutivos com a organização de motins. Por conta de sua grande proporção, a rebelião iniciada em Stonewall ganhou repercussão internacional, sendo lembrada anualmente por pessoas de orientações sexuais variadas que se aglomeram nas ruas para celebrar o orgulho LGBT, culminando no que hoje se conhece como “parada gay”, eventos atualmente muito populares em várias cidades do mundo. A partir de tal fato instituiu-se também o mês de junho, em memória à data dos eventos ocorridos em Stonewall, como o mês do orgulho LGBTQIA+.

Como se nota, o movimento reverberou dos Estados Unidos para o resto do mundo, ganhando visibilidade em muitos outros países ocidentais. No Brasil, a mobilização LGBT passou a se organizar de maneira mais efetiva no regime militar. Apesar de toda a repressão vivida no momento em questão, o grupo, influenciado pelos acontecimentos de Stonewall, organizou-se, originando, então, a sigla MHB (Movimento Homossexual Brasileiro), posteriormente é rebatizado de GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Mais tarde, já nos anos 90, a fim de oferecer mais



representatividade às mais variadas orientações de gênero, a sigla é renomeada como GLBT (gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros), sendo reorganizada pouco tempo depois, em 2003, como LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros) a fim de oferecer mais visibilidade às mulheres.

Atualmente, com o intuito de acolher ainda mais orientações, o movimento é reconhecido pela sigla LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexual, assexual, +), sendo o “+” representativo de todas e quaisquer orientações que não sejam contempladas na sigla, mas que existem e devem ser respeitadas e incluídas socialmente.

A inclusão social dos grupos LGBTQIA+ se reflete também nos direitos civis conquistados nas décadas recentes. No Brasil, por decisão do Superior Tribunal Federal, a união estável entre pessoas do mesmo sexo passou a ser reconhecida no ano de 2011. Mais tarde, em 2019, o mesmo Tribunal criminaliza a homofobia e transfobia, equiparando-as ao crime de racismo:

Todo preconceito é violência. Toda discriminação é causa de sofrimento, mas aprendi que alguns preconceitos causam mais sofrimentos que outros, porque alguns são feridas curtidas já em casa, na qual a discriminação castiga a pessoa desde o seu lar, afasta pai de filho, irmãos, amigos, pela só circunstância de tentar viver o que se tem como sua essência e que não cumpre o figurino socio-político determinante e determinado. (LUCIA, Carmen. Voto a favor da criminalização da homofobia como forma de racismo em 13 de junho de 2019)<sup>ii</sup>

Todavia, tais ganhos, apesar de importantes, ainda não são suficientes para erradicar crimes de LGBTfobia no país. Segundo dados do anuário de 2021 do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o ano de 2020 acumulou 1.169 notificações de agressão e 121 registros de homicídio contra pessoas LGBTQIA+ no Brasil, o que representa um aumento de 20,9% e 24/7%, respectivamente, de casos. Deve-se ressaltar, contudo, que tais dados, apesar de alarmantes, não representam a real gravidade da situação, uma vez que apenas dezesseis dos vinte e sete estados brasileiros divulgaram seus dados oficiais em 2020.

É relevante que se aponte também que tal ampliação de registros de violência é explicada pela maior visibilidade conquistada pelos movimentos de inclusão, o que faz com que as vítimas se sintam mais encorajadas a denunciar as violências sofridas.

Porém, deve-se reafirmar que tais dados, como já afirmado anteriormente, são ainda subnotificados. O Brasil é também o país que mais mata pessoas transexuais no mundo<sup>iii</sup>, e tal quadro de intolerância manifesta-se também de maneira discursiva, por intermédio dos discursos de ódio que circulam socialmente.

## **2 OS DISCURSOS DE ÓDIO**

Ao discorrer sobre a violência verbal, Charaudeau afirma que o exercício do insulto é natural da raça humana. Ao pontuar que “as palavras não são inocentes, mesmo que não matem podem ferir mortalmente” (CHARAUDEAU, 2019, p. 448), o autor remete o leitor a fatos históricos, como o holocausto, em que verdadeiros genocídios foram realizados pela incitação do ódio por intermédio de palavras, reforçando assim o substancial poder de influência inerente ao discurso.

Todavia, Charaudeau aponta para fato de que palavras essencialmente agressivas podem ser utilizadas de maneira afetiva, como em situações de humor e informalidade, não causando, assim, ofensas ou constrangimentos, ao passo que também pondera que enquanto algumas expressões essencialmente ofensivas podem não insultar o destinatário, outras, de essência neutra, podem ofender em situações específicas:

Palavras aparentemente neutras do ponto de vista de sua valência podem ser empregadas em contextos que as levam a expressar ameaça, acusação, depreciação ou humilhação. Portanto, elas podem adquirir contextualmente um efeito violento. Dizer frases como “Você não mudará, será sempre igual!”, “Não enxerga nada na sua frente”, “Você só sabe repetir a mesma coisa!”, “Você não sabe se comportar!”, ou ainda, “Isso é uma traição, é um roubo!” pode ser tão humilhante quanto chamar alguém de “Connard!”, “Sale con!”, ou “Salope!”(CHARAUDEAU, 2019, p. 452)

Isso ocorre porque a comunicação humana depende do contexto extralinguístico para que seja consumada, e, assim sendo, “é sempre pelo emprego que o valor afetivo ou ofensivo pode ser avaliado” (CHARAUDEAU, 2019, p. 452). Desse modo, reforça-se a ideia de que os estudos do discurso não podem se ater apenas às formas da língua para apreender os sentidos da comunicação, sendo necessário que variados fatores extralinguísticos, como tempo e espaço, sejam utilizados como base de análise, o que torna pouco produtivo avaliar a força de agressividade das palavras isoladamente.

Ao encontro dos apontamentos de Charaudeau, Gallinari também afirma que os discursos de ódio precisam ser analisados a partir de seus contextos enunciativos, e que diferentemente do que ocorre com os insultos, de caráter individual, os discursos de ódio têm como característica “o alto grau de acabamento ideológico” (GALLINARI, 2020, p. 3).

Gallinari então afirma que os discursos de ódio nascem do preconceito contra as minorias, formados por intolerâncias ligadas a gênero, cor e orientação sexual, visando, assim, à exclusão de um grupo determinado. Logo, torna-se, segundo Gallinari, incoerente que se afirme existir exclusão social de grupos prestigiados, como brancos e ricos, pois é justamente essa parcela da sociedade que determina os padrões esperados. Assim sendo, teorias como “racismo reverso” e “heterofobia” são carentes de embasamento social e teórico:

No contexto brasileiro, pesquisas e levantamentos (não há espaço para elencar, aqui, todos, ou em detalhes) nos demonstram que homens, cristãos, brancos, heterossexuais ou pessoas sadias não costumam ser excluídos, por esses mesmos parâmetros (ou traços identitários), do acesso à cidadania, e muito menos são perseguidos ou violentados por conta do seu incontornável perfil. Eles podem ser xingados, é verdade, podem ser até mesmo vítimas de um afeto negativo (ou de violência física), mas isso não seria propriamente Discurso de Ódio. Este, por seus efeitos, tenderia a privar tais grupos do gozo de seus direitos e da justa inserção social, mas, certamente, não é o que acontece no caso dos perfis mencionados. (GALLINARI, 2020, p. 18)

O atual cenário já mencionado de recorrentes homicídios contra a população LGBTQIA+, bem como as ainda constatadas desigualdades entre homens e mulheres no mercado de trabalho e a violência policial cotidiana que vitimiza a população negra são provas de que alguns grupos sociais são marginalizados, processo que é incentivado e reproduzido pelos discursos que circulam na sociedade.

Tais discursos acabam por se cristalizarem entre os sujeitos sociais, formando assim o que a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso compreende como imaginários sociodiscursivos, “que dão testemunho da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos e dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais” (CHARAUDEAU, 2005, p. 207) e que, conseqüentemente, influenciam na percepção que um determinado grupo tem acerca de fatos específicos.

### **3 IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS**

Charaudeau (2017) apresenta o conceito de imaginários a partir da compreensão de estereótipos. Antes de diferenciar os dois conceitos, o autor chama a atenção para a função identitária dos estereótipos, pois, visto que são compartilhados coletivamente, a afirmação de um estereótipo por um indivíduo indica que este mesmo sujeito não se identifica como parte de seu julgamento. Contudo, por geralmente serem utilizados para descrever uma compreensão simplista e generalizante do outro, é apontada a dificuldade de caracterização dos estereótipos, que apresentam representações potencialmente falsas ou incompletas. Assim sendo, por conta de tal incompletude no que diz respeito ao próximo, os estereótipos são mais reveladores de quem os enuncia, aquele que se considera externo àquelas compreensões proferidas. Daí o autor propõe o conceito de imaginário que, segundo suas próprias palavras, “não é nem verdadeiro nem falso, é uma proposição de visão do mundo que se baseia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento” (CHARAUDEAU, 2017, p. 587).

O autor se preocupa em explicar que, de acordo com sua teoria, o termo “imaginário” não é tomado a partir de sua acepção mais recorrente, como adjetivo, mas como substantivo. Ele então afirma que é por meio de imaginários, “uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais” (CHARAUDEAU, 2017, p. 578), que o homem imprime significação ao mundo que lhe é apresentado. Os imaginários, portanto, incorporam-se aos comportamentos sociais que são performados pela coletividade, sustentando-se na materialidade discursiva, o que permite que sejam então chamados de imaginários sociodiscursivos.

Ainda de acordo com Charaudeau (2005), os imaginários são, portanto, imagens que interpretam a realidade por meio de comportamentos sociais que são concretizados pela atividade linguageira dos indivíduos que convivem socialmente, sendo então denominados como imaginários sociodiscursivos, ressaltando, também, que os imaginários podem ser concebidos de maneiras diversas de acordo com a coletividade que os considera e o domínio social em questão:

À medida que esses saberes, enquanto representações sociais, constroem o real como universo de significação, segundo o princípio da coerência, falaremos de “imaginários”. E tendo em vista que estes são identificados por enunciados linguageiros produzidos de diferentes formas, mas

semanticamente reagrupáveis, nós os chamaremos de “imaginários discursivos”. Enfim, considerando que circulam no interior de um grupo social, instituindo-se em normas de referência por seus membros, falaremos de “imaginários sociodiscursivos”. (CHARAUDEAU, 2005, p. 203)

Charaudeau afirma também que os imaginários resultam dos processos de significação do mundo, que ocorre pela operação de transformação, um dos movimentos constituintes do processo de semiotização do mundo. Assim sendo, de acordo com a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, seres, objetos, ações e causações são nominalizados e qualificados pela linguagem, tornando assim a realidade bruta do mundo em real significado. O autor, aliás, postula que “o imaginário resulta de uma dupla interação: do homem com o mundo, do homem com o homem.” (CHARAUDEAU, 2005, p. 205), remetendo assim aos conceitos do processo de semiotização do mundo.

#### **4 O DUPLO PROCESSO DE SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO**

O conceito de semiotização postulado por Charaudeau (2008) dá conta de explicar a significação de todos os corpos e processos que compõem o mundo e a troca intersubjetiva de tais noções na realização da comunicação linguageira. Tal processo é dividido em dois movimentos: de transformação e de transação.

Enquanto a transformação, a grosso modo, pode ser compreendida como o processo que nomeia e caracteriza todos os sujeitos e objetos e descreve suas ações e causações, a transação trata das trocas comunicativas que se realizam a partir destas significações.

A transformação, que como já afirmado anteriormente, desempenha o papel de significar o mundo, é composta por quatro tipos de operações: identificação, qualificação, ação e causação.

A identificação, por intermédio do uso de substantivos, nomeia todos os seres e criações que ocupam o mundo, tornando-os indivíduos e objetos então significados a partir de um nome. Já a qualificação, caracteriza tais agentes a partir de suas particularidades, operação que se realiza a partir do uso de adjetivos. A operação de ação, por sua vez, diz respeito à possibilidade de se referir às execuções realizadas pelos agentes que ocupam o mundo, sendo tais atividades então nomeadas a partir do uso de

verbos. Já a causação, finalmente, refere-se às causalidades proporcionadas pelas ações mencionadas anteriormente.

Deve-se ressaltar que a significação que resulta do processo de transformação é uma condição básica para que a comunicação humana aconteça, visto que são tais noções que servem de base para a interlocução entre os sujeitos. Assim sendo, uma vez que os agentes e suas ações são devidamente significados, torna-se então possível a atividade comunicativa, que, de acordo com a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, é balizada pelo processo de transação, também composto por quatro princípios: de alteridade, de pertinência, de influência e de regulação.

De acordo com o princípio da alteridade, os sujeitos, ao se comunicarem, devem se reconhecer como semelhantes, compartilhando assim pontos em comum que tornem viável a troca linguageira. Contudo, é necessário também o reconhecimento de suas diferenças dentro dos contextos de emissão e recepção que envolvem o processo comunicativo. Já o princípio da pertinência diz respeito aos saberes que precisam ser compartilhados entre os sujeitos para que a comunicação faça sentido entre todos os envolvidos no processo, ao passo que o princípio da influência se refere ao objetivo elementar da comunicação, que é o de promover ações ou reações — *fazer crer* ou *fazer fazer* — no interlocutor. O processo de regulação, por sua vez, diz respeito às estratégias linguísticas utilizadas pelo enunciadador a fim de adaptar sua enunciação ao contexto proposto, aumentando, assim, suas chances de sucesso em seu empreendimento comunicativo.

Os princípios que envolvem o processo de transação tornam alguns contextos comunicativos relativamente previsíveis, constituindo, dessa maneira, o que a Teoria Semiolinguística denomina de contratos de comunicação.

## **5 CONTRATO DE COMUNICAÇÃO**

O contrato de comunicação, conceito muito caro para a Teoria Semiolinguística, dá conta das expectativas que envolvem atos de linguagem específicos. Tal concepção remete a outra compreensão também muito relevante aos Estudos do Discurso, o de gêneros discursivos, que, de acordo com Bakhtin (2001), dizem respeito à estabilidade discursiva decorrente de situações particulares de comunicação:

Uma determinada função (técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. (BAKHTIN, 2001, p. 266)

Ao encontro de tal compreensão de estabilidade discursiva, Charaudeau desenvolve o conceito de contrato a partir das previsões de forma e conteúdo que envolvem os atos de linguagem, uma vez que, segundo o pesquisador, os sujeitos, ao se comunicarem, devem seguir protocolos de restrições ao mesmo tempo que dispõem de um espaço de estratégias para que o ato seja satisfatoriamente efetivado.

É importante que se ressalte que tais espaços de restrições e estratégias se dão a partir de dados internos e externos à língua, sendo, então, o contexto extralinguístico em que a comunicação ocorre também relevante para o estabelecimento do contrato. De acordo com Charaudeau (2018), os dados externos dizem respeito às “estabilidades comportamentais dos indivíduos que efetuam e pelas constantes que caracterizam essas trocas e que permanecem estáveis por um determinado período” (CHARAUDEAU, 2018, p. 68) e organizam-se em quatro categorias: identidade, finalidade, propósito e dispositivo.

A condição da identidade, que, ao pressupor que a comunicação depende da existência de pelo menos mais de um sujeito para que a troca linguageira seja efetivada, remete à teoria da intersubjetividade de Benveniste (1989) e diz respeito ao direito à fala dos sujeitos que se comunicam em seus turnos. Já a finalidade, refere-se ao objetivo da enunciação, que, de acordo com Charaudeau (2004b), pode ser conduzido por intermédio das visadas, sendo as mais relevantes as de prescrição, de informação, de incitação e a de patemização. O propósito, por sua vez, dá conta do tema ao qual a comunicação se refere e, finalmente, o dispositivo indica as condições físicas em que a troca linguageira ocorre, podendo ser presencial, à distância, faladas ou escritas em diferentes suportes.

Já os dados internos referem-se às características concernentes à língua e, segundo Charaudeau “permitem responder a pergunta do ‘como dizer?’” (CHARAUDEAU, 2018, p. 70). É pelo uso de tais dados que o sujeito se utiliza de manobras para influenciar seu destinatário, projetando assim seu discurso.

Assim, é possível afirmar que são tais variações de dados externos e internos que, ao se estabilizarem, diferenciam e estabelecem os contratos. Uma vez que o presente trabalho elege como *corpus* de análise um caso de discurso publicitário e outro de discurso promocional, é importante que tais contratos sejam devidamente descritos e identificados a partir de suas diferenças e similaridades.

## **6 DISCURSO PUBLICITÁRIO X DISCURSO PROMOCIONAL**

É relevante mencionar que nem todas as enunciações proferidas por uma marca são necessariamente discursos publicitários. As empresas ocasionalmente se utilizam também de discursos promocionais para expressar suas posições sociais e ideológicas. Assim sendo, o destinatário pode se confundir no que diz respeito à diferenciação de tais discursos e tomá-los genericamente apenas como contratos publicitários.

Sendo assim, este artigo traz um exemplo de discurso publicitário e outro de discurso promocional a fim de identificá-los como contratos distintos a partir de suas diferenças de acordo com os postulados da Teoria Semiológica acerca do conceito de contrato de comunicação.

Na imagem abaixo, extraída da página oficial do *Instagram* da marca de cosméticos *Quem disse, Berenice?*, é possível notar as peculiaridades que envolvem o contrato publicitário a partir de suas restrições, que, caso sejam violadas, podem acarretar incompreensão conteúdo.



Figura 1 – Publicação propagandista de *Quem disse, Berenice?*



Fonte: Instagram

As identidades podem ser facilmente reconhecidas, uma vez que perfis de *Instagram* dialogam diretamente com seu público seguidor, o que permite afirmar que no exemplo em apreço as identidades envolvidas são a marca *Quem disse, Berenice?* e seus clientes que seguem a marca por se identificarem com os produtos comercializados. A finalidade da peça é a de induzir o destinatário, no caso específico, os seguidores da página que consomem os produtos produzidos pela marca, à aquisição do produto. Quanto ao propósito, é perceptível que o macrotema a ser abordado pela campanha é o produto, no caso, uma máscara para cílios, e suas qualidades. O dispositivo, por sua vez, é um suporte digital interativo, a rede social *Instagram*, que permite respostas instantâneas ao conteúdo postado.

Há de se apontar no exemplo também as estratégias utilizadas pelo comunicante, que projeta o discurso pela intenção de captar o destinatário. Um dos procedimentos aos quais o discurso publicitário recorre frequentemente é a utilização da organização alocutária do texto, como se pode ver nos trechos “é sobre expandir o olhar e ampliar a forma como você se vê” e “deixe seu olhar ainda mais marcante”. Outra característica marcante da publicidade que se percebe na peça é a descrição das qualidades dos produtos. Apesar de não se utilizar de adjetivos, a marca promove os atributos do

produto ao descrever as ações positivas que seu uso pode proporcionar, como oferecer volume aos cílios, durar o dia inteiro e deixar o olhar mais marcante.

Deve-se apontar também para o fato de que campanhas publicitárias são geralmente multimodais, pois utilizam-se de componentes verbais e imagéticos, como também se vê no exemplo apresentado. Segundo Charaudeau, no discurso publicitário, o destinatário é levado, a partir das características contratuais observadas, a crer que possui uma falta que deve ser preenchida e que, para isso, “contará com a ajuda do auxiliar que lhe é proposto” (CHARAUDEAU, 2010, p. 65)

Pode-se compreender, então, que no caso em apreço a referida falta diz respeito a um não encaixamento aos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade, uma falta que pode ser preenchida com o auxílio do produto anunciado, a máscara *Big Bang*. Assim, pelo uso do produto, alcança-se o preenchimento da necessidade, alçando o destinatário à plenitude, que é representada pela imagem exposta, da moça com cílios longos e pele lisa e corada, cumprindo os padrões de aparência física estabelecidos socialmente.

Isso posto, pela observação da publicação, confirmam-se as características apontadas por Charaudeau no que diz respeito ao contrato publicitário, abrindo espaço para que possam ser descritas também as especificidades do discurso promocional.

De acordo com Charaudeau, o contrato promocional, diferentemente do publicitário, não tem como objetivo promover um produto, mas um comportamento:

A instância “público” não é, aqui, consumidora, mas civil e cidadã: ela é levada, moralmente, a *dever reconhecer-se* no comportamento estigmatizado e a *dever querer* seguir certo modelo de comportamento em nome de uma solidariedade social. (CHARAUDEAU, 2010, p. 66, grifo do autor)

A publicação abaixo, também oriunda do *Instagram* oficial de *Quem disse, Berenice?*, é um exemplo de discurso promocional, pois promove uma ideia, que é, no caso, a necessidade de incluir a população LGBTQIA+ e, conseqüentemente, combater a homofobia, fenômeno ainda presente nas sociedades contemporâneas.

A publicação é composta por um componente visual, um vídeo, acompanhado de um componente verbal, a legenda. Por se tratar de imagens em movimento, que não podem ser captadas de maneira fidedigna em material impresso, o presente artigo traz também a descrição do vídeo destinada a deficientes visuais – #PraTodosVerem –, que,

por detalharam as imagens que compõem a peça, são de grande valia também para o trabalho que se apresenta.

**Figura 2** – Publicação promocional de *Quem disse, Berenice?*



Fonte: Instagram

Assim como o contrato publicitário — ou qualquer outro contrato —, o contrato promocional também é composto por um espaço de restrições e outro de estratégias. No que diz respeito aos dados externos do exemplo em apreço, nota-se que as identidades envolvidas coincidem com as do exemplo apresentado anteriormente, do contrato de propaganda, pois é possível observar a comunicação direta entre a marca e seus seguidores no *Instagram*. Já a finalidade da peça promocional é diferente da publicitária, uma vez que, de acordo com Charaudeau, “a instância público não é aqui consumidora, mas civil e cidadã” (CHARAUDEAU, 2010, p. 66), o que faz com que a finalidade nesse caso não seja a de indução direta ao consumo de um produto, mas de corrigir um comportamento social danoso.

O propósito do exemplar de peça promocional também se difere daquele apresentado na peça publicitária, já que não há um produto e suas qualidades como macrotema, mas uma questão social que, no caso, é a homofobia. No que se refere ao

dispositivo, encontra-se novamente uma coincidência, pois em ambos os casos o suporte do contrato é digital e interativo.

A partir das observações apresentadas, as similaridades e diferenças entre os dois exemplos podem ser sintetizadas no quadro abaixo, elaborado pelas autoras com base nos postulados de Charaudeau, que auxilia na compreensão da distinção entre os dois tipos de contrato que aqui servem como objeto de estudo.

**Quadro 1** – Diferenças entre o contrato publicitário e o contrato promocional

	<b>PUBLICITÁRIO</b>	<b>PROMOCIONAL</b>
Identidade	Marca - Seguidores	Marca - Seguidores
Finalidade	Induzir à compra	Conscientizar sobre a necessidade de combater a homofobia.
Propósito	Produto e suas qualidades	Um comportamento inclusivo que deve ser incentivado.
Dispositivo	Suporte digital interativo	Suporte digital interativo

Após o aprofundamento dos conceitos que estruturam a pesquisa que se apresenta e da diferenciação entre contrato publicitário e contrato promocional, parte-se agora para a apresentação da metodologia de análise que sustenta a busca pelos resultados que se pretende alcançar e de uma breve descrição do *corpus* a ser observado.

## **7 METODOLOGIA**

Mesmo que os movimentos a favor das minorias sociais tenham alcançado bons resultados no que diz respeito à inclusão de grupos historicamente silenciados, é inegável que mulheres, negros, pessoas com deficiência e pessoas LGBTQIA+ ainda vivenciam diariamente os inconvenientes decorrentes do preconceito. Isso posto, no intuito de compreender os mecanismos da intolerância contra a comunidade LGBTQIA+ no Brasil, a análise proposta no presente trabalho baseia-se na observação

das escolhas lexicais que sustentam comentários contrários a uma publicação promocional anti-homofóbica compartilhada na página do *Instagram* da marca de cosméticos *Quem disse, Berenice?*

Considerando o conceito de semiotização proposto por Charaudeau, o exame do *corpus* basear-se-á na observação do material linguístico utilizado nos comentários, que, dentro do contexto que envolve a troca comunicativa, sustenta imaginários sociodiscursivos que podem ser reveladores do preconceito ainda experimentado pela população LGBTQIA+.

Assim sendo, substantivos, adjetivos e verbos serão analisados a fim de que sejam elucidadas as formas preconceituosas como a população não heterossexual é ainda compreendida por parte da sociedade e as possíveis violências verbais que tais grupos, ainda marginalizados, sofrem no dia a dia.

## 7.1 O *corpus*

Conforme já explicitado na seção de introdução, este artigo elege como *corpora* de análise três comentários contrários a uma publicação promocional anti-homofóbica veiculada pela marca *Quem disse, Berenice?* em sua página oficial no *Instagram*.

*Quem disse, Berenice?*, fundada em 2012, pertence ao grupo *Boticário* e comercializa produtos de maquiagem e perfumaria. A marca já tem um histórico de envolvimento com a causa LGBTQIA+, tendo se envolvido em outras campanhas promocionais em outras ocasiões.

## 8 MOVIMENTOS DE ANÁLISE

A rede social *Instagram* tem a característica da interatividade, havendo espaço para que os usuários das redes reajam ao conteúdo postado com “curtidas” e comentários. Apesar de o aplicativo contar com uma política de moderação de conteúdos, removendo postagens de cunho ofensivo ou pornográfico, é ainda comum que se encontrem comentários hostis na rede.

Isso posto, os movimentos de análise do presente artigo se debruçam em comentários LGBTfóbicos em uma peça promocional de *Quem disse, Berenice?* a fim

de elucidar como os discursos de ódio justificam a realidade de violência vivida por pessoas LGBTQIA+.

O *corpus* de análise, uma peça promocional publicada pela marca no mês de abril de 2021, traz a imagem de duas moças que se beijam acompanhada de um componente verbal.

**Figura 3** – Publicação promocional de *Quem disse, Berenice?*



Fonte: Instagram

A postagem alcançou 41.763 curtidas e 3.133 comentários. Apesar de a maioria dos comentários serem positivos e de concordância, chama a atenção um número considerável de reações contrárias à postagem.

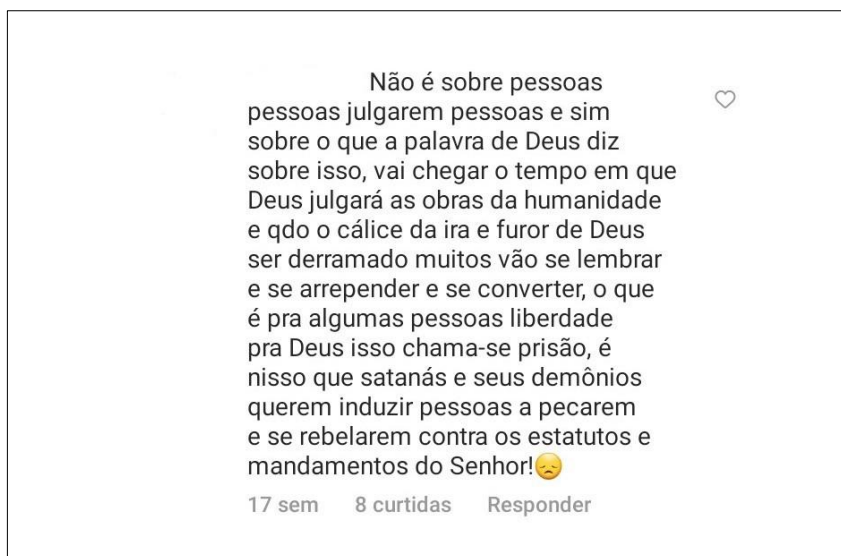
Muitos usuários manifestaram sua contrariedade à publicação anunciando que iriam deixar de seguir a página ou respondendo à postagem pelo uso de *emojis* que denotam nojo. Já outros usuários, apesar de não se utilizarem de xingamentos ou palavras de baixo calão, fundamentaram seu desagrado por meio de argumentos, promovendo um exemplo do que Charaudeau classifica como argumentação impositiva, que é quando o sujeito “impõe ao outro seu modo de raciocínio e seus argumentos” (CHARAUDEAU, 2004a, p. 33).

Nos exemplos que compõem o *corpus* deste artigo, nota-se uma posição baseada em argumentos de cunho religioso por parte dos sujeitos contrários à publicação. Apesar de não se utilizarem de palavras hostis, deve-se ressaltar que tais manifestações são, ainda assim, agressivas. Segundo os postulados da Teoria Semiolinguística, o sentido se

dá partir da semiotização, que, por intermédio do léxico identificam, qualificam e descrevem sujeitos, objetos, ações e causas que compõem o mundo. Assim sendo, como se verá adiante, a observação dos substantivos, adjetivos e verbos que sustentam tais comentários revela argumentos que julgam o indivíduo LGBTQIA+ sumariamente como errado.

No comentário a seguir, nota-se o uso de palavras que, apesar de serem neutras, julgam pejorativamente o grupo LGBTQIA+.

**Figura 4** – Primeiro comentário em postagem promocional



Fonte: Instagram

Como se nota, é afirmado que o comportamento de tal grupo é errado e prejudicial, fruto da influência de forças sobrenaturais nomeadas como “satanás e seus demônios”, que induzem tais indivíduos a ações qualificadamente negativas como “pecarem e se rebelarem” contra o padrão, que, no caso, é identificado como “os estatutos e mandamentos de Deus”.

Tal desorientação, de acordo com a publicação, acarretará a ação de Deus, que “julgará” tais atos causadores de sua “ira e furor”, momento em que o indivíduo LGBTQIA+ irá performar a ação de “se arrepender” e “se converter”.

Apesar de não apresentar uma carga semântica necessariamente negativa, nota-se, no exemplo em questão, que o verbo “converter” indica, assim como “arrepender”, uma compreensão pejorativa do indivíduo LGBTQIA+. Segundo a versão online do dicionário *Oxford Languages*<sup>iv</sup>, “converter” é verbo transitivo direto que significa “fazer

mudar ou mudar de crença religiosa (ou de opinião, costumes, etc.)”. Logo, de acordo com o comentário, a mudança proposta seria em direção a algo bom, o que detona o julgamento do indivíduo não heterossexual como ruim.

Assim sendo, pelas observações das escolhas lexicais em apreço é perceptível a intenção de diminuição social do indivíduo LGBTQIA+ por intermédio de termos que os identificam e qualificam como inadequados, mesmo que de maneira indireta. Tais sujeitos são, então, colocados como seres desviantes da naturalidade proposta por Deus e, conseqüentemente, merecedores de um castigo.

Percebe-se, então, uma relação de força (CHARAUDEAU, 2019, p. 445) que se manifesta no exemplo em questão, uma vez que, a partir de sua identidade religiosa e heterossexual, socialmente dominante, o (a) autor (a) do comentário rejeita o outro a partir de sua diferença, manifestando, por intermédio do discurso, um imaginário preconceituoso que se ancora na religiosidade.

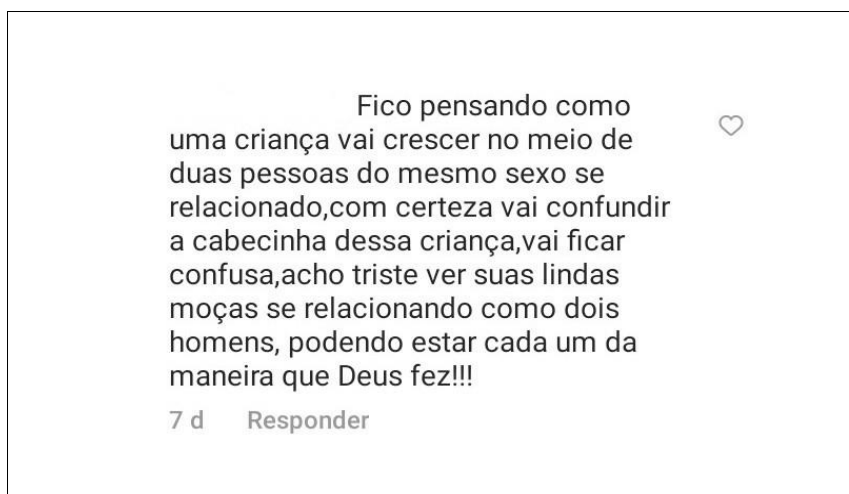
Gallinari, assim como Charaudeau, trata a questão da violência verbal também como um mecanismo de exclusão e dominação social ao afirmar que a exotização é uma postura compreendida como um “movimento de exacerbação, solidificação e essencialização de estereótipos” que funciona como “um projeto de dominação cultural do outro”. (MACHADO, 2003, p. 20 apud GALLINARI, 2020, p 34).

Desse modo, nota-se, a partir das observações apresentadas, que tais imaginários identificados exotizam o indivíduo LGBTQIA+, e que tal postura representa um movimento de dominação do outro, sendo, nesse caso, o indivíduo heterossexual e cristão o sujeito dominante, que se coloca como um padrão balizador do comportamento que se espera como correto.

O segundo exemplo traz novamente um discurso fundamentado no sentimento de repulsa motivado pela religiosidade. Identifica-se novamente a acusação do indivíduo LGBTQIA+ como um ser desviante, porém, dessa vez como uma ameaça social, por trazer prejuízo às crianças.



**Figura 5** – Segundo comentário em postagem promocional



Fonte: Instagram

É importante ressaltar que no caso em análise os adjetivos utilizados não se referem exclusivamente ao indivíduo LGBTQIA+. Enquanto “confusa” é uma qualificação que diz respeito à condição da criança que tem contato com o sujeito em questão, “triste” é como o(a) próprio(a) autor(a) do comentário julga a condição não heterossexual. Dessa maneira, apesar de não serem referenciados por tais adjetivos de carga semântica negativa, é notável, ainda assim, uma operação de qualificação pejorativa no que diz respeito ao grupo LGBTQIA+ no comentário apreço, pois os mesmos são causadores de tais qualificações aviltantes.

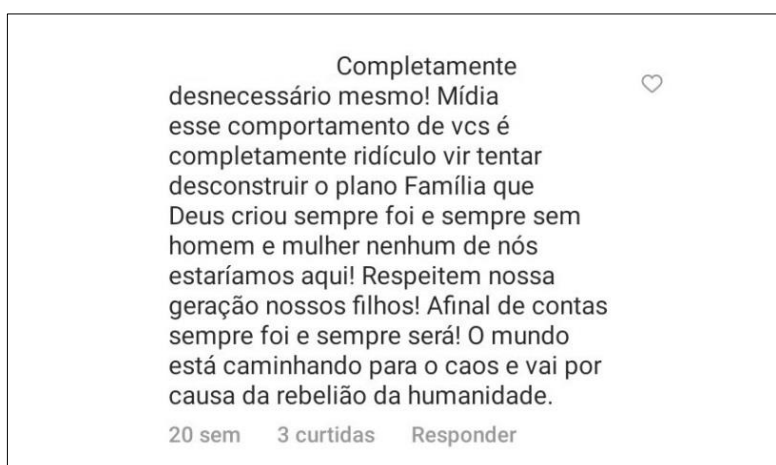
Já as duas moças que aparecem na imagem (Figura 3) são qualificadas como “lindas”, mas, como já observado, desencadeadoras de tristeza por se relacionarem em qualificação negativa, “como dois homens”. Isso posto, de acordo com o comentário, além da ação de confundir as crianças, atrapalhando assim o desenvolvimento infantil, o indivíduo LGBTQIA+ é também um causador de descontentamento social por conta de seu suposto desvio de orientação, que se mostra diferente do comportamento esperado, de acordo com “a maneira que Deus fez”.

Nota-se, novamente, o processo de exotização proposto por Gallinari, visto que o sujeito LGBTQIA+ é tratado como irregular e defeituoso, que foge dos padrões normativos incontestáveis ao desobedecer às referências divinas e causa, consequentemente, transtornos sociais.

Assim, verifica-se novamente um imaginário de intolerância no que diz respeito ao sujeito não heterossexual.

Antes de observar a última publicação que compõe o *corpus*, devem-se ressaltar, novamente, as palavras de Charaudeau acerca da violência verbal. O autor afirma que a relação de interlocução na qual ocorre o ato ofensivo ou insultante decorre da relação entre três parceiros: “um locutor que insulta, o interlocutor que o testemunha e o alvo que é insultado. Às vezes, interlocutor e alvo coincidem” (CHARAUDEAU, 2019, p. 455). E como se pode ver na imagem a seguir, diferentemente dos exemplos anteriores, a publicação analisada direciona sua crítica à mídia.

**Figura 6** – Terceiro comentário em postagem promocional



Fonte: Instagram

Todavia, é notável que, apesar de “mídia” ser o vocativo utilizado pelo enunciador, o público LGBTQIA+ é novamente atacado, pois a publicação é acusada de compactuar com sua causa que, mais uma vez, é apontada como um erro. O discurso promocional anti-homofóbico trazido pela marca é, então, qualificado como “desnecessário” e “ridículo”.

Observa-se que o comentário reconhece como aceitável apenas um casal formado a partir da identificação “homem” e “mulher”, sob o argumento de que esse é plano “que Deus criou” para a família. Faz-se presente também no comentário, novamente, a menção a um possível prejuízo causado às crianças, agora identificadas

como “filhos”, que, de acordo com o(a) autor(a), sofrem com a ação do desrespeito resultante do comportamento da população LGBTQIA+.

É relevante apontar que enquanto o foco do comentário analisado anteriormente denunciava o indivíduo LGBTQIA+ como um prejuízo ao desenvolvimento infantil, agora a ameaça maior apontada é contra a família – mesmo que um suposto prejuízo às crianças também seja observado, como já mencionado. Segundo o(a) autor (a) do comentário, tais indivíduos performam a ação de “desconstruir o plano Família que Deus criou” em uma atitude identificada como “rebelião” o que, conseqüentemente, causa o “caos”.

Assim, novamente nota-se o movimento de exotização das relações não heterossexuais por se afastarem do padrão divino, sendo, então, assim como nos exemplos anteriores, a comunidade LGBTQIA+ qualificada como desviante e responsável pela causação de prejuízos à sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos movimentos de análise apresentados, pode-se notar pela da observação do *corpus* disponibilizado, constituído por comentários em resposta a uma campanha promocional anti-homofóbica publicada no *Instagram* da marca *Quem disse, Berenice?*, o fato de que o indivíduo LGBTQIA+ é ainda hoje reconhecido de maneira pejorativa.

Por intermédio de uma identificação concebida como errada por se distanciar do padrão de relação entre “homem” e “mulher” cisgênero, tais sujeitos são também qualificados de maneira negativa, como pecadores e portadores de condutas inaceitáveis por conta de suas ações que ferem as elaborações divinas e que, conseqüentemente, contribuem para a degeneração da sociedade. Assim, torna-se possível identificar em tais comentários a circulação de um imaginário preconceituoso que compreende o sujeito não heterossexual como uma ameaça social.

É importante que se ressalte que em todos os casos analisados os argumentos que sustentam tais imaginários são direcionados por um viés religioso, que marginaliza tal comunidade por conta de uma suposta contrariedade aos desígnios divinos, uma vez que “causam a ira e o furor de Deus”, contrariam ações esperadas de “à maneira que

Deus fez”, e desconstroem o plano familiar “que Deus criou”, prejudicando, então, o desenvolvimento infantil e corrompendo as relações familiares.

Uma vez que Charaudeau afirma que os imaginários, ao se engendram pelos discursos e circularem nos grupos sociais, são também criadores de valores e capazes de desempenhar o papel de justificação da ação social (CHARAUDEAU, 2017, p. 578), pode-se considerar que o imaginário sociodiscursivo negativo que se manifesta nos comentários analisados, que funcionam como reflexo de um imaginário ainda preconceituoso que circula em segmentos da sociedade, atuam como um combustível das altas taxas de violência contra a população LGBTQIA+ no Brasil.

## **Referências**

ANUÁRIO DO FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2021. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/infografico-2020-v6.pdf> Acesso em 26 de agosto de 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CHARAUDEAU, Patrick. Reflexões para a análise da violência verbal. *Revista do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v.15, n. 3, p. 443-476, set/dez, 2019.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, Fortaleza, v.7, p. 571 - 591, jan/jun. 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. O discurso propagandista: uma tipologia. In: MACHADO, Ida Lucia; MELO, Renato de orgs.). *Análises do discurso hoje*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 57-77.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: Modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. A argumentação talvez não seja o que parece ser. In: GIERING, Maria Eduarda; TEIXEIRA, Marlene. (orgs). *Investigando a linguagem em uso: Estudos em linguística aplicada*. São Leopoldo: Unisinos, 2004a.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. *Gêneros reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004b.

GALLINARI, Melliandro Mendes. Identificando os discursos de ódio: um olhar retórico-discursivo. *Revista Estudos de Linguagem*. Belo Horizonte, 2020.

Recebido em: 06/09/2022

Aceito em: 23/11/2022

---

<sup>i</sup> Relações homossexuais eram consideradas criminosas em todos os estados americanos até 1962. A descriminalização aconteceu paulatinamente em todo o território ao longo dos anos, ocorrendo em Nova York apenas na década de 1980.

<sup>ii</sup> Vídeo disponível em: <https://economia.uol.com.br/videos/?id=todo-preconceito-e-violencia-diz-carmen-lucia-em-voto-contras-homofobia-04028D1B3464D8B16326>. Acesso de 10 de agosto de 2022.

<sup>iii</sup> Há doze anos consecutivos o Brasil lidera a lista de países onde mais ocorrem homicídios contra pessoas transexuais. Fonte: <https://exame.com/brasil/pelo-12o-ano-consecutivo-brasil-e-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo/>. Acesso em 24 de agosto de 2022.

<sup>iv</sup>Fonte:

<https://www.google.com/search?q=converter+significado&oq=&aqs=chrome.2.35i39i362l3j46i39i175i199i362j35i39i362l4.1609494j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso de 4 de março de 2023.

# Multimodalidade e Ensino Remoto: uma análise dos significados multimodais das atividades realizadas em Ambientes Virtuais de Aprendizagem

Paula Cristina Rangel da Costa (UERJ)<sup>i</sup>

Lucas Eduardo dos Reis da Fonseca (UERJ)<sup>ii</sup>

## RESUMO

Assolado pela pandemia de COVID-19, o contexto de ensino global precisou ser alterado. O que era físico, passou a ser virtual e, nesse momento, torna-se latente uma das questões relacionadas aos contextos de multiletramentos que já vinha sido amplamente debatida: a multimodalidade (KALANTIZIS; COPE; PINHEIRO, 2020). Por meio da análise das atividades de dois ambientes virtuais de aprendizagem de Instituições Públicas de Ensino, sendo uma de ensino fundamental e outra de ensino superior do Estado do Rio de Janeiro, este artigo aborda os sentidos gerados nessas atividades e realiza uma coleta de dados a fim de compreender quais dos sentidos multimodais são mais produtivos na relação de ensino-aprendizagem. Desta forma, o presente estudo contribui para o entendimento de quais práticas multimodais são bem-sucedidas dentro do contexto abordado e o que pode ser incorporado às relações de ensino pós-pandêmicas.

**Palavras-chave:** COVID-19; ensino; multiletramentos; multimodalidade; ambientes virtuais de aprendizagem.

## ABSTRACT

Ravaged by the COVID-19 pandemic, the global teaching context needed to be changed. What was face-to-face became virtual and, at that moment, one of the issues related to the contexts of multiliteracies that had already been widely debated became latent: multimodality (KALANTIZIS; COPE; PINHEIRO, 2020). Through the analysis of the activities of two Virtual Learning Environments from Public Educational Institutions, this article approaches the meanings created in these activities and performs a data collection in order to understand which of the multimodal meanings are more productive in this teaching-learning relationship. As a result, the present study contributes to the

---

<sup>i</sup> Professora de inglês do Colégio Pedro II e mestranda em Linguística do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9156-800X> | E-mail: [paularcosta00@gmail.com](mailto:paularcosta00@gmail.com)

<sup>ii</sup> Mestrando em Linguística do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1211-1595> | E-mail: [lucas\\_ef@outlook.com](mailto:lucas_ef@outlook.com)

understanding of which multimodal practices are successful within the context addressed and what can be incorporated into post-pandemic teaching relationships.

**Keywords:** COVID-19; teaching; multiliteracies; multimodality; virtual learning environments.

## **INTRODUÇÃO**

A ideia tradicional de ensino compreende participantes que não interagem simultaneamente para a produção de conhecimento, que é verticalizado, partindo do professor como fonte de conhecimento para os estudantes, que serão preenchidos com tal conhecimento. Muitas das vezes, materializa-se a ideia de ensino em uma sala de aula com muitos estudantes, um professor e um quadro branco ou interativo que, dentro de uma instituição chamada “escola” ou “universidade”, cooperam para alcançar determinado saber. Contudo, diante da crise sanitária que vivemos desde março de 2020 causada pela pandemia de COVID-19 e a necessidade de medidas de isolamento social, as instituições de ensino vêm enfrentando o desafio de implementar estratégias para um Ensino Remoto Emergencial (HODGES et al, 2020) para substituir o ensino presencial. Esta demanda, que está em vigência até o presente momento, foi a pedra angular que manteve os laços de ensino entre professores e estudantes e, que, de certo, não se desenrolou com perfeição em muitos casos, mas que se tornou o que Paulo Freire (1987) configurou como o “inédito viável”, ou seja, a busca por novas formas de agir no mundo para ir além de suas realidades imediatas e chegar a soluções possíveis para enfrentar as adversidades. Escrevendo sobre o momento pandêmico, Liberali (2020, p. 14) resgata esse conceito de Freire ao afirmar que “a situação que vivemos exige que nos coloquemos frente ao contexto com nossa história como ferramenta para criar o possível”.

É inegável que, com as mudanças sociais desencadeadas pela pandemia, a maneira como nos conectamos – com o conteúdo da aprendizagem e com as outras pessoas – se alterou drasticamente. Considerando mais especificamente a transposição das aulas presenciais para o meio virtual, os diversos canais de comunicação existentes e a importância da diversidade cultural e linguística no mundo, torna-se relevante investigar, assim como apontaram Cardoso e Velozo (2020), o papel dos multiletramentos (KALANTIZIS; COPE; PINHEIRO, 2020) no ensino-aprendizagem de inglês. Dentro da

concepção de multiletramentos, abraça-se a questão da multimodalidade, que se refere à combinação de vários modos comunicativos (som, imagens, como gráficos ou fotografias, vídeo, texto escrito, fala transcrita, etc.) dentro de um texto. Fala-se de texto multimodal porque compreender esse texto implica compreender a interação entre todos os seus componentes nos diferentes formatos. Consequentemente, multimodalidade “é o uso de mais de um modo em um texto ou um evento em construção de significado” e “muito mais significativa na era das novas mídias digitais” (KALANTIZIS; COPE; PINHEIRO, 2020, p. 181).

Dada a relevância dos multiletramentos para questões relacionadas ao ensino e aprendizagem e à formação de professores de línguas, o objetivo deste artigo é analisar atividades multimodais realizadas em Ambientes Virtuais de Aprendizagem (AVAs), implementados durante a pandemia de COVID-19, de duas instituições de ensino: o Colégio Pedro II, em turmas do sétimo ano do ensino fundamental, e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em uma turma de graduação em Letras, observando seus modos de significação segundo a teoria multimodal de representação e comunicação, a fim de compreender como a multimodalidade pode colaborar para um ensino de línguas, em especial a língua inglesa, mais efetivo dentro das salas de aula virtuais. Fica claro que durante o período pandêmico o uso de tecnologias aplicadas à educação torna-se um campo de pesquisa muito proveitoso, especialmente se considerarmos que as condições sanitárias ainda não estão totalmente normalizadas e que as práticas bem-sucedidas desse período devem ser incorporadas às relações docentes-discentes pós-pandemia. Dessa forma, este artigo abordará primeiramente a reflexão teórica baseada nos conceitos de Letramentos e suas variações, seguido da metodologia de pesquisa que levou em conta os dados disponíveis nos Ambientes Virtuais de Aprendizagem e em pesquisas realizadas por meio de formulários on-line e, por fim, chegar-se-á às considerações finais.

## **1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

### **1.1 Letramento, letramentos múltiplos, multiletramentos**

O termo “letramento” surgiu nos meios acadêmicos brasileiros em uma tentativa de separar os estudos sobre alfabetização dos estudos sobre “os usos e práticas sociais de



linguagem que envolvem a escrita [...], numa perspectiva sociológica, antropológica e sociocultural” (ROJO, 2009, p. 98). A palavra é uma tradução literal de *literacy*, palavra que pode ser usada para se referir tanto a letramento quanto a alfabetização em inglês. Foi a partir dessa distinção que diversos estudiosos começaram a traçar novos caminhos para os estudos do(s) letramento(s).

Em 1996, um grupo de especialistas se reuniu na cidade americana de Nova Londres para discutir teoria referente ao letramento. O Grupo de Nova Londres (NLG), como ficou conhecido, produziu nesse encontro um documento (CAZDEN et al., 1996) que introduziu o termo multiletramentos, que, diferente do conceito de letramentos múltiplos, não aponta apenas para a diversidade de práticas letradas e as relações de poder entre elas, mas refere-se a dois aspectos “múltiplos” envolvidos na construção de significados: a diversidade social e a multimodalidade. O manifesto do NLG era uma resposta às demandas da contemporaneidade: um tempo em que a tecnologia faz com que informação circule muito rapidamente e em diferentes suportes; um mundo em que pessoas de diferentes culturas facilmente superam distâncias, seja física ou virtualmente, para conviverem juntas em uma grande comunidade global; uma sala de aula em que estudantes precisam ser ensinados a tolerar diferenças e a conviver com o outro.

A Pedagogia dos Multiletramentos abrange uma comunicação mais ampla e uma comunicação multimodal (KALANTIZIS; COPE; PINHEIRO, 2020). Outrossim, diferente da concepção de letramentos, o texto, em multiletramentos, abarca muitas vezes um desenvolvimento não linear, já que há uma fusão entre o texto linear e o texto multimodal incluindo: áudio, imagens, sons, gráficos, filmes e outros aspectos tecnológicos. Essa nuance corrobora as práticas de ensino dos professores, que podem ser mais criativos em sala de aula, virtual ou presencial, lançando mão de recursos digitais para tornar suas aulas mais interativas e familiares aos estudantes. Braga (2012) afirma que a natureza sociointerativa da tecnologia digital contribui para o aprendizado de línguas, principalmente se considerarmos que:

A aprendizagem de línguas não deve ser pensada como um processo meramente linguístico, mas, sim, como um sistema aberto, aninhado em outros sistemas (político, escola, família, *web*, comunidades de aprendizagem, etc.). Nessa perspectiva, todos esses agentes influenciam e são influenciados, promovendo a emergência de diferentes competências e valores sociais, educacionais e culturais. (BRAGA, 2012, p.20)

Assim, aprender uma língua vai além do conhecimento puramente linguístico: para tornar-se capaz de comunicar-se, o aprendiz precisa aprender a reconhecer práticas de letramento multifacetadas e refletir sobre seu uso. Essa interface multifacetada do ensino de línguas fomenta o conhecimento compartilhado com os estudantes e aumenta a conscientização que o idioma está integrado em nosso dia a dia.

## **1.2 Multimodalidade e seus Significados**

Uma análise multimodal (VAN LEEUWEN, 2005) leva em consideração a relação entre os diferentes códigos semióticos (visuais, escritos, sonoros, orais, espaciais, táteis e gestuais) para a produção e compreensão do sentido de um texto. Esses códigos também são compreendidos como significados multimodais.

De acordo com a teoria multimodal (KALANTZIS; COPE; PINHEIRO, 2020), os significados escritos referem-se à leitura e à escrita que, do ponto de vista dos multiletramentos, consistem na construção de significado a partir da negociação entre autores que comunicam suas mensagens e leitores que as interpretam para fazer suas representações pessoais. O uso das mídias digitais aproxima os significados escritos dos visuais, na medida em que as mensagens são frequentemente transmitidas combinando elementos textuais e imagens, estáticas ou não.

Os significados espaciais estão relacionados à maneira como nos posicionamos e nos movemos nos lugares que ocupamos, reais ou virtuais. Os significados táteis se constroem a partir das experiências sensoriais como o toque, o olfato e o paladar, enquanto os significados gestuais dão conta da comunicação através de movimentos e de comportamentos do corpo. Finalmente, os significados orais são construídos através da fala, ao vivo ou gravada, e da audição, enquanto os significados sonoros abrangem também a comunicação através de música e outros sons e ruídos. O esquema (Gráfico 1) a seguir ilustra os sete modos de significação da teoria multimodal:

**Gráfico 1:** Modos de Significação em uma Teoria Multimodal de Representação e Comunicação.



Fonte: adaptado de Kalantzis, Cope e Pinheiro (2020)

Como sugere o Gráfico 1 acima, os significados se conectam, resultando em textos multimodais, processo certamente facilitado pelo uso da tecnologia e das mídias digitais.

### 1.3 Educação a Distância x Ensino Remoto Emergencial

As tecnologias digitais de informação e comunicação avançam a cada dia, impactando a forma como vemos e nos situamos no mundo, gerando mudanças de paradigma em diversas áreas, inclusive na educação. Mesmo antes das mudanças impulsionadas pela pandemia e consequente isolamento social, já era corriqueira a utilização de recursos tecnológicos para aprimorar a prática pedagógica presencial: é comum a disponibilização de materiais através da Internet, o uso de *e-mail* e de aplicativos de mensagem instantânea como o *WhatsApp*, além de outras ferramentas de interação para estabelecer um canal de comunicação com os estudantes, por exemplo. Contudo, as restrições impostas pela pandemia de COVID-19 intensificaram a discussão sobre ensino a distância, ensino remoto e ensino híbrido e, como costuma ocorrer quando construtos teóricos se popularizam, torna-se necessário esclarecer eventuais imbróglis conceituais.

Muito antes da pandemia, Gomes (2008) já pesquisava Educação a Distância (EaD), um campo de investigação muito amplo. A autora descreve seis gerações da EaD,

começando pela difusão de materiais impressos pelo correio na primeira geração, seguida pelo uso da televisão e do rádio para transmissão de conteúdo na segunda. Apesar de contribuírem para a democratização do ensino, as estratégias das duas primeiras gerações não favoreciam a interação, o que só foi possível, segundo a autora, a partir da terceira geração, com a implementação do uso discreto de *e-mails* e suporte digitais como CDs e DVDs para disponibilizar o conteúdo. A partir da quarta geração, as interações se intensificaram através de *blogs* e de *podcasts (e-learning)*, tornando-se mais rápidas e significativas com o surgimento de *smartphones (m-learning)* na quinta geração. Finalmente, Gomes (2008) aponta o surgimento de uma sexta geração, que seria caracterizada pelo uso de mundos virtuais e imersivos como parte do processo de ensino-aprendizagem. Santos (2019) chama de ciberespaço o conjunto desses espaços mediados pelas tecnologias digitais que simulam contextos do mundo físico, e de cibercultura toda a produção cultural que resulta da interação dos indivíduos com os objetos do ciberespaço. A autora explica ainda que o cenário cibercultural atual, aliado à mobilidade ubíqua, é favorável à educação democrática pois “potencializa as práticas pedagógicas baseadas em fundamentos valorizados como autonomia, diversidade, dialógica e democracia” (SANTOS, 2019, p. 33), desde que o professor não esteja alheio às demandas que o cenário implica.

Considerando o caráter emergencial com que os AVAs foram implementados durante a pandemia, muitos professores não tinham treinamento ou experiência para lidar com as plataformas digitais. Os caminhos para a implementação do ensino remoto foram marcados por muita reflexão, experimentação e trabalho árduo dos professores. Hodges et al (2020) chamou essa prática de transposição do ensino presencial para o *online* de Ensino Remoto Emergencial, que não deve ser confundido com Educação a Distância:

Diferente das experiências que são planejadas e desenvolvidas para ser online, o Ensino Remoto Emergencial (ERE) é uma mudança temporária das práticas de ensino para uma via alternativa, devido a circunstâncias de crise. (HODGES et al, 2020, tradução nossa)

Para implementação de medidas emergenciais, a escolha das tecnologias a serem utilizadas foi influenciada pelas condições sociais impostas. No caso do Colégio Pedro II (CPII) e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), contextos desta pesquisa,

uma das plataformas escolhidas como institucional para a criação de AVAs que substituíssem os cursos presenciais foi o *Moodle*.

A plataforma *Moodle* é um *learning management system* (LMS), ou sistema de gerenciamento de aprendizagem, que oferece estrutura e recursos para a construção de ambientes educacionais *online* com a criação de conteúdos e gerenciamento do desempenho dos estudantes. De acordo com Berking e Gallagher (2013), sistemas de gerenciamento como o *Moodle* também oferecem personalização, atendendo a necessidades específicas dos usuários; segurança, impedindo acessos não autorizados; inscrição, distribuindo estudantes e professores de acordo com os cursos; integração, possibilitando a troca de dados com outros sistemas; interação, permitindo a comunicação entre os usuários inscritos e com o conteúdo; distribuição, viabilizando a disponibilização de conteúdo sob demanda; relatórios, possibilitando a extração e apresentação de informações sobre os estudantes; reutilização de conteúdo, reaproveitando o ambiente criado na construção de novos cursos; armazenamento de registros, guardando todas as trocas de mensagens, atividades e conteúdos disponibilizados; avaliação, coletando e rastreando dados para avaliação; e controle, armazenando os dados dos estudantes.

Durante a construção de um AVA, o professor irá selecionar as ferramentas disponibilizadas pelo LMS de acordo com seus objetivos pedagógicos. Dillenbourg, Schneider e Synteka (2002) listam algumas características gerais dos AVAs: são um espaço social planejado para possibilitar a interação entre os participantes; são co-construídos por estudantes e professores; podem ser construídos através de linguagens simples, como texto, ou recursos multimidiáticos sofisticados; seu uso não se restringe ao EaD, podem também enriquecer a prática de sala de aula; e integram tecnologias heterogêneas e múltiplas abordagens pedagógicas.

Contudo, o acesso a determinada tecnologia não implica automaticamente o aproveitamento eficaz de todas as suas potencialidades. Convém, portanto, olhar criticamente para as estratégias utilizadas na construção dos AVAs durante a pandemia a fim de refletir sobre benefícios do uso da tecnologia para o ensino de línguas. Como afirmam Cardoso e Velozo (2020, p. 112), “a tecnologia por si só não é garantia de transformação”, principalmente se os recursos digitais forem empregados como apenas mais uma forma de transmitir conteúdo do professor para o estudante. A utilização da tecnologia a favor de um ensino inovador não depende apenas de condições favoráveis

ao acesso, mas cria também uma demanda por professores e aprendizes críticos e reflexivos que assumem diferentes papéis ativos na construção do conhecimento.

## **2 METODOLOGIA**

Posto que o propósito deste artigo é analisar as atividades multimodais realizadas em ambientes virtuais de aprendizagem, serão analisados os modos de significação dentro da teoria multimodal de representação e comunicação a fim de compreender como a multimodalidade pode colaborar com o ensino de línguas, em especial a Língua Inglesa, nas salas de aula virtuais, uma vez que se vive ainda um período pandêmico e este modo de ensino foi bem recepcionado por grande parte dos professores e estudantes, tendo a possibilidade de se tornar parte das relações docentes-discentes pós-pandemia.

A fim de fazer um recorte, lançando mão da Linguística Aplicada, “que busca esclarecer problemas da vida real” (CELANI, 1992, p. 22), a pesquisa que culminou neste artigo tem como participantes estudantes heterogêneos, pertencentes ao sétimo ano do Ensino Fundamental do Colégio Pedro II e estudantes do primeiro ano da graduação do curso de Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Os autores deste artigo são responsáveis por ministrar aulas de inglês para essas turmas.

### **2.1 Ensino remoto emergencial no CPII e na graduação em Letras da UERJ**

Em 11 de março de 2020 a COVID-19 foi oficialmente declarada uma pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Enquanto as instituições particulares implementavam aulas *online* a toque de caixa, contando principalmente com a capacidade de seus professores de se reinventarem, o ponto-chave das discussões na educação pública era a garantia de acesso igualitário a todos os estudantes.

No Colégio Pedro II, quando finalmente os estudantes em situação de vulnerabilidade social foram contemplados com auxílio financeiro para compra de equipamentos e pacotes de Internet, a portaria número 1.665 de setembro de 2020 regulamentou o funcionamento das atividades não presenciais para os estudantes do

colégio a serem oferecidas de setembro a dezembro do mesmo ano. A portaria dispunha que:

a. As atividades deveriam preconizar o apoio emocional e cognitivo e ser preferencialmente assíncronas e construídas de forma interdisciplinar.

b. As atividades não substituiriam o ensino presencial, não contabilizariam horas/dias letivos, nem configurariam Educação a Distância ou ensino remoto.

c. As atividades deveriam obrigatoriamente ser compatíveis com os recursos tecnológicos oferecidos pela escola, através do Edital de Auxílio Estudantil Financeiro Inclusão Digital ou Edital Interno para concessão de Auxílio Tecnologias Assistivas e Inclusão Digital, aos educandos em situação de maior vulnerabilidade.

d. O *Moodle* deveria ser a plataforma de escolha institucional, já que é um recurso com código aberto e já utilizado na escola há alguns anos, o que facilitaria a inscrição e o acesso dos estudantes.

Seguindo essas premissas, os estudantes foram agrupados por campus e por série e um AVA foi estruturado para cada grupo, com um tópico para cada disciplina da grade curricular correspondente. No AVA do sétimo ano do Ensino Fundamental do campus Tijuca II, contexto em que foram gerados os dados analisados neste artigo, havia 121 estudantes inscritos e foram feitas 19 postagens entre setembro e dezembro de 2020, sendo uma atividade do tipo fórum de dúvidas, disponível de forma permanente, e 18 postagens utilizando o recurso URL do Moodle. As postagens em URL direcionavam os estudantes para os seguintes tipos de atividades:

a. Formulários do *Google* multimodais com textos escritos, vídeos, músicas e jogos interativos;

b. *Padlet* para produção textual e compartilhamento de imagens entre os estudantes;

c. *Google Sites*: páginas interativas, com *hiperlinks* para atividades multimodais diversas.

Já no Instituto de Letras da UERJ, durante todo o período letivo, os estudantes de graduação tiveram 13 semanas de aulas, divididas em síncronas e assíncronas. Com o intuito de engajar mais os estudantes, várias atividades multimodais foram construídas a fim de levar para dentro de suas casas a sala de aula que seria presencial, com ajuda da Internet e das tecnologias atualmente disponíveis. Sendo assim, as seguintes atividades foram realizadas:

- a. Apresentação dos estudantes no *Padlet*;
- b. Vídeos do *YouTube* nas aulas assíncronas;
- c. *Hiperlinks* de textos colocados dentro do AVA que conduziam os estudantes para outros ambientes dentro do ciberespaço;
- d. Fóruns para debate;
- e. Formulário do *Google* para atividades de *paraphrase*;
- f. *FlipGrid* para gravação de vídeos;
- g. *Quizzes*;
- h. Uso do *WhatsApp* para fazer *podcasts*;
- i. Atividades de *brainstorming*.

Todas as atividades mencionadas, de ambos os contextos, podem ser consideradas multimodais, ou seja, combinam uma variedade de modos de comunicar sentido, seja através de texto escrito, imagens, sons, etc. Apesar de tratar-se de dois contextos muito diferentes, observa-se que foram utilizadas ferramentas muito parecidas para promover as atividades, uma vez que o ensino mediado por tecnologia é atualmente considerado essencial como suporte à prática docente. Outrossim, as atividades previamente mencionadas seguem o prisma da teoria de multiletramentos, englobando os sete modos de significação que se interconectam em nossas práticas de representação e comunicação – respectivamente, quando construímos sentidos para que nós mesmos possamos entender o mundo, e quando expressamos significados que construímos para os outros.

## **2.2. Procedimentos de geração de dados e análise**

### 2.2.1 Questionários



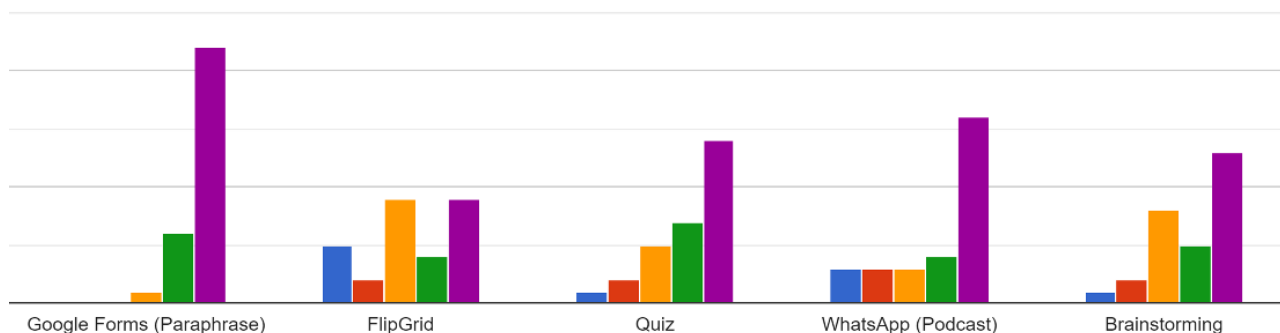
Partindo dos sete significados elencados por Kalantzis, Cope e Pinheiro (2020), foi elaborado um questionário por meio do formulário do *Google* com três perguntas para os estudantes de graduação do Instituto de Letras da UERJ. As perguntas estão descritas abaixo e serão posteriormente referidas por meio dos números que as representa:

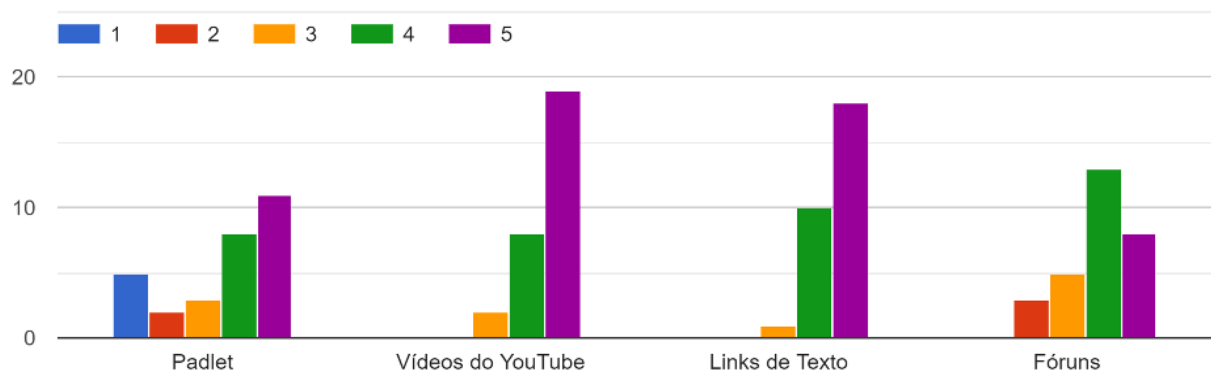
1. De acordo com as atividades realizadas no AVA, pontue-as de 1 a 5, de acordo com sua experiência, sendo 1 não produtiva e 5 muito produtiva;
2. Levando em consideração o ensino remoto e as atividades realizadas no AVA, quais os significados mais importantes, de acordo com seu entendimento, para as atividades virtuais, ou seja, em quais sentidos elas devem focar?
3. Por favor, escreva sua opinião sobre as atividades realizadas. Não precisa abordar todos os tópicos. Escolha os que mais chamaram sua atenção, tanto positiva, quanto negativamente.

Ao total, foram obtidas 29 respostas dos 33 estudantes da turma. Todos foram informados de que não haveria necessidade de identificação e de que essas respostas seriam usadas em um trabalho de conclusão do curso de mestrado. Dados interessantes surgiram dos três comandos de questão.

Começando pela pergunta (1), sendo 1 menos produtivo e 5 mais produtivo, as atividades mais produtivas foram demonstradas nos gráficos abaixo:

**Gráfico 2:** resultados das respostas compiladas dos estudantes





Fonte: Os autores

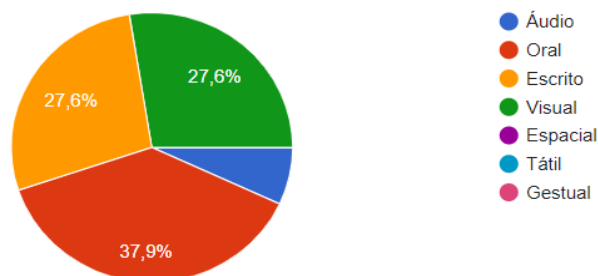
Observa-se que as atividades que foram julgadas mais produtivas foram as tarefas realizadas por meio do Formulário do *Google (paraphrase)*; vídeos do *YouTube*; links de texto; *WhatsApp (podcast)*; *quiz*; *brainstorming*; *Padlet* (apresentação); *FlipGrid* e Fóruns. Esse resultado revela que os significados de áudio, orais, escritos e visuais chamam muito mais atenção dos estudantes em comparação aos significados gestuais, táteis e espaciais em uma sala de aula virtual com estudantes falantes e que esses sujeitos de pesquisa têm um interesse maior nas habilidades de escrita e de fala.

A primeira pergunta coaduna com a segunda pergunta, na qual os estudantes foram indagados, de acordo com suas opiniões, quais os tipos de significados são os mais importantes frente às atividades remotas. Daí gera-se o seguinte gráfico (Gráfico 3):

**Gráfico 3:** Os Significados mais importantes

Levando em consideração o ensino remoto e as atividades realizadas no AVA, quais os significados mais importantes, de acordo com seu entendimento, para as atividades virtuais, ou seja, quais sentidos elas devem focar?

29 respostas



Fonte: Os autores

Em ordem de maior para menor importância, aparecem o significado oral (37,9% – 11 respostas); escrito e visual (27,6% cada – 8 respostas cada) e o significado de áudio (6,9% – 2 respostas). Este gráfico consolida a ideia de que em períodos remotos torna-se difícil engajar os estudantes em atividades com significados espaciais, táteis e gestuais, pois muitos não ligam suas *webcams* por não quererem ou por não disporem dos dispositivos adequados, levando em consideração que o docente não pode exigir que seus estudantes liguem o dispositivo.

Por fim, foi solicitado que os estudantes escrevessem seus comentários pessoais sobre as atividades realizadas. Eles serão referidos pelas iniciais dos nomes, seguido da idade. Aqui chama-se atenção para os seguintes comentários:

Eu gostei muito da diversidade de tarefas. Durante o período de pandemia, com as aulas remotas, é muito fácil se “perder” na monotonia da rotina das aulas, e cada uma das atividades (justamente por serem diferentes) ajudaram muito a manter o foco. As que mais me chamaram atenção: podcast e haiku: Para mim foram os mais difíceis de fazer, não pelos temas, mas por me tirarem da zona de conforto, o que na minha opinião é ótimo para aprender e evoluir, no inglês e também para perder a “vergonha”. Brainstorming: De longe minha favorita. Por ser algo mais interativo e com temas não relacionados à faculdade (em sua maioria) acho que é mais fácil para os alunos se sentirem à vontade e praticarem. (JPF, 21)

De forma geral, a variedade de formas e conteúdos de aprendizados foram muito importantes e especiais no período remoto, atendendo e entendendo os diferentes níveis de acesso à tecnologia e o próprio conhecimento do inglês, fornecendo diversas ferramentas de interação que ajudaram no ensino. (MPAM, 25)

Acho que a primeira e a última atividades de escrita foram as que mais me impactaram e mostram de forma concreta a evolução que nós, alunos, tivemos com as aulas. A atividade de paráfrase foi bem desafiadora e gostei bastante dela. O *brainstorm* foi uma das minhas favoritas também. (PSTM, 21)

Acredito que os modelos de atividades abordados no AVA são objetivos e, positivamente focados em conteúdos escritos, orais e visuais. Com finalidades didáticas, são formulados meios virtuais para facilitar o entendimento dos alunos e a comunicação para com seus instrutores profissionais, criando assim um sistema de ensino funcional e qualificado. (JMAPO, 22)

Por meio dos quatro comentários anteriores feitos pelos estudantes da disciplina de Língua Inglesa, percebe-se nitidamente que as aulas remotas demandam grande interatividade que resultará, majoritariamente, dos significados orais, visuais, escritos e de áudio (sonoros), quando se leva em consideração uma turma de falantes do idioma. Dessa forma, atividades que demandam que os estudantes construam conhecimento em conjunto por meio de apresentações, vídeos, fóruns, criação de textos e perguntas e respostas possuem uma capacidade de criar maior engajamento e, assim, tornar o momento remoto um período mais produtivo e com resultados proveitosos.

### 2.2.2 Relatórios quantitativos de acesso ao Moodle

Tendo em vista que os estudantes do sétimo ano do Ensino Fundamental inscritos no AVA considerado para análise eram menores de idade e as atividades propostas não eram obrigatórias, optou-se por analisar os dados gerados a partir de relatórios extraídos do Moodle sobre o número de acessos das postagens, além da análise qualitativa das atividades de acordo com as definições dos modos de significação da teoria multimodal (KALANTZIS et al, 2020). Brasileiro Filho e Machado (2002) afirmam que:

A avaliação de ambientes virtuais, pela complexidade de sua aplicação, é mais bem orientada pela integração das metodologias quantitativas e qualitativas, de maneira a articular aspectos relacionados com a usabilidade destes ambientes, os quais são ancorados na ergonomia com os aspectos relativos à promoção da aprendizagem, que são fundamentados na pedagogia. (BRASILEIRO FILHO e MACHADO, 2002, p. 9)

Os autores propõem uma avaliação de AVAs dividida em duas abordagens, uma quantitativa e outra qualitativa. Na abordagem quantitativa o foco são os aspectos tecnológicos, como o design, principalmente comparado a outras ferramentas. A

abordagem qualitativa, por sua vez, analisa o processo de aprendizagem e as questões pedagógicas.

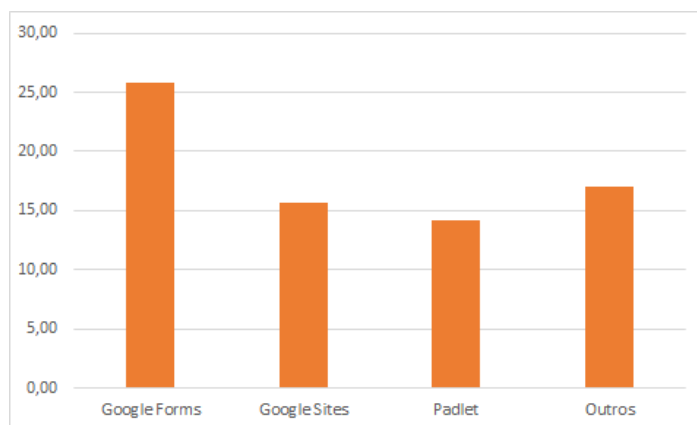
Uma análise inicial mostrou uma média de 20.7 visualizações por atividade, o que representa apenas aproximadamente 17% do total de 121 estudantes inscritos no AVA. A Tabela 1 a seguir mostra o número de atividades de cada tipo e a respectiva média de visualizações de cada categoria e serve de base para o Gráfico 4 que a segue:

**Tabela 1:** Tipos de atividades e total de acessos

	Número de atividades	Total de visualizações	Média
Formulários do <i>Google</i>	8	206	25.8
<i>Google sites</i>	3	47	15.7
<i>Padlet</i>	5	71	14.2
<i>Outros</i> <sup>i</sup>	3	51	17

Fonte: Os autores

**Gráfico 4:** Atividades



Fonte: Os autores

Assim como ocorreu no contexto da graduação em Letras, a ferramenta que mais engajou os estudantes foi o formulário do *Google*. As atividades criadas nessa plataforma para os estudantes do sétimo ano comunicavam sentidos através de diferentes modos de significação: textos para a leitura, vídeos, músicas e imagens, o que comprova seu caráter

multimodal. Além de promoverem o processo de representação a partir da interpretação de *input* variado, no formulário os estudantes também têm a oportunidade de produzir sentidos para comunicação, principalmente através da escrita.

Além de considerar o caráter não obrigatório das atividades no contexto da geração dos dados, uma análise da conjuntura social desses estudantes durante o período pandêmico e das suas percepções pessoais sobre as atividades poderia contribuir para esclarecer o baixo engajamento em 2020. No ano letivo de 2021, o *Moodle* seguiu sendo utilizado no Colégio, que só retomou totalmente as atividades presenciais em 2022, mas de forma obrigatória e com contabilização de carga horária letiva e atividades avaliativas. Como esperado, a adesão foi muito maior nesse momento, apesar de persistirem algumas dificuldades de acesso e limitações de acessibilidade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

De acordo com o que foi exposto previamente, chega-se ao entendimento de que vivemos em uma sociedade em evolução e essa evolução ecoa, em grande parte, das tecnologias de informação, de comunicação e da Internet, o que torna inevitável a confluência da multimodalidade em nossas vidas pessoais e profissionais. Ao deparar-se com um mundo caótico, devido à pandemia de COVID-19, uma determinada parte de professores e estudantes foi transposta para as salas de aula virtuais, os ambientes virtuais de aprendizagem.

Tais ambientes permitem que as atividades didáticas possam ser incorporadas aos aspectos multimodais, que contemplam sete significados básicos. De acordo com os dados desta pesquisa, notou-se que os principais significados abarcados pelas atividades multimodais em turmas de estudantes falantes foram os significados de áudio, orais, visuais e escritos, variando entre os dois contextos analisados. Por conseguinte, esta pesquisa tem o potencial de fazer com que o professor de idiomas analise e repense suas práticas docentes em ambientes virtuais de aprendizagem para obter maior engajamento e interesse por parte dos estudantes, levando a uma maior produtividade, interesse e autonomia na relação ensino-aprendizagem.

## Referências

- BRAGA, J. Ensino e aprendizagem via redes de participação. In: BRAGA, J. (org.). *Integrando tecnologias no ensino de inglês nos anos finais do ensino fundamental*. São Paulo: Edições SM, 2012, p. 8-21.
- BRASILEIRO FILHO, S.; MACHADO, E. Aspectos Metodológicos da Avaliação Pedagógica de Ambientes Virtuais de Aprendizagem. In: *Congresso Internacional de Educação a Distância da ABED*, 9. São Paulo, 4 de setembro de 2002. (Trabalho apresentado) Disponível em: <http://www.abed.org.br/congresso2002/trabalhos/texto28.htm>. Acesso em: 27/11/2021.
- CARDOSO, J.; VELOZO, N. Educação, pesquisa e gestão universitária em contexto remoto: relato de experiência e caminhos de investigação. In: ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B.; ARANTES, P.; PESSOA, M. (orgs.). *Em discurso 4: Pesquisar com gêneros discursivos: interpelando mídia e política*. Rio de Janeiro: Cartolina, 2020, p. 105-114.
- CAZDEN, C.; COPE, B.; FAIRCLOUGH, N.; GEE, J.; et al. A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. *Harvard Educational Review*. 1996.
- CELANI, M. A. A. Afinal o que é Linguística Aplicada? In: PASCHOAL, M. S. Z. de; CELANI, M. A. A. *Linguística Aplicada: da aplicação da linguística à linguística transdisciplinar*. São Paulo: EDUC, 1992, p.15-23.
- COLÉGIO PEDRO II. Portaria 1.665 de 18/09/2020. Disponível em <https://www.cp2.g12.br/images/comunicacao/2020/OUT/PORT%201665.pdf>. Acesso em: 27/11/2021.
- DILLENBOURG, P.; SCHNEIDER, D.; SYNTEKA, P. Virtual Learning environments. In: 3rd Hellenic Conference “Information & Communication Technologies in Education”. (Abertura). Kastaniotis Editions: Greece, p. 3-18, 2002.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GOMES, M. Na senda da inovação tecnológica na Educação a Distância. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, ano 42-2, pp. 181-202, 2008.
- HODGES, C.; MOORE, S.; LOCKEE, B.; TRUST, T.; BOND, A. The Difference between emergency remote teaching and online learning. *Educause Review*, 2020.
- KALANTZIS, M.; COPE, B.; PINHEIRO, P. *Letramentos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.
- LIBERALI, F. Construir o inédito viável em meio à crise do coronavírus – lições que aprendemos, vivemos e propomos. In: LIBERALI et al. *Educação em tempos de pandemia: brincando com um mundo possível*. Campinas: Pontes, 2020, p. 13-21.

ROJO, R. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SANTOS, E. *Pesquisa Formação na Cibercultura*. Teresina: EDUFPI, 2019.

VAN LEEUWEN, T. *Introducing social semiotics*. Oxon e Nova York: Routledge, 2005.

Recebido em: 05/02/2022

Aceito em: 23/06/2022

---

<sup>1</sup> Fórum de dúvidas, música e worksheet multimodal interativa feita no site *Wizer*.



# O tratamento do decalque no processo tradutório de “Véra”, conto de Auguste Villiers de l’Isle-Adam

Laís Marx Umpierre (FURG)<sup>i</sup>

Luísa Freire (FURG)<sup>ii</sup>

Gabriela Jardim da Silva (FURG)<sup>iii</sup>

## RESUMO

Neste artigo, examinamos algumas ocorrências de decalque produzidas na primeira versão da tradução de “Véra” (1874), conto de Auguste Villiers de l’Isle-Adam. Possível equívoco na tradução, o decalque decorre da transposição literal de estruturas sintático-semânticas do texto-fonte ao texto na língua-alvo. Com o intuito de encontrarmos soluções para este obstáculo, baseamo-nos em estudos acerca das Teorias da Tradução e de outros campos do saber. Em relação à tradução de “Véra”, deparamo-nos com este fenômeno no âmbito morfossintático (transposição do *plus-que-parfait*), bem como na tradução de um jogo de palavras. Através da análise dessas duas dificuldades concretas, que podem ocasionar estranhamento – e mesmo incompreensão – ao leitor brasileiro, apresentamos as soluções tradutórias que nos parecem mais adequadas.

**Palavras-chave:** Vera (1874); tradução literária; tradução (dificuldades de); decalque.

## RÉSUMÉ

Dans cet article, nous analysons quelques occurrences de calque produites dans la première version de notre traduction de «Véra» (1874), conte d’Auguste Villiers de l’Isle-Adam. Erreur possible dans le cadre de la traduction, le calque advient d’une transposition littérale de certaines structures d’une langue-source vers une langue-cible. À travers nos recherches, basées sur des travaux portant sur les théories de la traduction et autres champs du savoir, nous cherchons des réponses à cette difficulté. En ce qui concerne la traduction de «Véra», ce phénomène était présent dans deux domaines: la morphosyntaxe et la stylistique. À partir de l’analyse des difficultés concrètes, pouvant susciter l’étrangeté - voire l’incompréhension - chez le lecteur brésilien, nous exposons les solutions traduisantes nous semblant les plus adéquates.

---

<sup>i</sup> Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em Letras Português/Francês na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4687-7601> | E-mail: [umpierre.lais@gmail.com](mailto:umpierre.lais@gmail.com)

<sup>ii</sup> Licencianda no curso de Letras Português/Francês na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2415-6320> | E-mail: [luisagfreire@gmail.com](mailto:luisagfreire@gmail.com)

<sup>iii</sup> Doutora em Literatura Francesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FURG) e professora adjunta no Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7758-5241> | E-mail: [gabriela.jardim@furg.br](mailto:gabriela.jardim@furg.br)

**Mots-clés:** Véra (1874); traduction littéraire; traduction (difficultés de); calque.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No presente artigo, objetivamos expor algumas ocorrências de decalque que depreendemos da primeira versão de nossa tradução de “Véra”, conto fantástico de Auguste Villiers de l’Isle-Adam, publicado em 1874. Como detalharemos posteriormente, o decalque é um fenômeno linguístico que pode ocorrer no processo tradutório e que consiste na transposição literal de estruturas morfossintáticas da língua na qual é expresso o texto-fonte para o texto traduzido na língua-alvo, ocorrendo como um processo legítimo de tradução ou de forma errônea (VINAY; DARBELNET, 1972 [1958]; CÂMARA JR., 1984; DELISLE et al, 1999; NASCIMENTO, 2021; e outros).

Apresentaremos, preliminarmente, um resumo da obra literária examinada e apontaremos, de forma sucinta, as especificidades de uma tradução literária. Posteriormente, explicaremos como pode se manifestar o decalque em uma tradução para então passarmos aos dois casos concretos que receberão nossa atenção neste estudo: (a) a transposição do tempo verbal *plus-que-parfait*, em língua francesa, para o pretérito mais-que-perfeito, em língua portuguesa; e (b) a tradução de um jogo de palavras que possui um caráter proverbial.

Dessa maneira, podemos afirmar que, além de discutirmos a transposição do texto-fonte para a cultura-alvo, consagrando-nos igualmente aos aspectos culturais e às questões linguísticas, pretendemos também destacar a importância da tradução literária. Almejamos, por fim, demonstrar determinadas maneiras de unir a teoria à prática na superação de alguns dos obstáculos tradutórios com os quais nos deparamos.

## 1 “VÉRA” E A TRADUÇÃO LITERÁRIA

“O Amor é mais forte do que a Morte” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 553, tradução nossa)<sup>i</sup>, assim inicia o conto “Véra”. A narrativa, realizada por um narrador heterodiegético, acompanha o conde Roger d’Athol a partir do momento em que Véra, sua esposa, falece. Ao enterrá-la, o conde lança a chave de prata do jazigo em seu interior após trancá-lo com o intuito de nunca mais retornar ao sepulcro. Contudo,

ao anoitecer desse fatídico dia, demonstra ter esquecido os acontecimentos funestos e passa a viver como se sua amada ainda estivesse ao seu lado. A distinção entre o real e o imaginário torna-se difícil para o conde, uma vez que ele sente o perfume da esposa e escuta sua voz sussurrar doces palavras.

Passado um ano da morte de Véra, o conde d’Athol observa alguns dos pertences da falecida esposa e percebe que as pérolas de seu colar permanecem mornas do calor de sua pele e as gotas de sangue, expelidas no momento da morte, restam úmidas no lenço de Véra. Misteriosamente, ouve a risada de sua amada e encontra-a no quarto do casal. Durante esse encontro fugaz, ao beijá-la apaixonadamente, d’Athol recorda-se de que ela está morta e verbaliza tal pensamento. Nesse momento, Véra desaparece sem deixar traço algum de sua presença. O conde implora, então, por uma maneira de reencontrá-la e, assim, no chão do quarto, encontra a chave do jazigo cintilando.

Após a exposição desse resumo, explicitamos a importância de traduzir textos literários. István Szathmári (2010) destaca que, por meio da tradução, a obra deixa de constituir unicamente a literatura do texto-fonte e passa a integrar a literatura da cultura-alvo. Dessa maneira, conforme nossa compreensão do processo tradutório, preocupamo-nos em transpor o texto original ao público brasileiro, conservando suas características estilísticas e buscando inseri-lo na cultura do leitor-alvo sem causar estranhamentos ou dificuldades de compreensão. Além de difundirmos obras fantásticas francesas ao público brasileiro, uma vez que o próprio fantástico francês oitocentista, objeto de nossa pesquisa, é relativamente desconhecido no Brasil, a tradução de alguns de seus exemplares pode enriquecer tanto os estudos tradutórios quanto os estudos literários. Além disso, trata-se de reconhecer a tradução como uma atividade humana, durante a qual estamos suscetíveis a cometer equívocos. Ademais, confrontar as dificuldades de tradução remete ao complexo processo de transpor uma língua-cultura para outra.

## **2 O DECALQUE ERRÔNEO DECORRENTE DE UMA TRADUÇÃO PALAVRA POR PALAVRA**

Dentre os intrincados procedimentos contemplados pela atividade tradutória, o decalque destaca-se por sua singularidade, uma vez que não concerne enquanto dificuldade diretamente à língua-fonte, mas diz respeito ao procedimento de tradução

em si, ocorrendo seja pela desatenção e/ou automatização do tradutor, que se deixa levar por um literalismo desatento, seja por uma divergência sintática ou semântica entre a língua-fonte e a língua-alvo que não é respeitada em ocasião da atividade tradutória. Sabe-se que há casos de decalques linguísticos consolidados em nossa língua, palavras e estruturas de línguas estrangeiras que foram traduzidas e incorporadas ao nosso cotidiano – como o vocábulo francês *pare-brise*, assimilado pelo português como “para-brisa”, ou o vocábulo inglês *hot-dog*, decalcado sob a forma de “cachorro-quente”. Contudo, quando advém de uma tradução literal descuidada, causando estranhamento ao leitor do texto-alvo, o decalque deixa de ser legítimo e torna-se um equívoco de tradução.

A fim de expor a amplitude do conceito de decalque, bem como as tênues divergências entre as fontes consultadas, reunimos algumas definições e concepções que lhe foram atribuídas. De acordo com o *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, o decalque é o “procedimento de criação de uma palavra ou de uma construção sintática através do empréstimo [...] da estrutura morfológica de uma outra língua” (tradução nossa)<sup>ii</sup>. Em consonância a essa definição, o linguista brasileiro Joaquim Mattoso Câmara Jr. define-o como “empréstimo de tipos frasais” (1984, p. 105) de uma língua para outra. Em *Le Petit Robert électronique*, dicionário eletrônico francês, trata-se de uma “tradução literal (de uma expressão ou palavra em sentido figurado) de uma língua para a outra” (tradução nossa)<sup>iii</sup>.

No domínio dos Estudos de Tradução, o exame do decalque enquanto fenômeno linguístico consolida-se desde as pesquisas de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, apresentadas em *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, célebre manual de tradução, cuja primeira edição data de 1958. Ao estabelecerem o decalque como um dos sete procedimentos técnicos da tradução (1972, p. 46 et passim), Vinay e Darbelnet definem-no como “empréstimo de um tipo peculiar [no qual] se toma emprestado da língua estrangeira o sintagma [e] traduz-se literalmente os elementos que o compõem” (1972, p. 47, tradução nossa)<sup>iv</sup>. Jean Delisle, afiliado à Teoria Interpretativa da Tradução, também define o decalque como “procedimento de tradução que consiste em transpor no texto de chegada uma palavra ou expressão do texto de partida do qual se traduz literalmente o ou os elementos” (1999, p. 16, tradução nossa)<sup>v</sup>.

Em recente pesquisa, Taise Nascimento (2021) sintetiza as noções de decalque apresentadas em dicionários gerais de língua (portuguesa, francesa e espanhola) e de linguística. Conforme a autora, esta dificuldade tradutória é considerada “um processo de introdução (incorporação) lexical no qual ocorre um processo de tradução que consiste em traduzir literalmente [...] os elementos que compõem o sintagma estrangeiro” (NASCIMENTO, 2021, p. 47). Além disso, é possível suceder-se no campo semântico ou sintático – como se evidencia nos próprios exemplares apresentados neste artigo.

Baseando-nos nas referências supracitadas, estabelecemos que o decalque é uma espécie de transposição literal de uma estrutura da língua-fonte, no nível morfológico, sintático e/ou semântico, para a língua-alvo, que pode se apresentar como adequada ou errônea no texto-alvo. Nesse paradigma, ao se transpor um vocábulo ou uma expressão mimetizando exatamente a sua forma na língua-fonte, incorre-se no risco de se cometer equívocos e, até mesmo, contradições no escopo da tradução. No que diz respeito a essa questão, Paulo Rónai explica que “a ordem das palavras na frase é um expediente que entra a compor sentido. Por isso mesmo, enfileirar simplesmente os equivalentes das palavras do original em qualquer outra língua não será nunca tradução” (1983a, p. 4). A partir dessa máxima de Rónai, atentamos para o perigo de uma tradução palavra por palavra.

Um caso ordinário de decalque sintático problemático, que trazemos com fins ilustrativos, diz respeito à expressão do pronome-sujeito de maneira excessiva em traduções de línguas de padrão não *pro-drop*<sup>vi</sup>, como o francês e o inglês, para línguas de padrão *pro-drop*, como o português e a quase totalidade das línguas românicas. Nesse caso, ao contrário da língua francesa, a língua portuguesa permite a ocultação do sujeito (anáfora zero), pois este pode ser identificado pela desinência verbal e/ou retomado pelo contexto no qual está inserido. Vejamos, no excerto literário abaixo, um exemplo da expressão abusiva de certo elemento anafórico:

**Quadro 1** - Decalque do pronome-sujeito (francês → português)

(a) Non, j'ai assez d'armes et d'instruments de carnage ; je voudrais une figurine, un objet quelconque qui pût me servir de serre-papier, car je ne puis souffrir tous ces bronzes de pacotille que vendent les papetiers, et qu'on retrouve invariablement sur tous les bureaux (GAUTIER, 2002, p. 44).



(b) Não, eu tenho armas e instrumentos de carnificina que me bastam; eu queria uma estatueta, um objeto qualquer que pudesse me servir de peso de papel, pois eu não consigo tolerar todas essas quinquilharias de bronze que vendem os papeleiros, e que se encontram invariavelmente sobre todas as escrivaninhas (GAUTIER, 2002, p. 44, tradução nossa).

Fonte: AUTORAS

Como se pode observar no quadro acima, o trecho em francês do conto “Le Pied de momie” (1840), de Théophile Gautier, exhibe vários verbos (*avoir*, *vouloir* e *pouvoir*) acompanhados do pronome sujeito (*je*). Na tradução palavra por palavra para o português (b), o pronome “eu” expressa-se três vezes anteposto ao verbo de cada oração, na mesma disposição do exemplo (a), caracterizando a ocorrência do decalque.

No que se reporta especificamente a “Véra”, examinamos detalhadamente as estratégias empregadas por Villiers de l’Isle-Adam em relação à forma e ao conteúdo com o objetivo de refletirmos sobre as possibilidades de tradução mais adequadas, considerando a intenção e os efeitos visados pelo autor, bem como o registro e o tom por ele utilizados. Para tanto, antes de iniciarmos o processo de tradução, realizamos uma análise do conto através de uma perspectiva discursiva, diegética e temática. Tal estudo auxiliou-nos a compreender os pormenores da obra examinada e, conseqüentemente, a superar as primeiras dificuldades identificadas, das quais o vocabulário técnico do século XIX, pouco compreensível e/ou obsoleto no Brasil do século XXI (notadamente os tecnoletos da arquitetura da época, do mobiliário, do vestuário, dos tecidos e outros materiais, etc.).

Convém assinalar que mesmo uma leitura prudente permite apenas deduzir o valor de um vocábulo no texto. Rónai pondera sobre essa problemática em seu *Guia prático da tradução francesa* (1983), no qual esclarece que “compreender aproximadamente um texto não é traduzi-lo. As dificuldades repontam quando começamos a transpô-lo por escrito, tentando interpretar com exatidão cada palavra” (1983b, p. XI). Assim, após a conclusão da primeira versão da tradução de “Véra”,

identificamos, durante o processo de revisão, a influência de algumas estruturas da língua francesa (galicismos) no texto traduzido em português do Brasil.

### **3 O CASO DO *PLUS-QUE-PARFAIT* COMO OBSTÁCULO MORFOSSINTÁTICO**

Antes de abordarmos as ocorrências de decalque referentes ao *plus-que-parfait*, é fundamental sublinhar a divergência que existe entre esse tempo verbal, em língua francesa, e seu equivalente em português, o pretérito mais-que-perfeito. No caso do francês, a estrutura da conjugação é sempre composta por verbo auxiliar (*être* ou *avoir*) e particípio passado do verbo principal (exemplo: *elle avait voyagé*), independentemente do contexto de emprego. Na língua portuguesa, contudo, este tempo verbal apresenta dois possíveis equivalentes: uma variante cuja forma é simples (exemplo: “ela viajara”) e uma variante em forma composta (exemplo: “ela havia/tinha viajado”).

Segundo Evanildo Bechara, gramático e filólogo brasileiro, entende-se que, em português do Brasil, a forma simples desse tempo verbal “serve hoje como traço estilístico de linguagem solene” (2015, p. 293). Em consonância com a postura de Bechara, depreendemos que o emprego da forma simples do mais-que-perfeito é relegado cada vez mais a registros literários ou a quaisquer registros que proponham expor uma linguagem presumivelmente rebuscada. A variante composta, por outro lado, é empregada com mais frequência nas demais conjunturas, sejam estas informais ou formais.

Na tradução de “Véra” que empreendemos, ao reproduzirmos integralmente, em um primeiro momento, a estrutura do *plus-que-parfait* no texto-alvo, utilizamos como equivalente a estrutura composta do mais-que-perfeito. No entanto, seria essa forma a mais adequada no contexto literário traduzido?

Ao traduzir o *plus-que-parfait* para a língua portuguesa, é preciso optar por uma de suas duas variantes, a simples ou a composta. Com o intuito de proceder a tal escolha, analisamos, na revisão da primeira versão da tradução, em que circunstâncias os casos de decalque do *plus-que-parfait* realizaram-se e constatamos que, em todas as ocorrências, encontravam-se inseridos no discurso do narrador<sup>vii</sup>. Este, em “Véra”,

expõe sua narrativa em um tom formal e rebuscado e, por essa razão, avaliamos que a variante simples do mais-que-perfeito seria a mais adequada para a tradução.

Ao ponderarmos sobre essa problemática, compreendemos o equívoco que a estrutura decalcada suscitaria no texto em português do Brasil, pois sua manifestação equivocada ocasionaria uma ruptura no tom expresso pelo autor do texto original. Nesse sentido, em *Les Belles Infidèles* (1994), Georges Mounin faz menção ao trabalho meticuloso de uma tradução da *Ilíada* feita por Leconte de Lisle:

a homogeneidade poética de uma tradução, feita com mão de mestre, por um homem que [...] sabia, como poeta, o que é a unidade de uma obra e quais são os meios dessa unidade. O vocabulário [...] é um universo sem fissura, seus adjetivos e suas imagens, seus nomes próprios e seus termos técnicos, seus nomes de lugar têm somente uma cor, e a mesma cor; sua sintaxe, por meio de um pequeno número de procedimentos coerentes, e não emprestados de registros históricos diferentes da língua francesa, dão-nos a sensação de ler em uma língua estrangeira; [...] A *Ilíada* de Leconte de Lisle é uma unidade estética (MOUNIN, 2016, p. 101, tradução nossa).<sup>viii</sup>

A tradução acima mencionada é considerada ideal para o linguista francês, graças à unidade e à coerência estética no trabalho de Leconte de Lisle. Segundo Mounin, há várias formas legítimas de se realizar uma tradução, entretanto, para se obter um bom resultado, é essencial assegurar a unidade e a coerência tradutórias. Esta homogeneidade preconizada pelo autor de *Belles Infidèles* é o resultado que buscamos para a nossa tradução.

Uma vez apresentada a divergência entre o *plus-que-parfait* e o mais-que-perfeito e assinalada a importância de se manter o tom narrativo do texto-fonte no texto-alvo, convêm-nos listar alguns casos concretos de decalque do *plus-que-parfait* extraídos de nossa tradução de “Véra”:



Quadro 2 – Exemplo de decalque do *plus-que-parfait* (I)

Texto original		Tradução em português
<p>“La Mort, subite, <b>avait foudroyé</b>. La nuit dernière, sa bien-aimée <b>s’était évanouie</b> en des joies si profondes, <b>s’était perdue</b> en de si exquis étreintes, que son cœur, brisé de délices, <b>avait défailli</b> : ses lèvres <b>s’étaient brusquement mouillées</b> d’une pourpre mortelle.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 553 - 554)</p>	V1	A Morte, súbita, <b>tinha fulminado</b> . Na noite passada, sua bem-amada <b>tinha perdido os sentidos</b> em alegrias tão profundas, <b>tinha se perdido</b> em carícias tão deliciosas, que seu coração, estilhaçado de delícias, <b>tinha desfalecido</b> : seus lábios <b>tinham se molhado</b> subitamente de um carmesim mortal.
	V2	A Morte, súbita, <b>fulminara</b> . Na noite passada, sua bem-amada <b>perdera os sentidos</b> em alegrias tão profundas, <b>perdera-se</b> em carícias tão deliciosas, que seu coração, partido de delícias, <b>desfalecera</b> : seus lábios <b>molharam-se</b> subitamente de um carmesim mortal.

Fonte: AUTORAS

O exemplo 1 mostra como o decalque ocorre cinco vezes em um mesmo trecho na primeira versão da tradução, ou seja, ao traduzirmos o *plus-que-parfait* pelo método palavra por palavra, reproduzimos a estrutura composta deste no texto-alvo. Durante o processo de revisão, ao constatarmos o decalque do francês e a sua inadequação em português no que se remete ao registro na língua-fonte, a forma simples do mais-que-perfeito foi adotada. No quadro abaixo, apresentamos um outro caso de decalque semelhante ao exemplo 1:

Quadro 3 – Exemplo de decalque do *plus-que-parfait* (II)

Texto original		Tradução em português
<p>“Le serviteur pensa d’abord que la douleur trop lourde, trop désespérée, <b>avait égaré</b> l’esprit de son maître.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 557)</p>	V1	O serviçal pensou primeiramente que a dor tão forte, tão desesperada, <b>havia desvairado</b> o espírito de seu mestre.
	V2	O serviçal pensou, primeiramente, que a dor tão pesada, tão desesperada, <b>desvairara</b> o espírito de seu mestre.

Fonte: AUTORAS

Neste segundo trecho, percebe-se, na primeira versão da tradução, o mais-que-perfeito em sua variante composta “havia desvairado”, assim como se apresenta o *plus-que-parfait* do texto original, *avait égaré*. Do mesmo modo que nas ocorrências expostas no fragmento apresentado anteriormente, por se caracterizar como parte do

discurso narrativo e não de um diálogo ou outra situação de caráter essencialmente informal, esse foi considerado um decalque errôneo e, na segunda versão, optamos pela forma simples “desvairara”.

#### 4 A ESTILÍSTICA NA TRADUÇÃO LITERÁRIA DE “VÉRA”

Ao revisarmos a tradução, além da distinção do decalque em questões estritamente morfossintáticas, como a do *plus-que-parfait*, constatamos que esse mesmo fenômeno também ocorrera no âmbito estilístico. No que tange especialmente ao exemplo que tratamos nesta seção, o decalque produziu-se em razão de um descuido que, por meio de uma transposição literal (*mot à mot*), resultou em uma ruptura do estilo da linguagem empregada por Villiers de l’Isle-Adam. Convém, antes de explanarmos um caso concreto de decalque estilístico, elucidar não apenas do que se trata a estilística, como também a sua abordagem na tradução de um texto literário, para assim se evidenciar a solução que buscamos.

Segundo Ponchirolli (2006, p. 10), uma abordagem estilística “tem por atitude central o levantamento e a interpretação dos fatos expressivos”. Uma vez que, no decorrer da tradução, deparamo-nos com uma figura de linguagem, julgamos fundamental analisá-la através desta lente estilística com a finalidade de transpor seus traços originais para o texto-alvo. Em congruência com essa noção, ao discutir a importância da tradução literária, Szathmári (2010) aponta que a primeira aspiração do/a tradutor/a é suscitar o mesmo sentimento provocado pelo original, seja no tocante ao conteúdo, à atmosfera e/ou ao estilo. Entretanto, isso significa, muitas vezes, desconsiderar “as possibilidades estilísticas próprias a outra língua” (2010, p. 234, tradução nossa)<sup>ix</sup>, neste caso, à língua-alvo, o português. Eis a razão pela qual destacamos a importância da reflexão crítica no momento de se transpor figuras de estilo de uma língua para outra, com o propósito de que a impressão transmitida ao leitor do texto original seja equivalente para o leitor da tradução, considerando todos os elementos e a estrutura de ambas.

#### 4.1 O jogo de palavras e a musicalidade

No conto de Villiers de l’Isle-Adam, deparamo-nos com uma frase que se apoia em uma figura de linguagem sonora para realizar o projeto estilístico empreendido pelo autor. Primando ao mesmo tempo pela manutenção de seu sentido e dos efeitos suscitados por sua construção estética, apresentamos, no quadro a seguir, o trecho do texto original e duas versões da tradução que realizamos. Na primeira (V1) figura o decalque e, na segunda (V2), a solução que encontramos após revisão ponderada.

**Quadro 4** – Exemplo de decalque no domínio estilístico

Texto original		Tradução em português
<i>“et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental, sur lesquelles une devise rieuse de Véra brillait, brodée en perles : <b>Qui verra Véra l’aimera.</b>”</i> (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 554)	V1	e, ao pé da cama, sobre uma peliça negra, as pequenas chinelas de veludo oriental, sobre as quais uma divisa sorridente de Vera brilhava, bordada em pérolas: <b>Quem verá Vera a amar-á.</b>
	V2	e, ao pé da cama, sobre uma peliça negra, as pequenas chinelas de veludo oriental, sobre as quais um lema sorridente de Vera brilhava bordado em pérolas: <b>Quem verá Vera amá-la--á.</b>

Fonte: AUTORAS

Enfoquemos inicialmente o texto original: *“Qui verra Véra l’aimera”*. Nesta oração, discernimos a repetição predominante da letra “r” e, de modo secundário, das letras “e” e “a”. No entanto, apenas a partir do exame dos fonemas que compõem a sentença, compreendemos o projeto estilístico, sonoro e até mesmo poético integrado ao texto. Ao analisarmos acusticamente os fones, observamos qual som prepondera sobre toda a frase: /ki vɛ.ʁa vɛ.ʁa lɛ.mə.ʁa/ – trata-se do fone consonantal [ʁ], consoante fricativa uvular sonora. Além deste, discernimos também na frase o fone [a] nos três últimos vocábulos; resta, todavia, foneticamente evidente que este não se sobrepõe ao [ʁ].

Identificamos a presença de uma figura de linguagem sonora essencial para a realização do efeito estético no conto: a aliteração. Bechara (2015, p. 663) caracteriza esta figura como “o apoio rítmico que consiste em repetir fonemas em palavras simetricamente dispostas”. Com o objetivo de detalharmos o estudo do exemplar

supracitado, cabe-nos diferenciar aliteração e assonância (figuras de linguagem visando a efeitos essencialmente sonoros), de acordo com os dicionários gerais de língua portuguesa. Ambas concernem a figuras de linguagem sonoras, isto é, dependem de aspectos fonéticos e/ou fonológicos para se realizarem. Com base no *Dicionário Caldas Aulete* (2022), adotamos as seguintes definições: a aliteração diz respeito à repetição de fonemas consonantais; e a assonância concerne à repetição de sons vocálicos. Compreendemo-las, nesse sentido, como recursos estilísticos e poéticos que realizam um efeito expressivo quando empregadas.

No lema das chinelas de Véra, “*Qui verra Véra l’aimera*”, distinguimos a aliteração como a figura de linguagem sonora dominante ao se verbalizar o trecho em questão: [ki vɛ.ʁa vɛ.ʁa lɛ.mə.ʁa]. Nesse contexto, como exposto, o som consonantal repetido é [ʁ] – correspondente fonético, por exemplo, do dígrafo consonantal “rr”, como em “correr” [koʁɛr], ou do “r” em início de vocábulo em algumas variantes do português brasileiro, como em “raposa” [ɾapozə].

Na primeira versão da tradução (V1), traduzimos o texto-fonte por: “Quem verá Vera a amará”. Em relação a essa ocorrência, ao transladarmos exatamente a estrutura como se apresenta no original, e no que concerne especificamente à colocação pronominal, houve um equívoco morfossintático que resultou na perda do efeito sonoro apresentado no texto original.

Para compreender o equívoco que cometemos, faz-se essencial lembrar que o pronome átono em língua portuguesa pode assumir três posições em relação ao verbo ao qual está ligado – das quais apenas duas são pertinentes no contexto do caso concreto que analisamos. Bechara define a próclise, em referência ao pronome átono, como a anteposição deste ao vocábulo tônico, como “Não *me* deu a notícia”. A mesóclise, por sua vez, concerne à “interposição ao vocábulo tônico: Dar-*me*-ás a notícia” (BECHARA, 2015, p. 606, grifos do autor).

Na primeira versão da tradução, equivocamo-nos ao antepor o pronome átono “a” ao verbo. Quando este é flexionado no futuro do presente (“amará”), o pronome deve ser posto em posição mesoclítica em contextos literários que se propõem eruditos. A próclise ocorreria apenas se houvesse alguma partícula atrativa demandando que o pronome aparecesse anteposto ao verbo, mas não há nenhum elemento dessa natureza no trecho analisado.

Destaca-se ainda que esse equívoco gerou a perda da sonoridade encontrada no texto original. Nesse caso, embora a repetição do som vocálico [a] configure-se como assonância, a pronúncia do lema tornou-se fragmentada, perdendo a fluidez da pronúncia: [k'ẽ̃ ve'ra 'verə a ama'ra]. Poder-se-ia afirmar que há uma espécie de elisão entre o pronome e a vogal que inicia “amará”, uma vez que ambos possuem a mesma tonicidade [a].

Em uma versão posterior (V2), repensamos a tradução, buscando recuperar a harmonia e suavidade do texto original. Além disso, corrigimos a colocação pronominal, passando o pronome para a posição mesoclítica, fator que, por si só, auxiliou a construção frasal a tornar-se mais melódica: “Quem verá Vera amá-la-á”. Sua transcrição fonética – [k'ẽ̃ ve'ra 'verə a'malə a] – evidencia que os dois fonemas /a/, que poderiam elidir, possuem tonicidades diferentes [a] e [ə]. Assim, reconquistamos a musicalidade e a sonoridade marcadas no texto original e que contribuem sobremaneira com o projeto estético-poético ao qual se propusera Villiers de l’Isle-Adam.

A despeito de mudarmos a figura de linguagem de aliteração [ʁ] para assonância [a], foi possível transpor não somente o conteúdo, como também o estilo do texto-fonte, levando-se devidamente em conta a língua-alvo e suas estruturas. Ao compararmos a primeira e a segunda versões, julgamos que a retomada do estilo do autor realizou-se quando resgatamos a repetição sonora e, por meio da correção morfossintática, a fluidez e musicalidade da sentença.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Por meio da tradução de “Véra”, corroboramos o diálogo entre os diversos domínios da linguagem, como a morfossintaxe, a fonologia e a estilística. A busca por soluções que integrassem todos esses elementos, sem colocar o conteúdo como secundário à forma (e vice-versa), salientou como os Estudos de Tradução e o próprio processo da tradução literária estão em constante interação com diversos projetos discursivos.

Além disso, a tradução de obras literárias impulsionou-nos a refletir sobre o processo tradutório de uma forma ampla e a identificar algumas situações passíveis de análise, como aquelas que apresentamos neste artigo. Frente aos obstáculos, foi-nos

necessário unir a teoria à prática e buscar respostas em diferentes fontes, a fim de criarmos estratégias que nos permitissem assegurar a coerência interna e a homogeneidade na nossa tradução de “Véra” para o português do Brasil.

Os estudos de Paulo Rónai auxiliaram-nos a ponderar sobre os diferentes e abundantes tipos de dificuldades de tradução com os quais possivelmente nos depararíamos. Com esse arcabouço teórico, compreendemos quais são as armadilhas mais recorrentes na tradução literária, o que nos proporcionou um olhar atento e cauteloso no decurso das revisões.

Neste artigo, expomos duas questões ligadas ao decalque na tradução do francês ao português do Brasil: a forma dos tempos verbais equivalentes nas duas línguas (*plus-que-parfait* e mais-que-perfeito), no domínio da morfossintaxe; e a transposição do jogo de palavras e da musicalidade, no domínio da estilística. Estas são duas problemáticas importantes quando pensamos em oferecer uma leitura clara e fluida aos leitores brasileiros, público-alvo de nossa tradução.

Refletimos, finalmente, sobre a impossibilidade de uma tradução literal, palavra por palavra, posto que as palavras não são pensadas e redigidas de modo independente, mas dentro de um contexto. Conforme Rónai, “o bom tradutor [...] tenta esquecer as palavras em que [o enunciado] está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada” (1976, p. 33). Em suma, uma tradução que não leve em conta as especificidades da língua-alvo ou que ignore a importância da reflexão e da revisão tradutória torna-se um risco até mesmo para a compreensão de uma obra literária.

## Referências

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 38<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1984.

DELISLE, Jean; LEE-JAHNKE, Hannelore; CORMIER, Monique (Org.). *Terminologie de la traduction (français, anglais, espagnol, allemand)*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, FIT, 1999.

*O tratamento do decalque no processo tradutório de “Véra”, conto de Auguste Villiers de l’Isle-Adam*

Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em 17 ago. 2022.

GAUTIER, Théophile. Le pied de momie. In: FOUQUET, Dominique. *Nouvelles fantastiques*. Paris: Hatier, 2002. (Classiques Hatier)

MOUNIN, Georges. *Les Belles Infidèles*. Villeneuve-d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2016.

NASCIMENTO, Taise Soares Peixoto. *O decalque na compreensão e/ou tradução do francês e outras línguas estrangeiras: um estudo introdutório*. 2021. 127 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

PONCHIROLLI, Flávio Alexandre. *A estilística da adaptação e inadaptção: uma análise de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa*. 2006. 131 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert électronique*. CD-ROM, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

RÓNAI, Paulo. Problemas gerais da tradução. In: RÓNAI, Paulo. *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamo, 1983<sup>a</sup>, p. 1–16.

RÓNAI, Paulo. *Guia Prático da Tradução Francesa: relação alfabética dos falsos amigos, homônimos, parônimos, cognatos de gêneros diferentes*. 4<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

SZATHMÁRI, István. De l’importance de la traduction littéraire. *La Revue d’Études Françaises*, Budapeste, v. 15, n. 1, p. 233-242, nov. 2010.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. *Communications*, 8, 1966. p. 125-151.

*Trésor de la langue française informatisé*. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste; RAITT, Allan; CASTEX, Pierre-Georges et al. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. [1958]. *Stylistique comparée du français et de l’anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1972.

Recebido em: 26/08/2022

Aceito em: 23/11/2022

---

<sup>i</sup> “*L’Amour est plus fort que la Mort.*”

<sup>ii</sup> “*Procédé de création d’un mot ou d’une construction syntaxique par emprunt [...] de structure morphologique à une autre langue.*”

<sup>iii</sup> “*Traduction littérale (d’une expression ou d’un mot en emploi figuré) d’une langue dans une autre.*”

<sup>iv</sup> “*emprunt d’un genre particulier: on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent.*”

<sup>v</sup> “*procédé de traduction qui consiste à transposer dans le texte d’arrivée un mot ou une expression du texte de départ dont on traduit littéralement le ou les éléments.*”

<sup>vi</sup> Redução do termo linguístico em inglês *pronoun-dropping*, referente, em português, à supressão do pronome sujeito (anáfora zero).

<sup>vii</sup> De acordo com Todorov (1966), os modos da narrativa correspondem à maneira com que o narrador apresenta a história aos leitores, como ele transpõe o que vê. Nesta categoria, está inclusa a fala das personagens (discurso direto, discurso indireto ou discurso indireto livre) e a fala do narrador.

<sup>viii</sup> “*L’homogénéité poétique d’une traduction, faite de main de maître, par un homme qui [...] savait en poète ce qu’est l’unité d’une œuvre et ce que sont les moyens de cette unité. Le vocabulaire [...] est un univers sans fissure, ses adjectifs et ses images, ses noms propres et ses noms techniques, ses noms de lieux n’ont qu’une couleur, et la même couleur ; sa syntaxe, au moyen d’une petit nombre de procédés cohérents, et non pas empruntés à des états historiques différents de la langue française, nous donne la sensation de lire en langue étrangère; [...] L’Iliade de Leconte de Lisle est une unité esthétique.*”

<sup>ix</sup> Conforme Szathmári, trata-se de uma dificuldade da tradução literária: “*La prétention première de toute bonne traduction littéraire est de provoquer les mêmes impressions que dans l’œuvre originale tant du point de vue du contenu que de l’atmosphère et du style. Le seul problème est qu’il faut ici compter dans une large mesure avec les possibilités stylistiques propres à l’autre langue.*”



# A heterotopia onírica em *Stardew Valley*: sonhos, poder, e relações transmidiáticas do bucolismo eletrônico

Pedro Klein Garcia (UNIFESP)<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo busca configurar *Stardew Valley* como um espaço heterotópico, de acordo com o pensamento de Michel Foucault (2013). Para tanto, inicialmente exploraremos as dimensões do conceito de heterotopia para, em seguida, adicionar o gênero bucólico ao debate. A seguir, estabeleceremos as relações com as dinâmicas de jogo em *Stardew Valley*, buscando configurá-lo como um espaço em que se cria a ilusão de poder, com base na realização de ambições ao longo do enredo por parte de cada um dos personagens. O conceito de intermedialidade e novos produtos de mídia sugeridos por Elleström (2017), auxiliará a tecer a proposta.

**Palavras-chave:** *Stardew Valley*; heterotopia; gênero bucólico; intermedialidade.

## ABSTRACT

The following paper intends to configure *Stardew Valley* as a heterotopic space, according to the thought of Michel Foucault (2013). On this vein, initially we shall explore the dimensions of the concept of heterotopia for, in sequence, add the pastoralist genre to the discussion. Furthermore, we shall establish relations between the playing dynamics in *Stardew Valley*, as to configure it as a space within an illusion of power is created, based on the achievements and ambitions throughout the plot by each of the characters. The concept of intermedia and new products of media, as suggested by Elleström (2017), will assist in build the proposal.

**Keywords:** *Stardew Valley*; heterotopia; pastoralism; intermedia.

---

<sup>i</sup> Mestre em Desenvolvimento Territorial e Meio Ambiente pela Universidade de Araraquara (UNIARA), Mestrando em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Especialista em Ensino de Sociologia e Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2369-4207> | E-mail: [pkgarcia@unifesp.br](mailto:pkgarcia@unifesp.br)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O jogo eletrônico se mostrou uma das principais formas de expressão e consumo cultural no mundo em 2020. Isso é reflexo de uma tendência que vem se desenhando na economia do entretenimento desde a década de 2000. Com a pandemia e as decorrentes medidas restritivas, conseguiu superar a indústria cinematográfica e se tornar o principal gasto cultural das famílias em todo o mundo. Em 2020, foram 165,9 bilhões de dólares investidos em jogos, plataformas, periféricos e outros equipamentos destinados à atividade (ORTIZ et al, 2020, p. 9).

O avanço nas tecnologias e formas de expressão e comunicação causa um efeito necessário nos indivíduos de uma cultura, que passam a instrumentalizar essas novas ideias de maneiras criativas e pouco ortodoxas conforme elas vão se desenvolvendo, e antes de se estabelecer uma linguagem própria para seu uso e expressão (MCLUHAN, 2011, p. 18-26).

Notadamente, pudemos ver isso ocorrendo com o cinema, com o rádio e com a televisão, e o mesmo processo se desenvolve com a Internet e os gêneros que surgem e são essencialmente dependentes dela. O videogame, por sua vez, é uma mídia relativamente recente. Enquanto jogos e brincadeiras existem pelo menos desde a Suméria, a tecnologia e o ímpeto econômico de se produzir versões virtuais para um mercado de massa só surgem na década de 1970, com a era de ouro do *arcade*.

Por essa “pouca idade” da mídia, as formas de linguagem e comunicação ainda estão passando por um processo participativo de desenvolvimento, para uma estabilização das formas de linguagem, o que gera um certo desconhecimento por parte da comunidade acadêmica sobre o assunto. Com efeito, estudos sobre comunicação e discurso estão entre os menos desenvolvidos no campo da ludologia (ENSSLIN, 2011, p. 5).

No incomum ano de 2020, observamos ocorrências interessantes. A partir de abril daquele ano, jogos de simulação rural tiveram um surto de popularidade entre as classes urbanas em confinamento. Entre eles, destaca-se *Animal Crossing: New Horizons*, que na época havia sido recém-lançado e motivou respostas positivas de sua audiência ao diminuir sentimentos de isolamento e medo causados pela pandemia (ZHU,

2021, p. 157-159). O título, inclusive, recebeu grande atenção midiática e científica, justamente por essa observação.

Outro jogo importante nesse contexto é *Stardew Valley*, de 2016, que também encarna essa tendência geral de consumo, mas que possui diferenças com relação a *New Horizons* em sua execução. Enquanto ambos trabalham com o distanciamento, o valor do trabalho, o colonialismo e o escapismo, o primeiro traz discussões sobre o uso e a posse da terra e a passagem do tempo, enquanto o segundo trata sobre sonhos, relações de poder e ambições.

De maneira geral, pode-se dizer que, dentro de um espectro político dos jogos de simulação rural, *Animal Crossing* encontra-se, em função dos discursos inseridos dentro de sua jogabilidade, defendendo discursos mais conservadores que *Stardew Valley*. Isso não se dá necessariamente por uma intenção de produzir um jogo mais ou menos conservador ou mais ou menos revolucionário, mas sim por serem jogos de simulação.

Os jogos de simulação, para Saunders e Severn (1999), são aqueles que buscam adaptar o mundo do trabalho dentro de uma ludonarrativa, inserindo o indivíduo dentro de uma versão inerentemente fantasiosa de uma profissão ou tarefa do mundo real. Quando essas narrativas são construídas, o autor decide quais aspectos vão integrar o jogo, e podem gerar enunciados com marcadores políticos, bem como persuadir o seu leitor de maneira mais contundente, por sua natureza altamente relacional com ele.

Devido aos seus aspectos mais políticos e relacionais, *Stardew Valley* torna-se uma análise mais rica no contexto das ciências sociais e da filosofia política. É particularmente interessante uma visão através do prisma conceitual de Michel Foucault, que, durante a década de 1960, desenvolveu um conceito que trata justamente do escapismo social, a chamada heterotopia.

Assim, considerando os expostos, uma análise pautada nos conceitos supracitados é reveladora sobre os ímpetus e ideologias contidas na mídia, e onde isso encontra substrato no mundo social. Para tanto, devemos caracterizar *Stardew Valley* como um espaço heterotópico e, através das ferramentas da linguística, revelar quais aspectos essa heterotopia representa, contesta e reflete.

Para tanto, na primeira seção, o videogame *Stardew Valley* será contextualizado em termos de enredo e jogabilidade, de modo a expor os mecanismos pelos quais a ludonarrativa se comunica com o jogador. Em seguida, trabalharemos o conceito de

heterotopia e sua relevância para as ciências sociais contemporâneas. Em seguida, trabalharemos as relações transmidiáticas que o jogo estabelece, principalmente com o movimento literário setecentista denominado bucolismo. Por fim, conceituaremos a ideia de “heterotopia onírica” e caracterizaremos os aspectos foucaultianos aplicáveis ao título de videogame.

## **O JOGO *STARDEW VALLEY* E SUA DINÂMICA**

*Stardew Valley* é um jogo de simulação *indie* lançado em fevereiro de 2016, inicialmente para o Microsoft Windows, pelo programador americano Eric “ConcernedApe” Barone, que o desenvolveu a partir de 2012 de maneira completamente independente, do enredo à animação e à trilha sonora. Os jogos de simulação são entendidos como aqueles que buscam emular uma dimensão do mundo do trabalho dentro de uma ludonarrativa, no destacamento de um aspecto do real e o seu transporte para um estatuto diferente de verdade. A designação *indie*, por sua vez, implica que o jogo foi produzido por um estúdio pequeno, de maneira individual ou em parceria entre poucos sujeitos, reforçando o caráter autoral da obra, pensando nos termos teorizados por Cho, Hubbles e Moulaison-Sandy (2022).

Segundo o índice agregador Metacritic, o título é um sucesso de público e crítica, recebendo um *score* de 89% de recepções positivas pela imprensa especializada, e sendo um dos jogos mais lucrativos na plataforma Steam em 2016. Em janeiro de 2020, de acordo com a assessoria da distribuidora, já haviam sido vendidas dez milhões de cópias em todas as plataformas.

O jogo, no início de 2021, continua em desenvolvimento e atualização, e já conta com 35 versões atualizadas, relacionadas desde a solução de problemas de código à introdução de novos pontos de enredo e mecânica de jogabilidade. O título também está disponível em seis plataformas (PC, Playstation 4 e Vita, Xbox One, Nintendo Switch e iOS/Android).

O jogo inicia-se na criação de um avatar, o personagem principal, que pode ser customizado em gênero e etnicidade. O personagem recebe a escritura de uma propriedade rural e uma pequena casa, antes de posse de seu avô, em um vilarejo

distante chamado Vila Pelicanos, ao qual ele decide se mudar, de modo a escapar da opressão da vida corporativa.

Os jogadores podem selecionar sua propriedade entre um conjunto de mapas, cada um com uma série de vantagens e desvantagens. A propriedade está inicialmente abandonada, cheia de pedras, madeira apodrecida e ervas daninhas, e seu primeiro objetivo torna-se limpar os campos, de modo a introduzir culturas lucrativas na terra, ter animais de criação e construir pequenas indústrias domésticas para a fabricação de queijos, iogurtes e outros gêneros alimentícios e têxteis. Ademais, pode-se prosperar economicamente nesse universo através da pescaria em rios e no mar aberto, de coleta de gêneros distintos em florestas e regiões desérticas, e através da mineração, além da prestação de serviços diversos.

Através da obtenção de uma série de desafios, apresentados como “Conjuntos” a serem colecionados e doados à comunidade, o jogo desencadeia novas mecânicas, acompanhadas pela reforma do “Centro Comunitário” do vilarejo.

Para além das incumbências rurais, os jogadores devem interagir com outros aldeões (*non-player characters*, NPCs) que habitam a pequena cidade, com quem podem estabelecer dinâmicas distintas de relacionamento, entre comercial, amical e mesmo romântico, com diferentes repercussões e vantagens a serem auferidas.

Todas as atividades devem ser controladas e distribuídas através da administração de seu nível de estamina e do relógio interno do jogo, que usa um calendário simplificado de vinte e oito dias de vinte e quatro horas, divididos em quatro meses em um ano, representativos das estações. O clima próprio de cada divisão define quais tipos de atividades econômicas podem ser desenvolvidas, bem como a rotina urbana de Vila Pelicanos.

Ao se consumir o produto de mídia, o leitor pode perceber que existe um ar de escapismo bucólico em *Stardew Valley*, opondo a tranquilidade de uma vida campestre imaginada com uma representação dramática dos desafios da vida em grandes centros urbanos. Esse contraste configura Vila Pelicanos como uma verdadeira utopia, um local de paz, saúde e prosperidade, onde tudo é possível.

Com relação ao centro urbano, denominado Cidade Zuzu pelo enredo, o vale configura-se como uma heterotopia. O conceito de Michel Foucault (2013, p. 115-116) refere-se a espaços reais, representativos da cultura material da sociedade onde estão

inseridos, onde simultaneamente se representa, reflete e contesta todos os valores e espaços daquela cultura. A heterotopia é um lugar fora de todos os lugares, mesmo que seja geograficamente localizável.

Foucault (2004, n.p.) ainda cita seis princípios de heterotopologia, em que constituem um espectro de exemplos: internato, cemitério, cinema, sauna, jardim, biblioteca, festival, hotel, motel, bordel, colônia e navio. Tratam-se de espaços onde a experiência e as normas são distintas do espaço de fora, alteradas em algum sentido, mas que ressoam suas características em relações de poder e no seu desenho material. Não se tratam de espaços de resistência, muito pelo contrário, mas de conformismo às estruturas da sociedade que o sustenta.

Jogos de simulação, a partir de seu contraste entre o real e o imaginário, se encontram bem-posicionados para produzir heterotopias. Os aspectos do trabalho que são edificantes, recompensadores e/ou criativos são reforçados, enquanto os aspectos insalubres ou indignos são recontextualizados, quando sequer incluídos. Isso permite que todo tipo de trabalho, mesmo os mais desvalorizados ou exploradores na sociedade, pode ser assim representado, ganhando atributos lúdicos que podem ou não existir no exercício regular da profissão.

Para Saunders e Severn (1999, p. 20), essa tendência é parte do processo de adaptação próprio à constituição desse tipo de mídia, e *Stardew Valley* não é diferente. Isso é o bastante para qualificar esse gênero de jogo como heterotopias? Discutiremos a seguir o conceito foucaultiano para determinar essa possibilidade.

## **EM BUSCA DE UM CONCEITO ELUSIVO**

O mal definido, ambíguo conceito de Foucault (2013, p. 116-117) sobre heterotopia, provoca muitas dúvidas e debates entre pesquisadores até os dias atuais, provavelmente elicitando mais discussão do que qualquer um de seus textos e conceitos de menor expressão. Contudo, apesar de sua natureza fragmentária, o conceito continua a gerar uma gama de interpretações, por vezes contraditórias, entre várias disciplinas como arte, arquitetura, linguística, geografia, sociologia e urbanismo (JOHNSON, 2013, p. 790).

A razão mais comumente atribuída ao vazio encontrado por estudiosos da heterotopia que buscam informação direto na fonte é o notório desgosto de Foucault pela obra em que o conceito aparece, “Des Espaces Autres”, ou assim relata Daniel Defert, no encarte do CD da France Culture (FOUCAULT, 2004, n.p.).

Foi apenas às vésperas de sua morte, em 1984, que o autor permitiu a reedição e circulação do texto, bem como a liberação de seu áudio em programas de rádio e palestras. A razão para tal comportamento é ainda muito elusiva (SALDANHA, 2008, p. 2082).

A partir da sua tradução em inglês, “Des Espaces Autres” teve rápida repercussão entre geógrafos e urbanistas, principalmente Edward Soja (1989), que o introduziu nas discussões da Teoria Social Crítica. A proposta do autor é que o conceito seja usado para “ler”, interpretar as funções e as relações, em determinados espaços geográficos.

Do que, então, fala Foucault sobre heterotopia? Em “Des Espaces Autres”, se lê:

Há igualmente – e isso provavelmente em toda cultura, em toda civilização – lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2013, p. 115-116)

O que se observa no texto é que Foucault busca o conceito de utopia, um lugar perfeito, mas, ao contrário da utopia tradicional (do grego, *οὐ* [“não”] e *τόπος* [“lugar”], isto é, lugar nenhum, lugar inexistente) ele busca um espaço social e geográfico em que os sonhos de utopia são efetivamente realizados de alguma forma. Por isso, heterotopia (do grego *ἕτερος* [“outro”] e *τόπος* [“lugar”]). Enquanto utopias são fantásticas, heterotopias são físicas e reais, um “contraespaço” que é representativo, ainda que crítico, da sociedade em que está inserido, em uma forma de perfeição realista e grotesca.

A heterotopia, assim, é uma tentativa de explicar um conjunto de espaços culturais, institucionais e discursivos que são de alguma forma “diferentes”: perturbadores, intensos, incompatíveis, contraditórios e transformadores. São espaços embebidos em diferentes aspectos e momentos de nossas vidas e que, de alguma forma,

espelham e distorcem os outros espaços em que existimos (JOHNSON, 2013, p. 790-791).

A implicação do termo é taxonômica, ao buscar, entre espaços pré-existentes, aqueles que se encaixam na definição de “outro”, que não seguem o conjunto de normativas das relações sociais que definem espaços convencionais, ainda que as heterotopias busquem referências e estejam intrinsecamente conectadas com os espaços normatizados (CHENG, 2001, p. 430).

É importante notar que a heterotopia, ainda que taxonômica em sua definição e processo, não é só um “lugar diferente” qualquer, que construa sua própria forma de socialização, ao largo do resto da sociedade em que está inserida. Essa é a ideia defendida por Henri Lefebvre (1991, p. 31), que estabelece a heterotopia como uma relação entre dois espaços mutuamente repelentes, construídos por grupos anômicos. Não, a heterotopia que buscamos é um lugar diferente de todos os outros existentes na sociedade.

Uma importante característica da heterotopia, por outro lado, parece ser a demanda de uma viagem, uma expulsão da sociedade ao largo e seus hábitos, de modo a reforçar a estabilidade do que há do lado de fora, de modo a conter os divergentes, como as casas de repouso, ou a estabelecer a ilusão de poder, como os bordéis. A espacialidade é, então, dinâmica (SALDANHA, 2008, p. 2083).

O que exatamente define um espaço como heterotópico? Há duas características fundamentais para justificar tal classificação. Primeiro, a heterotopia é um “espaço discordante”, isto é, uma superposição de vários lugares incompatíveis em apenas um espaço delimitado (FOUCAULT, 2013, p. 115). Segundo, a heterotopia circunscreve um espaço sagrado, subversivo ou visionário pela virtude de sua qualidade de “outro”, reforçando ou reestruturando alguma formação social (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Assim, a heterotopia não se configura apenas por sua heterogeneidade interna, sua falta de consistência lógica, mas sim de suas diferenças externas com o resto da sociedade (SALDANHA, 2008, p. 2083).

Todavia, como nota Genocchio (1995, p. 45), ainda é possível levantar questões sobre qualquer coisa ser classificada como um exemplo de heterotopia, uma vez que as figuras apresentadas são tão amplas e diversas que praticamente qualquer espaço social pode ter alguma similaridade.



Por exemplo, Foucault aponta o *resort* temático polinésio como uma heterotopia, pois congela o tempo em um espaço imaginário, bem como consiste em um escapismo, é simbólico de férias, de estar separado da vida cotidiana. Mas assim o são todos os espaços de lazer, e elicitam-se dúvidas da qualidade realmente heterogênea desses espaços. Isso sem falar em internatos e asilos, tidos como heterotopias para conter os divergentes, em que pouco se pode associar com um hotel *resort* (JOHNSON, 2013, p. 793).

O fato é que, apesar de razoavelmente novo para as ciências sociais, o conceito de heterotopia é cronologicamente muito antigo, datando da década de 1960. Muitos dos fenômenos sociais aos quais se usa o conceito para explicar ou refletir não existiam em sua concepção. Ademais, para Harvey (2000, p. 183), a atitude de Foucault de revisitar as “heterotopias divergentes” em *Vigiar e Punir* (1975), sem retornar ao conceito em si, apesar de trabalhar em detalhes os arranjos dentro de toda sorte de instituição, levanta dúvidas importantes para a utilidade do conceito.

Sociedades se alteram, e o pensamento heterotópico precisa se integrar com o movimento histórico. Para tanto, Foucault (2004, n.p.) acreditava que as heterotopias emergiam em um espaço e momento social, sendo heterogêneas para aquele contexto, e depois seriam reabsorvidas no âmago da sociedade ao largo.

Heterotopias, assim, não funcionam apenas como um espelho, refletindo um hábito de maneira estática, mas também guardam uma temporalidade da sociedade de onde emergem:

Quarto princípio: as heterotopias estão associadas, muito frequentemente, a recortes do tempo; isto é, elas se abrem para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias. A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional. (FOUCAULT, 2013, p. 118)

Assim, entendemos que a heterotopia, ou é absolutamente temporal, efêmera, existindo como uma resposta específica a uma demanda social, ou é estática, acumulando uma distância temporal cada vez maior do presente e constituindo em um passado imaginário. Voltando ao exemplo do *resort* polinésio, esse espaço não enseja em apontar um futuro composto de tradições enraizadas e hiper-realistas, mas sim em preservar as memórias de um passado particular e coletivo.

A dimensão diacrônica do conceito é, portanto, crucial para a estrutura de heterotopia, visto que a sua função não é apenas reproduzir a sociedade em um equilíbrio dinâmico, mas também alterá-la, através da disseminação de uma nova forma de organização do espaço (SALDANHA, 2008, p. 2084).

Definidas as condições de tempo e espaço nas quais se define a heterotopia, cabe agora a delimitação do conceito, de modo a aplicá-lo no caso concreto. É isso que faremos a seguir.

## **ESPAÇOS REAIS E ESPAÇOS IRREAIS**

Ressaltamos no subtítulo anterior, e cabe lembrar agora novamente, que o conceito de heterotopia refere-se a um lugar *real*, e, obviamente, o universo retratado em *Stardew Valley* pode estabelecer similaridades com a realidade, mas certamente não se confunde com ela. Então como conciliar as limitações do conceito com as demandas da análise?

O objetivo de “Des Espaces Autres” nos aparece bem claro: Michel Foucault (2013, p. 113-114) enseja posicionar a qualidade dos espaços contemporâneos como espaços divergentes, uma concepção que busca quebrar com os pensamentos medieval e renascentista sobre o assunto.

Na Idade Média, havia uma coleção hierárquica de espaços: lugares sagrados e profanos, protegidos e abertos, urbanos e rurais. Havia o espaço destinado aos corpos celestes, ao sol e à Terra. Havia lugares em que as coisas encontravam estabilidade, e outros em que havia caos e violência. Tudo era completamente hierarquizado, e assim surge a ideia medieval do espaço da colocação (FOUCAULT, 2013, p. 113).

Essa noção rígida de colocação perfeita da ordem das coisas começou a ser corroída por Galileu, que apresentou à Europa a ideia de que a Terra girava em torno do Sol, e não ao contrário, e que há no universo um infinito espaço aberto e desregrado. Nesse paradigma, a ideia medieval não era mais cabível, e o espaço torna-se sinônimo de posição, um ponto em movimento. Extensão, então, se substitui por localização (FOUCAULT, 2013, p. 113-114).

O autor, então, argumenta que a forma como a qual a contemporaneidade experiencia o espaço é uma rede de pontos interseccionais, o que desafia ambas as

concepções clássicas. O conceito foucaultiano, assim, privilegia a relação entre diferentes espaços, movendo a análise não para um espaço específico, mas para a localização dele em relação a todos os outros (CHENG, 2001, p. 429).

O espaço de Foucault, portanto, proporciona um ponto de partida muito interessante para a análise do uso do espaço na era da Internet, onde a conexão de um *website* com tantos outros certifica não só seu próprio valor e utilidade para seu usuário, mas também sua ativa participação em uma comunidade seccionada do resto da sociedade. O espaço virtual, para fins desse paradigma, tornou-se, enfim, real.

Ademais, a partir da década de 1990 e intensificando-se desde então, podemos notar uma acirrada privatização do espaço público. A socialização que antes se dava em espaços abertos e públicos passa a se dar em espaços comerciais e particulares, por diversas razões e com profundos impactos nas formas pelas quais nos relacionamos e nos organizamos politicamente. A praça pública deu lugar ao *shopping center* (DEHAENE; DE CAUTER, 2008, p. 4).

Pior, mesmo o espaço particular entrou em decadência, e o que a década de 2020 nos mostra até agora é que mesmo os espaços comerciais de socialização (o varejo de rua, *shoppings centers*, cinemas, estádios, teatros e restaurantes) serão em breve extintos ou, no mínimo, fortemente reduzidos. Passamos de um mundo centrado em praça pública, para um centrado em *shoppings* e agora não mais teremos espaços de socialização facilmente acessíveis.

Todavia, o ser humano ainda é um ser social, e essa necessidade passa a ser suprida pelas conexões feitas em espaços virtuais, que evoluem e passam a se comportar da mesma forma que um espaço público. Assim como é de se esperar, passam a surgir espaços virtuais altamente normatizados (como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e *WhatsApp*), e espaços virtuais significativamente menos normatizados (como *Tumblr*, *4Chan* e *Reddit*).

É importante pontuar que cada um dos *sites* citados, com seus termos de uso, bases de usuários, potencialidades e recursos formam, em si, uma mídia distinta. Mídia é aqui entendida como a fase de transição da comunicação, como o valor cognitivo é transmitido (ELLESTRÖM, 2017a, p. 16). Esses aspectos, e outros, caracterizam a mídia, alterando o tipo de produto o qual ela é capaz de transmitir, bem como a forma na qual ele será percebido pelo seus perceptores (ELLESTRÖM, 2017a, p. 39).

As alterações no funcionamento das novas mídias tornam-se, assim, mais de uma mera alteração tecnológica ou burocrática, mas uma reconstituição absoluta dos espaços de socialização importantíssimos para muitos desses usuários e fãs. Por exemplo, ao que tange uma mudança cultural em uma comunidade virtual com a mudança da mídia que a dá sustentação, poucos casos são mais emblemáticos que o banimento dos materiais NSFW<sup>1</sup> da plataforma *Tumblr*, que se deu ao longo do segundo semestre de 2018. Com isso, o caráter do *site*, antes voltado principalmente para artistas plásticos, passou a ser mais voltado ao conteúdo escrito, que escapa ao controle dos algoritmos do servidor. Isso se observa principalmente nos “trabalhos transformadores”, isto é, baseados em propriedade intelectual pré-existente, que formavam e ainda formam parte importante do conteúdo ali disponibilizado.

Portanto, devido aos expostos, *Stardew Valley* não pode ser recusado da definição de “espaço real” com base no fato de ser virtual, pois, como vimos, espaços virtuais estão se tornando cada vez mais próximos e substitutivos dos espaços de socialização do mundo material. Mas enquanto os relacionamentos forjados em redes sociais, por exemplo, são necessariamente com seres humanos, essa não é uma declaração verdadeira em se tratando de um *videogame*. Como, então, resolver essa dissonância?

*Stardew Valley*, em razão de seu enredo e gênero, estimula a formação de relacionamento parassocial com seus personagens e com o cenário, entendido tanto como o *mise-en-scène*, o desenho urbano do vilarejo, a organização da propriedade, como o produto em si, a criação animal e as culturas desenvolvidas.

O relacionamento parassocial é um conceito muito estudado na psicologia, na sociologia e nas ciências da comunicação, ao se tratar de uma experiência ilusória na qual a audiência de uma mídia interage com seus personagens, sejam eles celebridades ou personagens ficticiais, como se estivessem engajando-se em um relacionamento recíproco com eles (CHUNG; CHO, 2017, p. 482-483).

Segundo a pesquisa de Liebers e Schramm (2019), os relacionamentos parassociais que se estabelecem com personagens fictícios costumam ser mais intensos do que aqueles em que o objeto da ilusão é um ser humano vivo e real. Isso se deve ao sentimento de completa imersão ao se consumir uma mídia que descreve um universo também fictício, e principalmente tratando-se do gênero fantasia, em que o

descolamento da realidade é mais intenso. Existe um profundo desejo por camaradagem e empatia que pode ser parcialmente atendido através do estabelecimento de laços emocionais com uma personalidade fictícia (FREDERICK, 2012, p. 485).

Devido à longevidade, ao estímulo ao engajamento e ao puro volume de mercadoria que algumas franquias midiáticas desenvolvem, os consumidores têm a oportunidade de construir fortes relacionamentos parassociais de diversas naturezas e com distintos níveis de intensidade, que se tornam tão intensos a ponto respingar para fora do consumo de mídia e passam a existir em uma narrativa transmídia com *sites de fanfiction*, mídia social, e mesmo parques temáticos de diversão e convenções de fãs. Um exemplo interessante seria o fenômeno de “reader-insert” no *Tumblr*, onde os consumidores da mídia produzem textos e imagens onde o objetivo é re-imaginar a obra com a inserção de si mesmos e de seus próprios leitores nela.

O conceito de narrativa transmídia é de grande valia para entender esse fenômeno. Introduzido nas ciências da comunicação a partir da crítica musical na década de 1990, a “intertextualidade transmídia” era tida como um supersistema de entretenimento, onde o perceptor de uma mídia interage com o produto de diversas formas, tanto ao consumir os diversos formatos e produtos emitidos pelo produtor, como ao emitir seus próprios produtos, tomando ele mesmo o controle sobre a narrativa (KINDER, 1991, p. 39-86).

A partir dessas narrativas transmídias, que, nesse caso, tomam a forma de espaços e comunidades reais e virtuais que são construídos em torno de interesses e padrões de consumo midiático, as pessoas formam relacionamentos umas com as outras também baseadas em seus relacionamentos parassociais, ou seja, se relacionam com pessoas reais, com base em relacionamentos imaginários.

Assim, concluímos que *Stardew Valley* não é um espaço real, no sentido estrito da palavra, pois é obra de ficção, mas torna-se espaço de socialização para e entre pessoas reais, a partir do momento em que elas estabelecem relações a partir do consumo dessa mídia. O texto não é real, o espaço não é real, mas constrói e possui consequência em espaços efetivamente reais.

Logo, cabe a pergunta, o que torna Vila Pelicanos um espaço heterotópico? É consequência de seu gênero, de seu enredo ou de algo próprio à sua caracterização? É o que exploraremos a seguir.

## AS RELAÇÕES ENTRE O RURAL E O URBANO NA LITERATURA BUCÓLICA

Os conflitos entre o espaço rural e o espaço urbano, junto com os hábitos culturais e representações de mundo, existem pelo menos desde a Antiguidade Clássica. Textos diversos alternaram entre visões positivas e negativas de cada um dos termos desta equação, através de diversos tipos de argumentos retóricos e filosóficos.

De maneira bem generalista, os textos literários que exaltam o campo e demonizam o espaço urbano são denominados de bucólicos, tradição essa muito embebida na constituição na narrativa de *Stardew Valley*. A palavra vem até a língua portuguesa, através do latim, do grego *boukolikós*, significando pastoril, relativo a gado. Assim, o termo é utilizado em sinonímia com “pastoralismo” ou “literatura pastoril”, termos esses preferidos pela crítica em língua inglesa.

A poesia bucólica tem as suas origens remotas nas próprias condições geográficas, políticas e sociais das colônias gregas no Mediterrâneo, bem como nas festas das colheitas em geral, e na festa das vindimas<sup>ii</sup> em especial, e ainda em costumes campestres que possuíam aspectos ou conceitos sensuais, que desafiavam a moral dos relacionamentos vigente nas áreas urbanas da metrópole. Outros aspectos da vida rural também servem de inspiração, como o trabalho com a agricultura e, sobretudo, o pastoreio de ruminantes (BOLÉO, 1936, p. 33).

A poesia bucólica tem uma das suas principais fontes na mitologia helênica das regiões agrestes, especialmente no mito de Dáfnis, e teve um substrato importante na cultura grega do período clássico, onde as histórias sobre as divindades e os espíritos tiveram um ápice de popularidade, o trabalho árduo era considerado castigo, e os temas tradicionais da literatura da Antiguidade, ligados a temas militares e heroicos, se exauriam (BOLÉO, 1936, p. 33).

O poeta siciliano Teócrito, que viveu entre 310 a.C. e 250 a.C., é o exemplo mais antigo que se tem notícia de um autor que se valeu desses temas rurais, sistematizando-os na sua poesia sobre a ilha da Magna Grécia, seu ambiente e seus costumes (REIS, 2008, p. 10).

As questões relacionadas ao bucolismo não se prendem, unicamente, a Teócrito e aos seus precursores; mas, também, a Virgílio, poeta grego que, em Roma, no século 1 a.C., faria renascer o gênero bucólico, dessa vez destinado às audiências em todo o Império. Por isso, foi o bucolismo cultivado por este último que acabou por ser retomado durante o século XVIII por poetas e romancistas europeus e americanos, e que chegou à atualidade, estando representado em boa parte da literatura europeia (REIS, 2008, p. 11).

Virgílio, apesar de não ter sido o seu criador, inspirou-se fortemente no modelo e nos conceitos teocretianos, mas também não foi apenas um imitador. Não só lhe coube introduzir o bucolismo a Roma, mas também o mérito de criar o país utópico da Arcádia, uma sociedade ideal dos poetas rústicos, em meio a uma natureza gentil e generosa, na qual qualquer um poderia encontrar as razões suficientes para a obtenção do bem-estar (REIS, 2008, p. 11).

A poesia de Virgílio, através da Arcádia, deu, portanto, uma dimensão geográfica, ainda que fictícia, ao idílio rural que desejava representar um espaço perfeito para a vida humana em completude e harmonia, baseado em ideias de pouco fundamento sobre o interior da Grécia Antiga.

De acordo com Terry Gifford (2019), o conceito de literatura bucólica possui três usos na crítica: o primeiro é um texto com origens históricas na poesia greco-romana e que usa modelos e idealizações clássicas sobre a vida rural, e a vida de pastoreio em particular. O segundo é uma obra que explora as dinâmicas e o contraste do espaço urbano e o espaço rural. Por fim, terceiro, a literatura bucólica é aquela que simplifica e idealiza a vida no campo.

Paul Alpers (1997), por sua vez, sintetiza os elementos presentes nos textos e que o configuram como um exemplar do bucolismo. Ele cita o cenário idílico, que inventiva e provê os homens com ímpeto criativo ou industrioso, uma atmosfera tranquila e ociosa, uma atenção particular à natureza e à arte, e a figura do pecuarista ou agricultor como sujeito do texto.

Quanto ao cenário no qual as obras do bucolismo se passam, os personagens vivem no campo, ao ar livre com o seu gado. O eu lírico é sempre um verdadeiro adorador da natureza, apenas exposto a ela se sente confortado e em casa e é ela quem lhe providencia a sua subsistência. As suas estações do ano prediletas são as que lhe

facilitam o trabalho, ou seja, a Primavera e o Verão. A natureza, o clima ameno, os prados verdes, as sombras das árvores, as águas puras e o seu gado fornecem tudo o que o sujeito precisa para viver confortável e prazerosamente (BOLÉO, 1936, p. 55-57).

Com relação ao espaço humano, entre os habitantes da Arcádia, encontramos espaço para pastores, cultivadores, figuras mitológicas, artesãos, artistas, comerciantes e até mesmo para padres, mas inexistem, por exemplo, médicos ou advogados, uma vez que estes lucram às custas da saúde e da justiça, conforme o ditado pela infinita sabedoria da própria natureza, e naquele país só há espaço para quem subsista de forma natural e harmônica com seu ambiente (POGGIOLI, 1975, p. 64).

Apesar de todas as virtudes do campo e do cenário campestre, para Teócrito, este não é um lugar de permanência, mas sim um lugar de passagem. Um templo onde se pode purificar dos males da cidade, é apenas um lugar de repouso, um antídoto passageiro contra o inebriamento e o ritmo das cidades (BOLÉO, 1936, p. 57).

Contudo, na terra da inocência e da felicidade, abençoada pela graça da Primavera eterna, nem tudo é perfeição e fartura, uma vez que encontramos entre os seus temas mais característicos a doença e a morte. Isso se deve ao fato de, apesar de estas levarem inevitavelmente ao sofrimento humano, se tratar de um fenômeno natural, que faz parte do ciclo da vida e é algo tão normal e previsível como o desenrolar das estações do ano (REIS, 2008, p. 27).

Delimitado o conceito, cabe a pergunta: é Arcádia uma heterotopia? A pesquisadora Jo Heirman (2012, p. 13) acredita que sim, ao pontuar que o espaço descrito nas poesias teocretianas fornecem um reflexo do espaço em que ele estava inserido, a zona rural da Magna Grécia, ao mesmo tempo em que flexibiliza e desafia as regras sobre a sexualidade e o comportamento na sociedade a qual elas usam como referência.

Todavia, é importante levar em consideração que o conceito de heterotopia é fundado na pós-modernidade e, portanto, necessita de referências pós-modernas para ser completamente realizado. Ainda que se note que Foucault (2013, p. 116) tenha escrito que as heterotopias podem ter existido a qualquer tempo e a qualquer sociedade, a sociedade pós-moderna do mundo industrializado é a sociedade heterotópica por excelência e, portanto, é necessário rigor em aplicar o conceito às demais.



Ademais, autores como Poggioli (1975, p. 64) acreditam que o bucolismo é um gênero literário próprio do século XVIII, erradicado através da consolidação industrial burguesa, da urbanização e do realismo artístico, e o que vem depois trata-se apenas de inspiração e transmissão de um ideal que não mais existe. Desse modo, torna-se difícil a análise através da ótica de um conceito razoavelmente novo.

## **O BUCOLISMO E RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM STARDEW VALLEY**

A arte não é uma atividade etérea. A estética, que existe majoritariamente apenas no campo das ideias, só consegue ser transmitida de seu produtor para os perceptores através de um meio físico, seja a tinta a óleo em uma tela, tipos gráficos no papel ou *bytes* em um programa de computador. É de grande utilidade pensar na arte também como uma mídia esteticamente desenvolvida (ELLESTRÖM, 2017b, p. 49).

Dessa forma, o valor cognitivo que a arte comunica não está necessariamente vinculado a ela. Enquanto uma mídia artística qualquer possa ser tida como superior, tanto por uma percepção estética como por uma asserção pragmática, ela não é a única forma possível de comunicar sua mensagem. O que se observa com isso é que os limites e os julgamentos sobre as formas de mídia são, em grande medida, arbitrários, e os valores cognitivos são capazes de transitar entre elas com certa liquidez.

A esse trânsito dos sentidos comunicados por diversas mídias dá-se o nome de intermedialidade. Trata-se de uma relação especial entre mídias de expressão convencionalmente distintas, bem como ao estudo dessas relações (WOLF, 1999, p. 39).

Enquanto é discutível a afirmação de que *Stardew Valley*, na condição de um *videogame* de 2016, é um texto firmemente bucólico, é inegável o fato de que ele se vale de muitos aspectos e características do modelo teocretiano, mesmo considerando os aperfeiçoamentos propostos por Virgílio. Ademais, a narrativa possui a vantagem de ter sido criada num contexto pós-moderno, criando um espaço epistêmico, cheio de significados, que traz as características do bucolismo clássico de certa maneira modernizada através da exposição à cultura de um mundo pós-industrial contemporâneo.

Retomando Poggioli (1975, p. 64), o bucolismo é próprio do século XVIII, devido às circunstâncias econômicas, sociais e políticas do ápice do absolutismo

europeu, e, sobretudo, do conflito entre a fisiocracia aristocrática e o mercantilismo medieval contra o capitalismo liberal. A partir do momento em que esse debate se resolveu, não há mais sentido na existência desse gênero literário.

Todavia, o ímpeto do produtor de construir narrativas com o modelo bucólico não desapareceu. A teoria da intermedialidade vem para construir uma ponte entre o esvaziamento das convenções de gênero e a realidade concreta que busca essa forma de narrativa. Em *Stardew Valley*, existe a suspensão dos aspectos temporais das duas mídias (a literatura e o *videogame*), de modo a trazer o modelo teocretiano para uma linguagem essencialmente moderna, própria da terceira década do século XXI (ELLESTRÖM, 2017b, p. 81).

*Stardew Valley* inicia impondo a quebra espacial com a sociedade como um todo, tanto através da dicotomia real-virtual (para o jogador), como através da dicotomia urbano-rural (para seu avatar). Nesse novo espaço, ele reflete uma pequena cidade da costa oeste dos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que contesta as relações de produção no contexto do capitalismo corporativista e inverte suas próprias regras ao apresentar, entre o idílio, a prosperidade e a felicidade absoluta de sua Arcádia, personagens frustrados e infelizes, exatamente por suas próprias condições econômicas e geográficas. Finalmente, o jogo impõe seu próprio tempo, diferente do real e diferente do urbano, que o sujeito da narrativa deve aprender, respeitar e se adaptar.

Portanto, conclui-se que sim, *Stardew Valley* apresenta todas as características necessárias para ser considerada uma heterotopia. Sobretudo, é possível concluir que o mecanismo da construção dessa heterotopia perpassa uma transposição intermediática, que retoma um mundo pré-capitalista. Esse aspecto da análise é vital, porque aponta exatamente do que o indivíduo que se refugia aqui busca escapar: o modo de produção capitalista.

Com os conhecimentos explicitados até aqui, nos encaminhamos para a raiz das perguntas que este artigo enseja explicar. O que tudo isso significa para as comunidades que surgiram junto ao jogo? Quais são os significados profundos que o texto busca imprimir em seu leitor? Abordaremos esses questionamentos a seguir.

## A “HETEROTOPIA ONÍRICA”

A década de 2010 foi um momento muito turbulento nas relações entre o campo e a cidade. Os acontecimentos caóticos do período podem ser explicados, pelo menos em parte, pelo acirramento das diferenças sociais e econômicas entre as zonas urbana e rural, tanto no mundo desenvolvido como em países em desenvolvimento.

Enquanto o eleitor rural tem uma tendência global a votar em partidos conservadores e de direita (SCALA; JOHNSON, 2017, p. 164), esse caráter deu apenas as cores ao populismo que emergiu no começo do século XXI. O que realmente fomenta a crise do sistema democrático ocidental, em todas as suas facetas, é, para Bleakley (2018), o sentimento de abandono das populações rurais pelas elites políticas. Candidatos “outsiders” cooptam o discurso e as preocupações dessas populações abandonadas pelo progresso do capitalismo para seu próprio benefício, radicalizando-os no processo.

Para Halfacree (2018), a população rural, sobretudo a americana, continua abandonada não só pelas decisões políticas e pelo suporte de programas de Estado, mas também um abandono acadêmico e sociocultural. Poucas são as obras, de ficção ou não, que tratam do espaço rural na América do Norte de maneira honesta e ponderada, o que gera um desconhecimento profundo das realidades e demandas dessa população, que, por sua vez, também se descola do *mainstream* a partir do consumo de mídias conservadoras e, em alguns casos, completamente mentirosas.

O interior dos Estados Unidos é diverso em seus desafios de desenvolvimento. O termo pode se referir a regiões historicamente pobres dos vales do Mississippi, do Tennessee e das Montanhas Apalaches, como destaca Fitchen (2019), ou simplesmente em profunda decadência e arrasados pelo *brain drain*, como o Meio-Oeste e as Grandes Planícies, conforme entendido por Carr e Kafalas (2009, p. 10-15).

Todavia, o que é absolutamente claro é que os padrões de vida e desenvolvimento econômico vêm sendo historicamente erodidos no espaço entre as duas costas da América do Norte, o que pode ser observado nas taxas assustadoras de dependência química, doenças comunicáveis e criminalidade nessas regiões (MONNAT; BROWN, 2017, 229).

É nesse contexto que *Stardew Valley* abre. Quando o avatar do jogador chega a Vila Pelicanos, encontra uma cidade em franca decadência, com número exíguo de habitantes e com quase todos os jovens expressando planos ou desejos de abandonar a

cidade em direção à metrópole mais próxima. Os únicos negócios que sobrevivem nesse ambiente sentem a pressão da Joja Corp., a representação de uma megacorporação, que deseja abrir um depósito, semelhantes aos “*Fulfillment Centers*” da *Amazon*, no espaço em que antes era o Centro Comunitário, um espaço importante de socialização e devoção religiosa para aquela comunidade.

Nesse ambiente de decadência e desesperança, todo aldeão carrega consigo um grande sonho, capaz de removê-lo da atmosfera de tristeza. Essa dinâmica onírica é representada por meio da Fruta-Estrela, uma planta rara que só cresce ali. O fruto, roxo e em formato estrelado de cinco pontas, é a felicidade em casca, capaz de criar uma experiência pessoal única e de revelar os desejos mais profundos do coração.

Todavia, enquanto o fruto promove felicidade a uma mordida, seu efeito é temporário. Logo os personagens voltam à realidade, que não oferece condições materiais para a realização dos sonhos revelados. Pam deseja uma casa, mas é muito pobre. Alex deseja ser um astro do esporte, mas é muito velho. Haley e Sebastian desejam se mudar para a metrópole, mas não possuem formação ou recursos financeiros. Shane e Jas desejam que pessoas voltem à vida depois de mortos. Em Vila Pelicanos, todos estão em presos a um ébrio estado de frustração, permeado pelo escapismo oferecido pela Fruta-Estrela.

O único capaz de realizar seus próprios sonhos é o avatar, que pode constituir a vida que bem desejar naquele espaço selvagem, mas idílico. Mais, apenas o avatar, através de sua natureza humana e autônoma, é capaz de trazer felicidade aos aldeões, ao tempo e na forma que bem desejar, seja através da realização dos seus desejos, como no caso de Pam e Lewis, seja através da superação daquilo que é impossível ou impraticável, como com Shane e Haley.

Em resumo, o jogador torna-se onipotente nesse universo, e pode julgar livremente, acima das preocupações éticas, o destino dos seres inferiores. O novo produto de mídia, ao basear-se em um antigo conceito e a partir de seu funcionamento interno, é capaz de criar essa nova narrativa na mente do perceptor. É isso que configura *Stardew Valley* como uma “heterotopia onírica”: por meio dos sonhos, o jogo torna-se um espaço outro no qual o jogador sai de sua realidade e pode viver uma fantasia de poder ilimitado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscou-se comprovar, sobretudo, a validade e a importância do conceito de heterotopia no estudo dos espaços virtuais e nas novas mídias. O sucesso e a própria constituição narrativa de *Stardew Valley* não podem ser compreendidos senão pelo prisma da teoria foucaultiana e pelo conceito de bucolismo. A partir dessas duas perspectivas, um novo produto de mídia se cria e confere camadas de valores a antigos conceitos.

O conceito de heterotopia, como esboçado neste artigo, se mostra relevante nos estudos literários e linguísticos, onde é muito pouco lembrado, ainda que se alerte para a necessidade de discuti-lo e defini-lo de maneira mais precisa ao utilizá-lo.

Ademais, vale lançar um olhar para os desenvolvimentos da política americana em 2021 e refletir sobre as empreitadas de bipartidarismo e união nacional prometidas durante a campanha presidencial que poderiam ser consideradas como seriamente ameaçadas. No espectro da divisão entre campo e cidade, o abismo nunca foi tão grande e ambos os lados veem o outro como grandes inimigos. O ideal de democracia se vê comprometido com esse tipo de pressão.

Nesse contexto, um estudo e observação mais atenta da aplicação de teoria (heterotopia) conjugada a gênero (bucolismo), é possível lançar uma nova vertente, o “bucolismo eletrônico”, isto é, a fantasia da vida campestre através principalmente de um novo produto de mídia, como os *videogames* de gênero simulação. Essa nova perspectiva torna-se aliada importante e relevante para a compreensão de ambos os lados do debate e adiciona à cena um novo campo de pesquisa, o da intermedialidade. Compreensão fomenta diálogo, e é o diálogo o sangue do sistema democrático.

## Referências

ALPERS, Paul. *What Is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press, 1997. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=kiinroWjfBwC>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

BLEAKLEY, Paul. Situationism and the Recuperation of an Ideology in the Era of Trump, Fake News and Post-Truth Politics. *Capital & Class*, v. 42, n. 3. Londres: Sage Publications, 2018. Disponível em: <[https://eprints.mdx.ac.uk/27876/1/Situationist\\_Fake\\_News.pdf](https://eprints.mdx.ac.uk/27876/1/Situationist_Fake_News.pdf)>. Acesso em: 02 mar. 2021.

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.

CARR, Patrick; KAFALAS, Maria. *Hollowing Out the Middle: The Rural Brain Drain and What it Means for America*. Boston: Beacon Press, 2009.

CHENG, Meiling. Highways, LA: Multiple Communities in a Heterolocus. *Theatre Journal*, v. 53, n. 3, p. 429-454. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001. Disponível em: <[https://www.academia.edu/download/6754736/Cheng\\_\\_Multiple\\_Communities\\_in\\_a\\_Hetero-locus.pdf](https://www.academia.edu/download/6754736/Cheng__Multiple_Communities_in_a_Hetero-locus.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2021.

CHO, Hyerim; HUBBLES, Chris; MOULAISON-SANDY, Heather. Individuals Responsible for Video Games: An Exploration of Cataloging Practice, User Need and Authorship Theory. *Journal of Documentation* (no prelo). Londres: Emerald Publishing, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1108/JD-10-2021-0198>>. Acesso em: 16 set. 2022.

CHUNG, Siyoung; CHO, Hichang. Fostering parasocial relationships with celebrities on social media: Implications for celebrity endorsement. *Psychology & Marketing*, v. 34, n. 4, p. 481-495. Nova Iorque: Wiley, 2017. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/mar.21001>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven (Ed.). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. Londres: Routledge, 2008.

ELLESTRÖM, Lars. Um Modelo de Comunicação Centralizado na Mídia. In: ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: Ensaio Sobre Comunicação, Semiótica e Intermidialidade*. Porto Alegre: EdPUC-RS, 2017a. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/download/livros/1180.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

ELLESTRÖM, Lars. As Modalidades das Mídias: Um Modelo para a Compreensão das Relações Intermidiáticas. In: ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: Ensaio Sobre Comunicação, Semiótica e Intermidialidade*. Porto Alegre: EdPUC-RS, 2017b.

Disponível em: < <https://editora.pucrs.br/download/livros/1180.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

ENSSLIN, Astrid. *The Language of Gaming*. Nova Iorque: Macmillan International Higher Education, 2011.

FITCHEN, Janet. *Endangered Spaces, Enduring Places: Change, Identity, and Survival in Rural America*. Nova Iorque: Routledge, 2019. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=WXekDwAAQBAJ>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. *Utopies et Hétérotopies*. Paris: France Culture, 2004. CD de programas de rádio, 7-21 de dezembro de 1966.

FOUCAULT, Michel. De Espaços Outros. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a08.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FREDERICK, Evan et al. Why We Follow: An Examination of Parasocial Interaction and Fan Motivations for Following Athlete Archetypes on Twitter. *International Journal of Sport Communication*, v. 5, n. 4, p. 481-502. Champaign (Illinois): Human Kinetics, 2012. Disponível em: <<https://journals.humankinetics.com/view/journals/ijsc/5/4/article-p481.xml>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

GENOCCHIO, Benjamin. Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of Other Spaces. In: GIBSON, Katherine; WATSON, Sophie (Ed.). *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell, 1995, pp. 35–46.

GIFFORD, Terry. *Pastoral*. Londres: Routledge, 2019. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=4fS2DwAAQBAJ>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

HALFACREE, Keith. Hope and Repair Within the Western Skyline?: Americana Music's Rural Heterotopia. *Journal of Rural Studies*, v. 63. Londres: Elsevier, 2018. Disponível em: < <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0743016717312482>>. Acesso em: 09 abr. 2021.

HARVEY, David. *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, 2000. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=W00VHZg3u2MC>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

HEIRMAN, Jo. The erotic conception of ancient Greek landscapes and the heterotopia of the symposium. *CLCWeb Comparative Literature and Culture*, v. 14, n. 3, p. 13. Lafayette (Indiana): Purdue University, 2012. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2047&context=clcweb>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

JOHNSON, Peter. The Geographies of Heterotopia. *Geography Compass*, v. 7, n. 11, p. 790-803. Nova Iorque: Wiley, 2013. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/gec3.12079>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

KINDER, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=raDNU11ThHQC&l>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

LIEBERS, Nicole; SCHRAMM, Holger. Parasocial Interactions and Relationships with Media Characters: An Inventory of 60 Years of Research. *Communication Research Trends*, v. 38, n. 2, p. 4-31. Nottingham: Centre for the Study of Communication and Culture, 2019. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/333748971\\_Parasocial\\_Interactions\\_and\\_Relationships\\_with\\_Media\\_Characters\\_-\\_An\\_Inventory\\_of\\_60\\_Years\\_of\\_Research](https://www.researchgate.net/publication/333748971_Parasocial_Interactions_and_Relationships_with_Media_Characters_-_An_Inventory_of_60_Years_of_Research)>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

MONNAT, Shannon; BROWN, David. More Than a Rural Revolt: Landscapes of Despair and the 2016 Presidential Election. *Journal of Rural Studies*, v. 55. Oxford: Elsevier, 2017. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5734668>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

POGGIOLI, Renato. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1975.

ORTIZ, Luz et al. Impact on the video game industry during the COVID-19 pandemic. *Athenea*, v. 1, n. 1, p. 5-13. Quito: Altenea Books, 2020. Disponível em: <<http://athenea.autanabooks.com/index.php/revista/article/download/1/34>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

REIS, Vanda Cristina Domingos dos. *A Pastoral da Infância em Carlos Queiroz: Uma Manifestação de Bucolismo Moderno*. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, 2008. Disponível em: <<https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/686>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

SALDANHA, Arun. Heterotopia and Structuralism. *Environment and Planning*, v. 40, n. 9, p. 2080-2096. Pion, 2008. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/a39336>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

SAUNDERS, Danny; SEVERN, Jacqui. *Simulation and Games for Strategy and Policy Planning*. Londres: Kogan Page, 1999.



SCALA, Dante; JOHNSON, Kenneth. Political polarization along the rural-urban continuum? The geography of the presidential vote, 2000–2016. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 672, n. 1. Filadélfia: University of Pennsylvania, 2017. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0002716217712696>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso, 1989. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=xrmaSYfLOQ8C>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam e Atlanta (Geórgia): Rodopi, 1999.

ZHU, Lin. The Psychology Behind Video Games During COVID-19 Pandemic: A Case Study of Animal Crossing: New Horizons. *Human Behavior and Emerging Technologies*, v. 3, n. 1, p. 157-159, 2021. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/hbe2.221>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

Recebido em: 03/05/2021

Aceito em: 24/10/2022

---

<sup>i</sup> Acrônimo de “*Not Safe For Work*”, ou “inseguro para [locais de] trabalho”. Terminologia surgida na década de 2010 no *Reddit* para indicar materiais que contenham sexo ou violência, e, portanto, que não devem ser consumidos em local de trabalho.

<sup>ii</sup> A colheita da uva e início da produção de vinho. Na Europa Ocidental, acontece entre setembro e outubro e, antes da mecanização agrícola, era um processo trabalhoso. Dessa forma, os agricultores mobilizavam os vizinhos e os ofereciam banquetes e música como agradecimento, dando origem a grandes festas nessa época do ano.

# A *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero: breves olhares sobre o método etnográfico

Ariane de Andrade da Silva (UERJ/CAPES)<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo volta-se à *História da literatura brasileira* (1888) na tentativa de analisar brevemente o método etnográfico empregado por Silvio Romero. Na viragem do século XIX para o século XX, a *História da literatura* de Romero apresenta uma abordagem de fatos literários e culturais, numa leitura de seu tempo e dos progressos que levariam ao adensamento e à formação da literatura brasileira. Nesse sentido, nosso objetivo é discutir o lugar da nacionalidade brasileira no projeto historiográfico de Silvio Romero. Além disso, interessa-nos destacar como, em sua *História da literatura brasileira*, o autor sublinha a importância do desenvolvimento de uma autonomia literária nacional. Propomo-nos, ainda, a refletir sobre a leitura de Romero sobre o Romantismo brasileiro. Como aporte teórico, destacam-se, entre outros, Abdala Junior (2008), Alfredo Bosi (2002) e Clifford Geertz (1978).

**Palavras-chave:** Silvio Romero; *História da literatura brasileira*; método etnográfico.

## ABSTRACT

This article focuses on *History of Brazilian Literature* (1888), in an attempt to briefly analyze the ethnographic method developed by Silvio Romero. At the turn of the 19th to the 20th century, Romero's *History of Literature* presents an approach to literary and cultural facts, in reading his time and the progress that would lead to the densification and formation of Brazilian Literature. Our objective is to discuss the place of Brazilian nationality in that historiography. Furthermore, we are interested in highlighting how, in *History of Brazilian Literature*, Romero emphasizes the importance of the development of a Brazilian literary autonomy. We also propose to consider on Romero's interpretation of Brazilian Romanticism. As a theoretical contribution, we highlight, among others, Abdala Junior (2008), Alfredo Bosi (2002) and Clifford Geertz (1978).

**Keywords:** Silvio Romero; *History of Brazilian Literature*; ethnographic method.

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ/CNPq) e especialista em Literatura Brasileira (UERJ). E-mail: [arianeandsilva@gmail.com](mailto:arianeandsilva@gmail.com)

Uma literatura pacífica é uma literatura morta. As letras seguem a marcha da civilização, porque elas são um produto da cultura e não da natureza.

*Silvio Romero*

Se os cânones se modificam, também isso ocorre com os critérios de legitimação das obras literárias.

*Benjamin Abdala Junior*

Escrever uma historiografia literária é tornar-se um “intérprete do seu país”, valendo-me aqui da expressão de Abdala Junior (2008, p. 58). Lida e relida geração após geração, tal matéria escrita, atenta aos aspectos de um tempo, de uma cultura, de um espaço, é responsável por parte da formação intelectual da sociedade. É este o caso da *História da literatura brasileira*<sup>i</sup>, publicada em 1989, de Silvio Romero, nascido em Lagarto (Sergipe), em 1851. A publicação desse estudo, dividido em dois robustos tomos, posiciona Silvio Romero na tríade<sup>ii</sup> de historiadores da literatura no Brasil citados na Academia Brasileira de Letras (ABL). Sobre Silvio Romero, Alfredo Bosi (2002) afirma que foi:

Um crítico fundador, Silvio Romero, admirava mais o “brasileiro” Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional. [...] O mesmo Silvio elogiava Tobias Barreto em detrimento de Castro Alves. [...] Bastariam esses exemplos para mostrar o caráter parcial e impertinente de uma historiografia literária cujos critérios de valor se fundavam em construções ideológicas como o nacionalismo e o evolucionismo. (BOSI, 2002, p. 13)

Toda organização de fôlego é resultado de recorte e parcialidade do olhar, fator do qual a *História* de Silvio Romero não é exceção. Existe, sem dúvidas, uma perspectiva hegemônica que determina o cânone, quem detém esse poder de determinação são os intelectuais. Um dos diferenciais da historiografia literária de Romero, a par de outras produções publicadas à época, consiste justamente na adoção de uma perspectiva diferente dos críticos seus anteriores, pois sua ideia de sistema literário, para Abdala Junior (2008), seria algo resultante da interação com diversos outros sistemas, ligando-se “às condições da circulação literária de cada momento histórico. Este seria determinante, colocando a literatura como um produto cultural, subordinando-a assim aos fatos

históricos e determinações de caráter político-social” (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 61-62).

Uma história da literatura é também reveladora do conceito de literatura. Silvio Romero adota, nesse sentido, a expressão “sistema literário” para significar seu entendimento de Literatura naquele momento e também para justificar suas escolhas de corpus e organização. Nas palavras de Romero (1902):

Cumprir declarar, [...] que a divisão proposta não se guia exclusivamente pelos fatos literários; porque para mim a expressão literatura tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: — política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia! (ROMERO, 1902, p. 9, tomo I)

Silvio Romero detinha um entendimento *lato sensu* sobre o conceito de literatura, em outras palavras, sua *História da literatura brasileira* abarcava manifestações culturais diversas, construindo-se a partir da reunião de materiais da história, da cultura, da política, das artes brasileiras em geral, posto que “seu fito [era] encontrar as leis que presidiram e continuam a determinar a formação do gênio, do espírito, do caráter do povo brasileiro” (ROMERO, 1902, p. 6, tomo I). Nesse sentido, o que Silvio Romero entende por literatura previa a inter-relação desta com outros campos do saber:

A literatura é um campo do conhecimento e não se limita às belas letras – equívoco, aliás, que vem até a atualidade. Foi a ênfase na história e por servir-se da literatura para abarcar toda a história cultural do país, que Sílvio Romero coloca ao lado da literatura as manifestações culturais em livro, de caráter paraliterário, como os livros de memória de naturalistas, ou os de história do país. É exemplar o fato de consagrar tópicos de sua História aos economistas, juristas, publicistas, oradores, lingüistas, moralistas, biógrafos, teólogos etc. Não figuram esses autores apenas como entorno da situação cultural, mas como objeto de análise histórico-cultural, conjuntamente com textos literários. (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 68)

Note-se que a ampliação do conceito de literatura funda-se, desde logo, no desejo de determinar a gênese da sociedade nacional. Para Romero, sem autonomia política e literária, os três primeiros séculos da literatura brasileira foram marcados por uma dupla imitação, primeiro de modelos estrangeiros, principalmente portugueses, e segundo, por modelos por estes últimos imitados. Para o intelectual, faltava nos brasileiros uma independência e individualidade política e intelectual, que não fosse apenas resultado de

um processo de aclimatação e transformação de moldes europeus. Nesse sentido, sua *História da literatura* apontava a urgência de que se alcançasse uma autonomia nacional de pensamento.

Já nos primeiros capítulos da *História*, Romero dá conta do que nomeia ser “o espírito geral deste livro”:

Empreendo, declaro-o de princípio, a história literária nacional com uma ideia ministrada por estudos anteriores. Pode ser um mal; mas é necessário; são precisos tentames destes para explicar o espetáculo da vida brasileira. [...] Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional, deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo. Tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo. (ROMERO, 1902, p. 4, tomo I)

No excerto destacado, alguns termos-chave do campo semântico adotado por Romero são revelados. De imediato, é possível destacar seu projeto de construção de uma “história literária nacional”, isto é, como historiador literário, Romero estava interessado na investigação do caráter diferenciador das produções nacionais, características tais que corroborassem uma autonomia literária. Tal sistema literário envolveria condições como a existência de uma vida literária, de um público-leitor que ocasionasse a sua circulação, assim como de uma tradição que permitisse continuidade à divulgação de sua produção literária.

No Prólogo da 2ª edição da *História da literatura brasileira*, Romero afirma sua pretensão de “escrever um trabalho naturalista sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social” (ROMERO, 1902, p. 7-8, tomo I). Sem dúvidas, o autor buscou afastar seu sistema literário do materialismo e do espiritualismo. Para tanto, propôs-se a discutir a cultura brasileira a partir de sua historiografia literária, utilizando a mestiçagem cultural como critério de unidade nacional, como “o ideal de identidade brasileira” (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 74). Nesse sentido, Romero “projeta no mestiço, traços psicossociais de altivez e independência que imaginava próprios do caráter nacional brasileiro” (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 82).

De certo, a definição do que é ser brasileiro na *História da Literatura*, de Silvio Romero, dobra-se ao pensamento de uma época. Na construção de seu pensamento crítico, Romero evidencia seu apreço à ideia de superioridade racial e adoção ao branqueamento como forma de tornar a sociedade brasileira superior. Ainda que tais posições componham o campo intelectual de seu tempo, há a necessidade de abordar criticamente a visão de Romero. Assim o faz Abdala Junior (2008) ao afirmar que um “estudo sério do hibridismo étnico e cultural do Brasil não pode diminuir a grande importância desses povos [africanos, negros e indígenas, principalmente] com argumentos que são no fundo de um racismo mais ou menos evidente” (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 58).

Essa noção de sistema literário como resultado da mestiçagem cultural é produto do método etnográfico empregado por Silvio Romero. O próprio autor afirma que o “critério etnográfico, introduzido por mim na crítica nacional desde 1869-70, é ainda hoje a meus olhos a base principal da compreensão das literaturas, nomeadamente a literatura de um povo misturado como o povo brasileiro” (ROMERO, 1903, p. 162, tomo II). Em sua origem, a palavra etnografia é conjugação do grego *ethnos*, que significa povo, e *graphein*, que significa escrita. Assim, a etnografia é uma metodologia de entendimento cultural a partir da descrição de comportamentos de grupos sociais, a escrita de um povo.

Nesse sentido, o método etnográfico empregado por Romero valeu-se de campos semânticos que o autor considerava serem fundadores da gênese do ser brasileiro ou, como ele também nomeou, da psicologia nacional (ROMERO, 1903, p. 125, tomo II). Tais campos conjugam, principalmente, significados como raça, miscigenação, mestiçagem, meio. De fato, almejava-se uma análise da cultura brasileira a partir daquilo que o crítico considerava seus elementos fundadores e constituintes diferenciais frente aos europeus. Já no Prólogo da 1ª edição, Silvio Romero anuncia que “as considerações etnográficas, a teoria do mestiçamento, já físico, já moral, servem de esteios gerais; o evolucionismo filosófico é a base fundamental” (ROMERO, 1902, p. 25-26, tomo I).

Como critério de seleção para composição de autorias a constar em sua historiografia literária, Romero afirma que seu interesse está voltado para “todo e qualquer estudo que contribua para o esclarecimento das populações nacionais, todo e qualquer esforço para fazer a luz sobre as origens, os costumes, a psicologia de nossas classes populares, deve ser bem recebido e encorajado” (ROMERO, 1903, p. 609, tomo

II). Por isso mesmo, como afirma Antonio Candido, “quando se fala em crítica romeriana, devemos compreendê-la como atividade de análise e sistematização da cultura, apresentada, nos seus melhores exemplares, sob o ponto de vista histórico” (CANDIDO, 2006, p. 109). Assim, Candido destaca a importância da contribuição de Romero para a historiografia literária.

Ao analisar criticamente a *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, o crítico Benjamin Abdala Junior aponta que “é assim, desatendo aos valores literários, valorizando a mestiçagem e a afirmação da nacionalidade no conjunto do campo intelectual que o crítico vai continuar seu discurso histórico” (ABDALA JUNIOR, 2008, p.70). Essa, fundamentalmente, é a base metodológica utilizada por Romero, um olhar sobre a cultura brasileira pautado na valorização à mestiçagem como elemento estruturante da nacionalidade brasileira.

Até este ponto, talvez seja possível estruturar o pensamento crítico de Romero da seguinte forma: 1) método etnográfico como fundamento estruturante; 2) interesse pelo caráter e psicologia nacional; 3) valorização da mestiçagem como gênese do ser brasileiro e critério diferenciador do sistema literário nacional ainda em formação. A partir de agora, o ponto crucial para o entendimento da visão de Romero sobre o progresso do sistema literário brasileiro, como buscaremos ver a seguir, fundamentou-se em dois eixos principais: 1) crítica à imitação europeia; e 2) valorização ao momento em que o sistema literário nacional assumiu cor local, no Romantismo. A *História* acompanha, assim, essa metamorfose, em que a literatura brasileira avança rumo à sua independência literária através da transição da imitação e macaqueamento à emulação e originalidade. Romero ironicamente chama de macaqueamento a prática da cópia caricatural, da reprodução malfeita, da imitação ordinária.

O caráter de nacionalidade literária, de acordo com o método etnográfico adotado por Silvio Romero, “não se inventa, mas nasce espontaneamente e se manifesta literariamente mesmo contra a vontade dos escritores” (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 81), pois o nacional está imbricado na mestiçagem. Na construção de uma historiografia cultural, “teia espessa de valores vividos” (BOSI, 2002, p. 30), é Romero a afirmar, logo no Prólogo à 2ª edição, estar interessado, em primeiro lugar, “que se aproveitem os elementos nacionais” (ROMERO, 1902, p. 22, tomo I), criticando a “mania de

macaquear” (ROMERO, 1902, p. 21, tomo I), sob a qual o sistema literário nacional vinha se fundamentando.

Ao refletir sobre a nacionalização da literatura, Romero destaca os prenúncios da emancipação literária brasileira, defendendo seu próprio método e afirmando que “a verdade e o patriotismo foram os meus guias. [...] Independência literária, independência científica, reforço da independência política do Brasil, eis o sonho de minha vida” (ROMERO, 1902, p. 26, tomo I). E finaliza: “inspirei-me sempre no ideal de um Brasil autônomo, independente na política e mais ainda na literatura. D’esse pensamento inicial decorreram todas as minhas investidas no domínio das letras” (ROMERO, 1902, p. 24, tomo I).

Ao refletir sobre a formação do “Brasil Nação-Estado” (BOSI, 2002, p. 12), Alfredo Bosi afirma que este foi projeto de uma classe privilegiada regente de um programa que visava constituir bases nacionalistas no Brasil. Tal perspectiva, ordenadora do passado colonial nacional, atribuiu o que Bosi (2002, p. 11) nomeou de valor-nação ou valor-povo como critério-guia de obras de arte, critério o qual as historiografias literárias buscaram valorizar. Afirma Bosi (2002):

À medida que os ideais de liberdade e progresso foram penetrando a ideologia corrente, a historiografia da cultura se pôs a medir autores e obras pelo metro da sua maior ou menor adesão a esses valores. Nação primeiro, progresso depois, às vezes agregados, serão os motores e os cânones por excelência da historiografia que predominou ao longo do século XIX. (BOSI, 2002, p.11)

Nesse sentido, o Romantismo atua, então, como o movimento que delineia esse ideal de independência literária, posto que a consciência de arte literária promovida pelo período romântico afirma-se por meio de um sentimento íntimo nacional. O Romantismo teve a originalidade como pressuposto principal, por isso a ideia de imitação, tão criticada por Silvio Romero, é abandonada ou imiscuída no período romântico brasileiro.

Ao lermos a *História da literatura brasileira* de Romero, o autor parece notar que a independência literária se fundamenta justamente na transição da imitação à emulação. Nesse sentido, ultrapassar a técnica de imitação acrescentando a ela uma contribuição própria, atribuindo subjetividade, é a estratégia de onde resulta a emulação.

De maneira geral, no período colonial, a literatura no Brasil reflete e imita, principalmente, a literatura portuguesa. Sobre esse momento, Romero critica a manutenção da “velha mania da *europaolatria*, que envolve dois grandes despropósitos,



a subserviência em imitar tudo que no velho mundo se faz, e a vaidade de querer parecer bem ali” (ROMERO, 1903, p. 153, tomo II, grifo do autor).

Para Romero, só há literatura quando há o adensamento das relações, isto é, quando a escrita se desenvolve a um ponto tal em que se efetivam: um campo temático comum; autores que leem as produções uns dos outros; a circulação da produção literária; e a divulgação dessas mesmas produções. Nesse sentido, tal adensamento ganha volume a partir dos ares de revolução e liberdade preconizados pelo Romantismo. O autor, assim, reconhece certa contribuição do Romantismo para a literatura brasileira. Segundo o autor, tal período literário representou o “predomínio da imaginação, o principado da fantasia” (ROMERO, 1903, p. 3, tomo II), tendo como maiores feitos, ainda em sua visão, “a nativização, a nacionalização da poesia e da literatura em geral” (ROMERO, 1903, p. 6, tomo II).

O Romantismo representa, desse modo, um momento de transição à independência literária, posto que “as ideias revolucionárias abalaram os tronos, entraram pela literatura a dentro e desconcertaram as poentas cabeleiras clássicas. Houve um grande acordar para a vida, a liberdade penetrou em todos os recessos do pensamento” (ROMERO, 1903, p. 4, tomo II). Para Silvio Romero, na seara dessa liberdade preconizada pelo Romantismo estavam contidos os progressos que levariam ao adensamento e à formação da literatura brasileira. Define o autor que:

O romantismo foi, pois, uma mudança de método na literatura; foi a introdução do princípio da relatividade nas produções literárias; foi o constante apelo para o regime da historicidade na evolução da vida poética e artística. Daí a liberdade, a generalidade de suas criações; ela descentralizou as letras; nacionalizou-as n’uns pontos, provincializou-as n’outros, individualizou-as quase por toda a parte. N’este sentido largo o romantismo é a literatura do presente e pode-se dizer que será a do futuro, não passando os sistemas de hoje de resultados necessários seus. Foi a reforma nas ciências do espírito, a reforma dos métodos históricos, que influiu imediatamente na literatura (ROMERO, 1903, p. 7, tomo II)

A princípio, em sua *História*, Romero aborda o Romantismo em geral, citando Balzac, Hugo, Byron, por exemplo. Finalmente, ao focalizar produções românticas nacionais, o autor, após longas páginas a analisar a produção poética de Porto Alegre (1806-1879) e de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), a par de duras críticas a seus trabalhos, Romero destaca suas contribuições na construção de um conceito de literatura

nacional brasileira. Afirma Romero que, ainda que o valor estético da produção desses dois autores não seja tão elevado, tais autores são “superiores como tentativa de nacionalização da poesia” (ROMERO, 1903, p. 47, tomo II). Romero utiliza bastante a expressão “temperamento literário” (p.e. ROMERO, 1903, p. 58; 113; 250; 354; 652; 653, tomo II) para denotar uma certa aptidão para a escrita literária, posto que muitos escritores de então exerciam outras funções profissionais. Sobre isso, vejamos o parágrafo a seguir:

Já tenho afirmado cinquenta vezes que um *caráter nacional* não se decreta nem se fabrica, é produção espontânea. Já disse também trinta vezes que a simples escolha do assunto não é garantia da *índole nacional* na poesia. O *nacionalismo* não é uma questão exterior, é um *fato psicológico*; nem é uma questão de ideias, é uma formação demorada e gradual dos *sentimentos*. A *evolução das emoções* é muito mais lenta do que a das ideias; é por isso que um *caráter nacional*, que é uma espécie de expoente da *alma de um povo*, é um produto do tempo, um produto da história. (ROMERO, 1903, p.48, tomo II, grifos meus)

Com o objetivo de perceber algumas características da escrita romeriana, a partir dos grifos destacados no excerto acima, a seguir buscaremos aplicar neste breve estudo o método da descrição densa, desenvolvido a partir das pesquisas do antropólogo Clifford Geertz (2008), no escopo da pesquisa etnográfica. O método de análise de Geertz, prevê um abandono à superficialidade, pois, como afirma a pesquisadora Francine Bordin, “quanto mais densa é a descrição, mais meios o antropólogo possui para legitimar suas teorias” (BORDIN, 2013, p. 4). O método da descrição densa representa a passagem da descrição superficial e mecânica para uma compreensão real que os sentidos possuem numa determinada cultura, na medida em que visa proporcionar uma compreensão mais aprofundada das estruturas de significado implicadas nas relações socioculturais.

Com isso à vista, e retornando ao parágrafo supracitado, é possível destacar um conjunto de signos determinantes de campos semânticos próprios ao projeto historiográfico de Romero. Num período de afirmação à independência nacional, a centralidade do termo imitação, repudiando-o, tem como princípio um afastamento a moldes europeizantes, pois a independência literária era mais uma forma de se afirmar a independência nacional. Para tanto, valorizava-se a produção literária com contornos de brasilidade. Por isso mesmo, termos como “caráter nacional”, “índole nacional” e “nacionalismo” surgem a todo momento na *História*. Nota-se também que esses

contornos de brasilidade, para Romero, são fruto de produção espontânea. Adepto a teorias de darwinismo social e de mestiçagem cultural, outro campo semântico que se destaca é formado por termos como “fato psicológico”, “sentimentos”, “evolução das emoções”, “alma do povo”, todos simbolizantes de uma gênese de um sistema literário nacional que se queria independente. Sobre isso, Abdala Junior (2008) afirma que:

a ideia de sistema em Sílvio Romero [...] é genérica: os campos científicos formam sistemas, isto é, conjuntos ou totalidades de objetos, reais ou ideais, que se articulam entre si. A energia que os leva a se desenvolver teria por base motivações raciais e poderiam ser impulsionados pela cultura, ocorrendo para ele analogias de situação entre o que ocorria na biologia e nas esferas da cultura. (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 63)

Há de se destacar, ainda sobre o parágrafo da *História* (ROMERO, 1903, p. 48, tomo II), o uso de uma estratégia que parece denotar certo aborrecimento e enfado, como se ao dizer “tenho afirmado cinquenta vezes” / “já disse também trinta vezes”, Romero zombasse dessa necessidade constante de explicar o óbvio. Há outros momentos em que o autor assim o faz, como abaixo destacado:

Há vinte maneiras diversas de estudar e apreciar um escritor. Podem-se procurar as relações gerais que ele teve com a cultura de seu tempo, mostrando o que lhe deveu e em que a adiantou; podem-se, em dadas circunstâncias, indagar o que fez e o que representa na evolução intelectual de seu país; pode-se-lhe desmontar o espírito, procurando os elementos que o constituíram e qual a tendência que n’ele predominou. N’esta investigação deve-se apontar a ação do meio físico social, a parte da *natura* e a parte da *cultura*, insistir nos elementos hereditários acumulados na raça, e os elementos novos provenientes da *educação* científica. Pode-se-lhe fazer apenas uma apreciação estética, a definição do gênero em que figurou; pode-se fazer a pintura de seus modos, sestros, impulsos e tics, quadro fisiológico. Pode-se desfiar o encadeamento normal de suas ideias, quadro psicológico. Pode-se fazer a simples crítica impressionista, dizendo o gênero e a índole das emoções que desperta. Pode-se, que sei eu limitar a gente a apontar simplesmente suas obras e o conteúdo geral d’elas, ou tomar outro caminho qualquer. (ROMERO, 1903, p. 160, tomo II, grifos do autor)

Nota-se no excerto acima que Silvio Romero cria um manual de sugestões didáticas para a produção de uma história da literatura, algo como um guia de crítica. Destaco, novamente, o trecho, posto que nele o autor reforça alguns dos princípios norteadores de sua investigação: “N’esta investigação deve-se apontar a ação do meio físico social, a parte da *natura* e a parte da *cultura*, insistir nos elementos hereditários acumulados na raça, e os elementos novos provenientes da *educação* científica”.

Sobre a escolha dos autores a constar em sua *História da literatura brasileira*, Romero justifica que “o meu fito não é escrever um ‘dicionário biográfico’ de brasileiros ilustres; não tenho inclinações para o gênero. Meu fim é fazer a história do pensamento brasileiro, individualizado, encarnado nos seus mais dignos *representative men*” (ROMERO, 1903, p. 103, tomo II, grifo do autor). Nesse sentido, ao falar sobre José de Alencar e de Gonçalves Dias, por exemplo, Silvio Romero destaca-os como ilustres e principais talentos nacionais, por não imitarem moldes portugueses, por exibirem uma “patriótica empresa de, evitando os exclusivos moldes portugueses, dar cores próprias à nossa literatura” (ROMERO, 1903, p. 157, tomo II). Sobre o recorte de Silvio Romero, afirma Abdala Junior (2008):

excetuando-se o primeiro volume da História e abstraídas as premissas gerais preestabelecidas, o que aparece é uma série de julgamentos funcionais ou mesmo utilitaristas sobre a contribuição do escritor para o que ele considerava progresso da cultura pátria. São esses (poucos) indivíduos –homens representativos, de cada momento histórico, isto é, personalidades literárias criativas que se destacaram de um contexto amorfo, que acabaram por simbolizar e dar sentido a uma época. (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 65-66)

A discussão sobre a nacionalidade ou as marcas do nacional na literatura brasileira nos levaria ainda a muitas outras leituras. Na *História*, entre inúmeras questões, Silvio Romero pensa que a existência de uma literatura nacional se dobra ao adensamento da literatura, em outras palavras, seria necessário que escritores começassem a ler-se uns aos outros, além de que houvesse bibliotecas e um público-leitor geral dessas produções. Sem dúvidas, a *História da literatura brasileira*, representa ainda hoje material intelectual de suma importância aos estudos de crítica literária. Ainda assim, sua contribuição para as gerações futuras não deve ser sinônimo de anulação da postura, muitas vezes, racista manifestada pelo autor.

Mesmo que o método etnográfico aplicado por Romero seja compreensível e coadune com o pensamento de uma época, há de se notar as ausências de mulheres autoras e de escritoras/es negras/os entre os nomes selecionados. Num tempo como o nosso, em que o termo nacionalismo assume contornos ufanistas, uma história da literatura hoje necessitaria de um olhar antropológico, e não de um reforço ao privilégio e à nacionalidade, searas estéreis do ponto de vista do desenvolvimento literário. É

necessário, portanto, rever os critérios formadores do cânone, assim como repensar o próprio conceito do termo.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. A História da Literatura Brasileira, de Sílvia Romero. *Veredas*, n. 10, p. 57-85, 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/130>

BORDIN, Francine B. Algumas Considerações sobre a Descrição Densa e o Trabalho Etnográfico e Antropológico. *P@rtes*: São Paulo, Abril de 2013. Disponível em: <https://www.partes.com.br/2013/04/02/algumas-consideracoes-sobre-a-descricao-densa-e-o-trabalho-etnografico-e-antropologico/>

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002 [1976], p. 7-54.

CANDIDO, Antonio. *O Método Crítico de Sílvia Romero*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1978], p.3-21.

ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H.Garnier, 1902 [1888]. 2ª ed. Tomo I.

ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H.Garnier, 1903 [1888]. 2ª ed. Tomo II.

Recebido em: 01/05/2022

Aceito em: 12/11/2022

---

<sup>i</sup> Neste trabalho utilizamos a 2ª edição, tomos I e II, datados de 1902 e 1903, respectivamente. Quando necessário, foi feita a adaptação à ortografia atual, em atendimento ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990). Todos os significados originalmente propostos pelo autor foram preservados.

<sup>ii</sup> Sílvia Romero é citada ao lado de Araripe Júnior (1848-1911) e José Veríssimo (1857-1916).

# As irmãs – ou seriam amigas? – de Shakespeare: descobrimo e lendo mulheres escritoras da modernidade nascente inglesa

Aline Fernandes Thosi (UERJ/CAPES)<sup>i</sup>

## RESUMO

Em um de seus ensaios feministas intitulado *Um teto todo seu* (1929), Virginia Woolf (1882-1941) questiona a aparente ausência de mulheres escritoras no Renascimento inglês. A indagação de Woolf é pertinente, uma vez que a literatura masculina era, irrefutavelmente, dominante na modernidade nascente. O presente artigo propõe um retorno à era do Bardo – de mãos dadas com Woolf – para que seja feita uma investigação sobre as possíveis autoras inglesas contemporâneas de Shakespeare. A partir dessa investigação, um breve panorama do contexto histórico e do cenário literário feminino na Inglaterra dos séculos XVI e XVII será apresentado.

**Palavras-chave:** irmãs de Shakespeare; literatura feminina; modernidade nascente; literatura inglesa.

## ABSTRACT

In her feminist essay titled *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf (1882-1941) questions the apparent absence of women writers in the English Renaissance. Woolf's question is pertinent, since male literature was, irrefutably, dominant in early modernity. This article proposes a return to the age of the Bard – hand in hand with Woolf – so that an investigation can be carried out on possible contemporary female English authors of Shakespeare. From this investigation, a brief overview of the historical context and the feminine literary scenario in England in the 16th and 17th centuries will be presented.

**Keywords:** Shakespeare's sisters; feminine literature; early Modernity; English literature.

Em seu ensaio *Um Teto Todo Seu* (1929), Virginia Woolf (1882-1941) relata sua experiência ao tentar descobrir fatos que descrevessem sob quais condições viviam as mulheres na Inglaterra da era elisabetana. A ensaísta estava determinada a investigar a

---

<sup>i</sup> Graduada em Letras Português/Inglês/Literatura pela Faculdade CCAA. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na UERJ. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8361-6673> | [alinethosi89@gmail.com](mailto:alinethosi89@gmail.com)

aparente escassez de mulheres escritoras na modernidade nascente inglesa: “Assim, fui até a prateleira onde estão os livros de História e apanhei um dos mais recentes: *A História da Inglaterra*, do professor Trevelyan” (WOOLF, 1929, p. 54). O professor citado por Woolf é George Macaulay Trevelyan (1876-1962), importante historiador inglês. A escritora então se direcionou às páginas dedicadas ao capítulo “Posição das Mulheres” e logo encontrou dados sobre a condição de vida da mulher inglesa por volta de 1470. O registro do historiador informou Woolf sobre o direito legítimo do homem inglês do século XV de espancar sua esposa (independentemente de sua classe social). Além disso, a escritora tomou conhecimento de que a jovem que se recusasse a aceitar como esposo o homem escolhido por seu pai poderia ser punida com surras e com isolamento, sem que isso abalasse a opinião pública.

Logo em seguida, a autora começa a descrever o que encontrou no mesmo livro sobre a posição das mulheres cerca de duzentos anos mais tarde, na era Stuart:

Ainda era exceção para as mulheres das classes alta e média escolherem o próprio marido, e, uma vez designado, era amo e senhor, ao menos tanto quanto a lei e os costumes podiam torná-lo. (WOOLF, 1929, p. 54)

Apesar desse cenário, ela menciona a opinião de Trevelyan – com a qual concorda – de que as personagens femininas de William Shakespeare (1564-1616) não “[...] parecem carentes de personalidade e caráter” (WOOLF, 1929, p. 54). A partir desse comentário, Woolf reflete que “De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa de maior importância: [...] tão grande quanto o homem e até maior, para alguns” (WOOLF, 1929, p. 55). No entanto, essa mulher só poderia existir na imaginação; na ficção. Na prática, ela é “completamente insignificante” (WOOLF, 1929, p. 56).

Ao continuar sua pesquisa, a autora relata que é possível encontrar alguns nomes de mulheres específicas, como rainhas ou damas, mas que nada havia sobre mulheres da classe média. Woolf se depara com a falta de diversidade de materiais escritos por mulheres, como peças e poemas, os quais a ajudariam a entender mais precisamente os diferentes papéis das mulheres da época sobre a qual ela estava pesquisando, e não somente de algumas poucas da nobreza. Ela diz: “Mas o que acho deplorável [...] é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII” (WOOLF, 1929, p. 58). Aqui, a escritora nos revela, além de seu interesse, um problema que já foi em grande

parte resolvido por pesquisadores da literatura feminina de países anglófonos: a falta de acesso a informações precisas sobre essas mulheres. Ela continua: “Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano [...]” (WOOLF: 1929, p. 58). Hoje, a recuperação de obras literárias produzidas por mulheres do Renascimento inglês nos revela que houve diversas delas escrevendo não só poesia como muitos outros gêneros literários. Em obras como *Female and Male Voices in Early Modern England* (PRESCOTT; TRAVITSKY, 2000); *A Companion to Early Modern Women’s Writings* (PACHECO, 2002); *Strategies of Rhetorical Violence by Early Modern Women Writers* (SONDERGARD, 2002); *Women Writers in Renaissance England, an annotated anthology* (MARTIN, 2010) – algumas das muitas fontes importantes na pesquisa de mulheres autoras do Renascimento – encontramos ao menos 50 nomes de mulheres escritoras contemporâneas de Shakespeare. Se no mundo anglófono esta pesquisa se fortalece apenas no século XXI, não deve nos surpreender o fato de que no Brasil o universo dessas autoras e suas obras seja virtualmente desconhecido, com raras exceções. De todo modo, em termos da disponibilidade de traduções para o português, não encontramos nada relativo a nenhuma dessas escritoras até o momento.

Woolf deparou-se com o mesmo desafio: a escassez ou a inexistência de material para estudo. Assim, como poderíamos esperar de uma romancista, deixou-se criar um cenário imaginário para mulheres do período: “Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith” (WOOLF, 1929, p. 59). A autora então especula que, ao contrário de Shakespeare, que frequentou a escola tendo acesso a autores como Ovídio (43 a.C-18 d.C), Virgílio (70 a.C-19 a.C) e Horácio (65 a.C-8 a.C), bem como ao aprendizado dos fundamentos da gramática e da lógica, e que se aventurou a tentar a sorte em Londres, onde tornou-se ator, podendo exercer seu espírito humanista, Judith, por sua vez, permaneceu em casa, sem acesso à escola e, portanto, não teve a oportunidade de aprender gramática ou lógica, assim como não teve acesso à leitura de autores como aqueles que seu irmão costumava ler. Judith, talentosa e ansiosa por desenvolver seu lado artístico, talvez tenha, segundo Woolf, tentado rabiscar algumas páginas, mas logo em seguida teria tido o cuidado de se livrar delas. Pouco antes de seus vinte anos, ao ser forçada a se casar, Judith teria fugido de casa e, por ter predileção pelo



teatro assim como seu irmão, se encaminhou a Londres. Contudo, ao chegar às portas dos teatros para tentar a carreira de atriz, se deparou com o escárnio e com as insinuações maldosas dos homens de lá. Engravidou de um empresário que se compadeceu dela e, ao se dar conta de seu destino, suicidou-se. Woolf termina sua história dizendo que é muito improvável que uma mulher da época de Shakespeare tivesse o gênio dele, “Isso porque um gênio como Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes” (WOOLF, 1929, p. 61).

A autora não se enganou: a condição da mulher inglesa dos séculos XVI e XVII era de fato muito limitada. Apesar de variarem de acordo com a classe social, as restrições existiam para todas. Embora tenha lido alguns escritos de mulheres da nobreza da época – como os poemas de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle-upon-Tyne (1623-1673) e os de Anne Finch, Condessa de Winchilsea (1661-1720), a escritora não acreditava ser possível que conseguissem desenvolver sua veia artística em sua plenitude: “Poder-se-ia esperar encontrar uma dama nobre experimentando um incentivo [...] Mas também esperaríamos constatar que sua mente fosse perturbada por emoções estranhas, como medo e ódio, e que seus poemas revelassem sinais de tal perturbação” (WOOLF, 1929, p. 73). O acesso a uma maior diversidade de obras poderia ter instigado Woolf a vislumbrar outros possíveis desdobramentos para a trajetória de Judith. Ao se deparar com a falta de mais materiais produzidos por mulheres, a escritora precisou confiar no livro de História, mas uma História escrita sem a contribuição da perspectiva feminina.

Manuais de conduta do Renascimento, tais como *The Book of the Courtier* (1528), de Baltasar Castiglione (1478-1529) e *The Education of a Christian Woman* (1523), de Juan Luis Vives (1493-1540), também corroboram a percepção de que seria impraticável para uma mulher da época de Shakespeare desenvolver seus talentos intelectuais e artísticos. O manual de conduta do cortesão de Castiglione conta com um capítulo em que os personagens debatem sobre as características ideais de uma dama palaciana. Na discussão, diferentes opiniões sobre a mulher emergem e nos trazem um melhor entendimento sobre a mentalidade da época. Um dos personagens, o misógino Gaspare Pallavicino, diz, seguindo o preconceito aristotélico, que “[...] quando uma mulher nasce, é um defeito ou erro da natureza [...] assim como no caso de alguém nascer cego ou manco [...]”<sup>vi</sup> (CASTIGLIONE, 1901 [1528], p. 182, tradução nossa<sup>ii</sup>). No tratado pedagógico de Vives sobre a educação da mulher cristã, encontramos as seguintes instruções: “Uma

mulher deve viver reclusa e não ser conhecida por muitos”<sup>iii</sup> (VIVES, 2000 [1523], p. 126); “Ela deve manter seus olhos baixos e vai apenas elevá-los raramente e com modéstia e decoro”<sup>iv</sup> (VIVES, 2000 [1523], p. 128). De fato, a misoginia estava entranhada em todas as esferas da vida pública e privada. Não seria exagero supor que mulheres inglesas do início da modernidade não puderam produzir nada além do que era prescrito a elas.

Entretanto, até mesmo nas obras acima citadas, já é possível identificar algumas ambivalências. O Renascimento foi ocupado por uma *Querelle des Femmes* – debate sobre a condição feminina iniciado na França do século XIV pela autora e editora italiana Christine de Pisan (1363-1430). Pisan foi uma escritora prolífica e produziu mais de 40 obras em diferentes gêneros literários. Seu *The Book of the City of Ladies* (1405) traz uma narrativa alegórica em defesa das mulheres e conta com uma compilação biográfica de mulheres notáveis tanto da história, quanto da mitologia e das Escrituras, e acaba por instaurar a *Querelle des Femmes*, a qual logo se expandiria pela Europa. Dois séculos após as publicações de Pisan, o tópico de discussão ainda se fazia presente: nas obras de Castiglione e Vives, é possível identificar a influência do debate iniciado por Pisan. Em *The Book of the Courtier*, embora as personagens femininas envolvidas na conversa sobre a dama palaciana ideal não sejam tão participativas, o personagem Magnifico Giuliano se mostra um grande defensor das qualidades femininas e também usa o método de Pisan ao trazer exemplos de mulheres da história para fundamentar seus argumentos. Já o livro de Vives, apesar de trazer muitas falas que corroboram a percepção de Woolf sobre as limitações impostas ao corpo feminino e suas terríveis consequências, também traz indícios de um certo avanço da mentalidade Renascentista no que diz respeito à mulher. Na introdução do livro de Vives, o editor e tradutor esclarece que “Quanto à capacidade intelectual das mulheres, Vives não faz distinção entre masculino e feminino e até diz que a mulher muitas vezes supera o homem nesse aspecto”<sup>v</sup> (VIVES, 2000 [1523], p. 2).

Ainda assim, a misoginia era claramente predominante e impunha diversas restrições que pretendiam impedir a participação – parcial ou total – das mulheres em diversos âmbitos. Entretanto, é importante destacar que pesquisas mais recentes de historiadores e críticos literários, alguns dos quais mencionados acima, nos mostram, através da análise das obras das autoras, que nem tudo que era prescrito à mulher condizia, de fato, com a prática:

[...] a imposição, frequentemente citada, de que a mulher deveria ser casta, silenciosa e obediente e que deveria confinar seu trabalho criativo às agulhas e linhas ao invés de se aventurar com papeis e canetas, não pode mais ser vista como uma descrição precisa da participação das mulheres na cultura literária da modernidade nascente.<sup>vi</sup> (EZZEL, 2002, p. 78)

Embora Woolf estivesse correta na sua premissa de que Judith Shakespeare não teria as mesmas oportunidades que seu irmão, tais limitações não impediram que mulheres lessem autores como Ovídio, Virgílio e Horácio, dentre outros autores clássicos e contemporâneos, e nem as impediram de escrever: “Por volta do início do século XVI, a maioria das mulheres de classes alta e média eram capazes de ler e escrever de forma funcional”<sup>vii</sup> (CHARLTON, 2002, p. 4). Apesar da ideia de “ler e escrever de forma funcional” ser vaga para um estudo mais preciso dos níveis de educação e letramento das mulheres, a análise das obras literárias torna possível compreender esse cenário um pouco melhor. Por exemplo, em sua obra *A Sweet Nosegay, or Pleasant Posy*, publicada em 1573 com a finalidade de melhorar sua situação financeira, Isabella Whitney (c.1546-c.1624), mulher de classe média que trabalhava na casa de aristocratas em Londres, menciona seu costume de ler autores renomados: “Eu simplesmente estava cansada desses livros, / e de muitos outros / Como VIRGÍLIO, OVÍDIO, MANTOVANO / os quais carregam muitas maravilhas<sup>viii</sup> (WHITNEY, 1573, n.p). Essa passagem é encontrada no início da obra, quando a poeta escreve ao leitor esclarecendo onde buscou inspiração para criar o seu *Nosegay*. Ela se diz cansada de ler a Bíblia, bem como os autores mencionados, e busca novas fontes. Nesses versos, temos o indício de que ela tinha o hábito de ler os mesmos escritores que os homens liam; tanto que se sentiu “cansada” deles. Da mesma forma, a obra *The Tenth Muse, Lately Sprung Up in*<sup>ix</sup> (1650), da poeta também de classe média Anne Bradstreet (1612-1672), revela um repertório de leitura extenso, sendo a influência da tradição poética elisabetana e da cultura retórica humanista evidente em seus poemas. Nos primeiros anos de vida de Bradstreet até seus 16 anos, seu pai, Thomas Dudley (1576-1653), trabalhou como administrador na casa do conde de Lincoln e a família tinha boas condições financeiras. Desta forma, a poeta teve acesso aos muitos livros da coleção do conde, bem como da biblioteca de seu pai. Além dessas autoras, muitas outras – algumas das quais citarei mais adiante – produziram obras que, explícita ou implicitamente, nos revelam seu hábito de leitura de variados assuntos, tais como religião, história, política, medicina, dentre outros.

Entre as mulheres da nobreza, a leitura era comum. Apesar de não frequentarem as *grammar schools* – escolas de ensino fundamental inglesas, para rapazes – e nem as universidades, as mulheres, em sua maioria as de classe alta, tinham acesso à educação por meio de tutores. Richard Mulcaster (1531-1611), pedagogo humanista inglês, defendeu em seu tratado, *Positions Concerning the Training Up of Children* (1581), o direito das mulheres à educação até por volta dos catorze anos e, apesar de não achar conveniente que mulheres fossem inseridas nas *grammar schools* e nas universidades por não ser o costume de seu país, não negou a possibilidade, dependendo da necessidade de cada uma, de que continuassem seus estudos mesmo após essa idade. No que diz respeito às mulheres de classe média, embora em menor número, é possível identificar alguns casos de escritoras que, pela variedade de assuntos abordados em suas obras, também puderam adotar o hábito da leitura de textos de autores clássicos e contemporâneos, não somente escritos na língua vernácula, mas também em outros idiomas. Além dos exemplos de Isabella Whitney e Anne Bradstreet, há outras mulheres escritoras de classe média as quais podemos consultar para que tenhamos acesso ao que era lido por elas. Emelia Lanier (1569-1645), filha de um músico da corte de Elizabeth I (1533-1603), publicou, em 1611, uma coleção de poemas intitulado *Salve Deus Rex Judaeorum*, na qual encontramos o poema em defesa das mulheres, “Eve’s Apology in Defense of Women”, e diferentes poemas dedicados às mulheres que a inspiravam, bem como um poema que reconta a história da crucificação de Cristo pela perspectiva feminina. Outros exemplos de autoras da classe média são Anne Locke (1530-1590) e Margaret Tyler (c.1540-c.1590), sobre as quais falaremos a seguir.

A tradução teve papel fundamental no projeto pedagógico humanista de disseminação de textos clássicos e religiosos e pode ser considerada um importante indicativo de que as mulheres receberam treinamento não somente na língua inglesa, como também em latim, francês, espanhol, entre outros idiomas. De acordo com a pesquisadora e antologista Anita Pacheco, “[...] em um período no qual a imitação era o princípio central da composição poética, a tradução era altamente estimada como forma de empreendimento artístico”<sup>x</sup> (PACHECO, 2002, p. xviii). Além da tradução da obra, era comum que as autoras/tradutoras anexassem um ou mais textos de autoria própria, como, por exemplo, prefácios. *A Meditation of a Penitent Sinner*, de Anne Locke, publicado em 1560, contava com a tradução do sermão do teólogo francês João Calvino

(1509-1564) e um prefácio da autoria de Locke. Além de traduzir o texto, ela também produziu uma sequência de sonetos parafraseando a obra original. A autora é considerada a primeira pessoa a escrever uma sequência de sonetos na língua inglesa. Margaret Tyler publicou, em 1578, a tradução do romance *Espejo de príncipes y caballeros*, escrito originalmente em espanhol pelo autor Diego Ortúñez e publicado pela primeira vez em 1555. *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood* de Tyler, diferentemente de *A Meditation of a Penitent Sinner* de Locke, é um texto secular e seu gênero literário não era considerado o mais adequado para a leitura de mulheres. Em *The Education of a Christian Woman*, Vives repudia a leitura de romances de cavalaria, como o que foi traduzido por Tyler. O pedagogo cita alguns romances espanhóis que devem ser evitados por serem malignos, tais como *Esplandián* (MONTALVO, 1510) e *Armadís* (MONTALVO, 1590), entre outros, todos do mesmo gênero. Tyler escreveu um prefácio defendendo o direito das mulheres de se debruçarem sobre gêneros literários tradicionalmente masculinos:

E se os homens podem e de fato concedem às mulheres seus esforços, então nós mulheres podemos ler as obras que nos dedicam, e se podemos lê-las, por que não ir além em busca da verdade. E mais ainda, por que não lidar com a tradução [...].<sup>xi</sup> (TYLER, 2010 [1578], n.p)

Há ainda outras importantes autoras/tradutoras que foram recentemente trazidas a público pelos pesquisadores, tais como: Margaret More Roper (1505-1544), Mary Sidney (1561-1621), Elizabeth Cary (1585-1639), Mary Ward (1585-1645), Lucy Hutchinson (1620-1681), Katherine Phillips (1632-1664), entre outras. Elizabeth I (1533-1603) também produziu e traduziu textos literários. A popularidade da tradução entre as mulheres trouxe uma consequência interessante: além de serem responsáveis pela educação de seus filhos, tradutoras renascentistas inglesas também podem ser consideradas responsáveis pela educação de outras pessoas que podiam ler somente na língua vernácula: “Uma primeira contribuição para a educação daqueles que podiam ler apenas sua língua materna seriam as traduções que as mulheres fizeram de obras estrangeiras”<sup>xii</sup> (CHARLTON, 2002, p. 16).

Além da tradução, mulheres escritoras do Renascimento inglês também produziram textos literários autorais em diversos gêneros. A seguir, alguns nomes e obras serão citados, com o propósito de ilustrar a diversidade da contribuição literária feminina

na modernidade nascente inglesa: Catherine Paar (1512-1548), rainha consorte da Inglaterra e da Irlanda, publicou seu primeiro livro, *Psalmes and Prayers*, em 1525, e seu segundo livro, *The Lamentation of a Sinner*, em 1547, sendo o segundo uma crítica às autoridades Católicas (MARTIN, 2010, p. 46); Anne Askew (1520-1546), mártir Protestante, além de poemas, escreveu um relato sobre os momentos de tortura que viveu na Torre de Londres, o qual foi editado pelo clérigo e historiador John Bale (1495-1563) e publicado pelo martirologista John Foxe (1546-1587) no seu livro de mártires Protestantes *Acts and Monuments* (1563); Anne Dowriche (1560-1613) publicou, em 1589, *The French Historie*, um poema de 2.400 linhas que narra as guerras religiosas francesas; em 1589, um panfleto feminista intitulado *Her Protection for Women* foi publicado sob o nome de Jane Anger, sobre a qual pouco é sabido, sendo informações biográficas meramente especulativas; Lady Mary Wroth (1587-1653) publicou seu *closet drama*<sup>xiii</sup> pastoral *Love's Victory* em 1620, o romance *The Countess of Montgomery's Urania* em 1621, bem como a sequência de sonetos *Pamphilia to Amphilantus*, também em 1621; a Viscondessa Elizabeth Cary, além de traduções, publicou, em 1613, a peça *The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry*; Rachel Speght (1597-?), filha de um pastor calvinista, publicou *A Mouzell for Melastomous* em 1617, uma refutação em prosa do texto misógino do panfletário Joseph Swetnam (?-1621), intitulado *The Arraignement of Lewde, Idle, Froward [sic] and Unconstant Women* (1615), e, em 1621, publicou uma coleção de poemas *Mortalities Memorandum With a Dreame Prefixed*, nos quais ela defende a educação das mulheres. Além dessas, diversas outras autoras podem ser encontradas também nas antologias citadas neste artigo e cujas obras estão disponíveis *on-line* como domínio público.

É importante destacar que Woolf não desistiu das contemporâneas de Shakespeare. Em 1940, como nos conta Brenda R. Silver em “‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays” (1979), a ensaísta começou a fazer anotações em seu diário sobre sua intenção de produzir um *Common History Book*. A sua investigação contava com outras fontes de escritos femininos, como o diário de Elizabeth Cavendish (1527-1608) – também conhecida como Bess of Hardwick – bem como o diário de Lady Anne Clifford (1590-1676) “[...] ou quaisquer outras biografias elisabetanas”<sup>xiv</sup> (SILVER, 1979, p. 358). É estimulante pensar que a escritora insistiu em buscar fontes femininas.

Com a escavação de manuscritos e publicações de autoras não somente da nobreza, mas também da classe média, é possível, hoje, ampliar a pesquisa.

Se Virginia Woolf pudesse ter lido as tantas obras de autoras mulheres da modernidade nascente inglesa hoje disponíveis, talvez tivesse criado diferentes nuances para a história de Judith Shakespeare e, quem sabe, seu final pudesse ter sido menos trágico. Certamente, as mulheres do Renascimento inglês não tiveram as mesmas oportunidades que os homens, mas hoje temos evidências de que a falta de oportunidade e o escárnio não foram suficientes para impedi-las de contribuir com a literatura de maneira plural. Decerto, o contexto social, histórico e cultural em que viveram, impossibilitou que essas autoras tivessem recebido o renome de William Shakespeare, mas já não podemos dizer que elas não existiram. Ainda assim, é desejável que a visibilidade dessas autoras se torne mais expressiva e que elas ocupem mais espaços. Para que o trabalho dessas mulheres seja mais amplamente divulgado, é necessário que mais pesquisa seja feita, que mais material seja elaborado, e que haja tradução das obras literárias para que sejam acessíveis a mais leitores. Trazê-las a público no Brasil certamente representa uma ampliação relevante da circulação de suas obras. Concordo com Woolf e com Trevelyan: personagens de Shakespeare retratam a figura feminina de uma forma plural, ousada, transgressora e, definitivamente, elas são repletas de personalidade, inteligência e complexidade, mas é necessário, não só para a História da Literatura Feminina, mas como para a História como um todo, que possamos ler a mulher – como era de interesse de Woolf – e não somente sobre a mulher; ler o que elas têm para nos contar.

## Referências

CASTIGLIONE, Baldassare. *The Book of the Courier*. Tradução: Leonard Eckstein Opdycke. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1901 [1528].

CHARLTON, Kenneth. Women and Education. In: PACHECO, Anita (org.). *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, p. 3-21.

EZZEL, J. M. Margaret. Women and Writing. In: PACHECO, Anita (org.). *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, p. 77-94.

MARTIN, Randall (org.). *Women Writers in Renaissance England: An annotated anthology*. Harlow: Pearson education, 2010.

PACHECO, Anita. *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

PRESCOTT, Anne L.; TRAVITSKY, Betty S. *Female and Male Voices in Early Modern England: An Anthology of Renaissance Writing*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

SILVER, R. Brenda. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. *Twentieth Century Literature*, Durham, v. 25, n. 3/4, p. 356-441, 1979.

SONDERGARD, L. Sidney. *Strategies of Rhetorical Violence by Early Modern English Women Writers: Sharpening Her Pen*. Londres: Associated University Press, 2002.

TYLER, Margaret. The Mirrour of Princely Deeds and Knighthood. In: MARTIN, Randall (org.). *Women Writers in Renaissance England: An annotated anthology*. Harlow: Pearson education, 2010 [1578], p. 16-24.

VIVES, L. Vives. *The Education of a Christian Woman*. In: FANTAZZI, Charles (org.). Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1523].

WHITNEY, Isabella. A Sweet Nosegay, or Pleasant Posy. *Student Editions*. Disponível em: <http://sjsteen.blogs.plymouth.edu/files/2008/04/a-sweet-nosegay.pdf>. Acesso em 8 jun. 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, c1928.

Recebido em: 08/06/2022

Aceito em: 08/08/2022

---

<sup>i</sup> "[...] when a woman is born, it is a defect or mistake of nature, and contrary to that which she would wish to do: as is seen also in the case of one who is born blind or halt or with some other defect".

<sup>ii</sup> Todas as traduções para o português são de minha autoria, exceto aquelas indicadas nas referências bibliográficas.

<sup>iii</sup> "A woman should live in seclusion and not be known to many".

<sup>iv</sup> "She will keep her eyes cast down, and will raise them but rarely and with modesty and decorum".



---

v “As for the intellectual capacity of women, Vives makes no distinction between male and female and even says that the woman often surpasses the man in this respect”.

vi “The oft-cited injunction that women should be chaste, silent and obedient and confine their creative work to needles and threads rather than pen and paper can no longer be taken as an accurate delineation of women’s participation in early modern literary culture”.

vii “By the turn of the sixteenth century most women in the upper and middle classes were able to read and write in a functional way”.

viii “I straight were weary of those Books, / and many other mor[e,] / As VIRGIL, OVID, MANTUAN / which many wonders [bor]e”.

ix Anne Bradstreet nasceu e cresceu na Inglaterra, porém imigrou para a América do Norte aos 18 anos. Por isso, o livro se intitula *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America*.

x “[...] in a period in which imitation was a central principle of poetic composition, translation was highly valued as a form of artistic endeavour”.

xi “And if men may and do bestow such of their travailes upon Gentlewomen, then may we women read such of their workes as they dedicate unto us, and if wee may read them, why not farther wade in them to the search of a truth. And then much more why not deale by translation [...]”.

xii “A first contribution to the education of those who could read only their native tongue would be the translations that women made of works in foreign languages”.

xiii Peça que não se destina a ser executada no palco.

xiv “Lady Ann Clifford or any other Elizabethan biographies”.

# Conexões textuais e Modernismo brasileiro: uma fusão temporal que resgata, reconstitui e transforma

Juliana Cardoso (UFJF)<sup>i</sup>

Luís Dadalti (UFJF)<sup>ii</sup>

## RESUMO

A arte tem sido, no percalço do tempo, representativa nas transformações intelectuais, sociais, morais e políticas em diversos momentos da história e das sociedades. Com isso, as noções de originalidade, imitação e intertexto são frequentemente questionadas por estudiosos. A partir das premissas sobre tais aspectos, diante da ótica das vanguardas europeias, pretende-se entender no Modernismo brasileiro algumas faces destas questões, especialmente em *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade.

**Palavras-chave:** Modernismo; intertextualidade; originalidade.

## ABSTRACT

Art has been representative of the intellectual, social, moral, and political transformations countless times throughout the course of history and society. Because of this, notions of originality, imitation and intertextuality are frequently questioned by scholars. Questioning these aspects through the lens of the European vanguards, it is intended here to comprehend in the Brazilian Modernism some faces of these discussions, especially in *Pau-Brasil* (1925), by Oswald de Andrade.

**Keywords:** Modernism; intertextuality; originality.

## 1 A CONDIÇÃO DO MODERNO

O objetivo deste artigo é delinear o processo construtivo Modernista e os embaraços sofridos em relação à crítica intelectual da época, especialmente sobre a intenção inovadora do movimento (a qual, segundo os conservadores, não passava de uma

---

<sup>i</sup> Mestra em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0596-1770> | E-mail: [jucardosom@gmail.com](mailto:jucardosom@gmail.com)

<sup>ii</sup> Doutorando em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9243-6804> | E-mail: [luis.dadalti@letras.ufjf.br](mailto:luis.dadalti@letras.ufjf.br)

imitação ou “blague”). Assim, serão pontuados aspectos a respeito dos processos intertextuais contidos em alguns textos modernistas selecionados para este estudo com a finalidade de obter um panorama desse recurso tão presente na referida prática artística e sua importância para o entendimento do funcionamento da arte literária. Para tanto, é importante retomar o período embrionário do movimento e suas bases teóricas.

No ano de 1925, Oswald de Andrade publica a coletânea de poemas *Pau-Brasil*. Três anos antes, o autor fazia-se como um dos porta-vozes da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual leu excertos de seu romance ainda em produção *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). A referida obra já carregava uma linguagem inovadora para os padrões da época no Brasil, evidenciando, especialmente, as tendências cubistas e futuristas que tanto se fizeram presentes no Modernismo brasileiro. Em *Pau-Brasil*, Andrade apresenta uma série de facetas desenvolvidas ao longo do período da chamada fase heroica do Modernismo e, com isso, traz para junto de seu texto uma síntese de várias das questões que foram mote das discussões artísticas da época.

Tomando em conta as bases que levaram o desenvolvimento da corrente de discussão artística da década de 1920, no Brasil, é de fundamental importância evidenciar também as raízes teóricas e internacionais desenvolvidas em solo europeu, por meio de artistas como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti e Giacomo Balla. A famosa viagem de Oswald de Andrade para o velho continente, no momento em que tomou contato direto com as novas obras ali desenvolvidas, deu-se no ano de 1912, mesmo ano em que o “Manifesto futurista” foi publicado pelo *Jornal de notícias* (Bahia) e *A república* (Rio Grande do Norte) (HELENA, 1996, p. 17). Esse momento é tradicionalmente entendido como o grande propulsor do que viria a ser organizado anos mais tarde na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Os resultados da viagem são compreendidos como gérmenes que se desenvolveram na cabeça de Andrade e influenciaram imensamente os acontecimentos de um dos principais eventos históricos da arte brasileira.

Na Itália, em 1909, é datado o Manifesto Futurista de Filippo Marinetti e, em Paris, poucos anos depois, em 1913, é publicado manifesto-síntese do Cubismo, enquanto tendência literária, por Apollinaire<sup>i</sup>. Sobre ambos, é importante ressaltar que, em seu cerne, há uma série de premissas de orientação filosófica que, diante das inovações tecnológicas, culturais e científicas da época, impelem a colocação da arte também na

urgência de ocupar seu posto rumo ao progresso, ao novo e ao rompimento com a tradição. A própria noção de modernidade traz em si questões essenciais para a caracterização das vanguardas e as escolhas estéticas e ideológicas por elas propostas. Tendo por premissa básica e comum o enfrentamento à arte acadêmica que se fazia bastante forte nos circuitos culturais da Europa (já suavizados por artistas como Gustave Courbet e Édouard Manet, que possibilitaram uma maior amplitude estética e temática para as artes plásticas), as vanguardas buscavam ampliar as possibilidades de criação para horizontes ainda não desenvolvidos, ou mesmo explorados, trazendo junto de sua proposta novas maneiras de perceber o cenário artístico e social em que atuavam. A necessidade constante de apreensão e reconstrução do cotidiano, por exemplo, toma corpo no trabalho de artistas como George Braques e Picasso, em obras como *Still Life with Chair Caning* (1912), por exemplo. Passam a ser vistas sob lentes completamente diferentes quando colocadas à vista de Marinetti e Balla, de caráter beligerante e maquinal, como se percebe em *Speed of a motorcycle* (1913).

Sobre tais quebras de paradigmas com a tradição, é interessante notar, particularmente, a “bofetada no gosto público”<sup>iii</sup> proposta pelo Futurismo. Em um dos primeiros tópicos apresentados no texto original de Marinetti, nota-se o desdém pelo passado em: “Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia”. O autor anuncia o culto ao progresso, ao mecânico, ao som agressivo, ao estardalhaço, que é trazido junto da metáfora bélica da metralhadora. O som dissonante e violento da cidade harmoniza-se perfeitamente com o caos desordenador e fascista que se estende como proposta ao longo do manifesto, baseando-se nas filosofias de Henri Bergson, em *Evolução criadora*, de 1907, e seu projeto contrário à cultura, museu, sintaxe e “higienização do mundo” por meio da guerra (HELENA, 1996, p. 19). Enquanto movimento artístico, Gilberto Mendonça Teles (1992, p. 85) sintetiza o futurismo em três etapas: uma pautada no verso livre, outra focada na máxima das “palavras em liberdade” e, por último, a relação que se estabelece entre o projeto de vanguarda e o partido fascista italiano, que passa a funcionar como seu veículo de comunicação cultural.

Na mesma toada, na passagem que provavelmente é a mais conhecida do texto, também profere Marinetti:

Declaramos que o esplendor do mundo enriqueceu com uma nova beleza: o deslumbramento da velocidade. Nenhuma obra-prima sem o devido momento de agressividade. Pretendemos destruir os museus e as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas que buscam o proveito. (apud HELENA, 1996, p. 19)

O autor enfatiza de forma beligerante a contenda com o passado, com toda a cultura anterior ao momento inaugural do movimento, seja artística, seja social. O Futurismo, sob tal visão, é a chave única e imediata para o progresso. O autor, porém, parece não se dar conta em seu absolutismo fascista de que não há possibilidade de inovação ou ruptura sem que haja um constante diálogo com a tradição que pavimentou os rumos da história para o surgimento de determinada estética ou forma de pensamento. O discurso inflamado do manifesto fica cego para o fato de que a vanguarda e, mais especialmente, o moderno como superação do tradicional, é uma condição essencialmente relacional. Ser moderno não pode carregar consigo o luxo de ser estanque, absoluto em relação ao discurso, visto que só se supera algo ao se colocar em perspectiva com o anterior. Nesse sentido, sem bibliotecas e sem museus, não há em absoluto nada que faça das propostas do Futurismo algo que aponte para a frente, pois perde-se o referente da partida.

Logo, a condição de moderno existe unicamente quando colocado em dinâmicas de tensão de poder com sua base da tradição, algo que se aproxima do que Walter Benjamin vislumbra quando em contato com a obra *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, ao perceber sobre o anjo da história:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés [...]. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o acumulado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

Em tal cenário, a relação estabelecida entre progresso e as ruínas do passado é fundamentalmente mediada pelo anjo da história, sempre impelido em direção àquele, mas constantemente de olho sobre estas. O mesmo papel se presta ao artista que se compreende como moderno. Por mais que ele queira ser o arauto do movimento de progressão da história, ainda assim, só o pode ser uma vez que tem os olhos voltados para ambas as direções da linha temporal.

## **2 FORMAS DE CONSTRUÇÃO ARTÍSTICAS NO SÉCULO XX**

Quando trazida para o contexto brasileiro, a produção artística da fase heroica do Modernismo, apesar das convergências que permitiram que o movimento aqui ocorresse, encontrava-se inserida em um cenário social bastante diferente da Europa. Conforme o estudo de João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (2000), é importante evidenciar que, ao passo que as vanguardas europeias se desenvolviam sob o patrocínio da nova burguesia industrial, que tomava o mercado urbano e propunha as novidades do capitalismo, no Brasil ocorreu um aparente paradoxo no qual os principais fomentadores da Semana foram, na verdade, as elites do café, símbolo da tradição econômica agrária no país. Nesse sentido, a questão histórica do Brasil, que condiciona uma diferença latente quando comparada ao percurso europeu em relação ao patrocínio, está no fato de que aqui grande parte da elite capitalista urbana é proveniente das elites agrárias. Isto faz com que o jogo de tensões entre tradição e modernidade no cenário cultural das grandes cidades se dê de maneira não necessariamente antitética (LAFETÁ, 2000, p. 23-24)<sup>iii</sup>. A tradição, nesse sentido, é tão necessária que cabe também ressaltar a típica constatação da presença dos patronos Graça Aranha e Paulo Prado como nomes de peso associados à Semana de 1922. Como lido tradicionalmente pela crítica, a presença de ambos se faz com a intenção de trazer nomes mais canônicos para as proposições feitas pelos modernistas e endossar as ideias das inovações propostas pelo grupo de São Paulo.

Lafetá (2000), em sua proposta metodológica para a análise do momento artístico, aponta para a necessidade a título de estudo de, num primeiro momento, distinguir o movimento modernista brasileiro em dois aspectos: o ideológico e o estético, evidenciando as quebras com a forma tradicional e as novas propostas de ver o cenário em que se encontram. Não tarda, porém, que o teórico chegue à conclusão de que, dado o caráter da linguagem de ser um meio pelo qual se compreende o mundo, é impossível dissociar uma proposição estética, como a iniciada pelo Modernismo, de sua ideologia, pois ela é em si parte integrante da nova visão ou, nas palavras do autor, “procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade” (LAFETÁ, 2000, p. 22). Assim, as propostas de inovações linguísticas por meio da evocação de formas de falar com menos *status* social trazem ao texto a emergência de formas e vidas recalçadas na sociedade.

Diante de tais colocações, algo que se faz notável em relação às inovações do grupo modernista de São Paulo é a constante retomada do passado com a ideia de reler a história do Brasil. Neste cenário, a obra de Oswald de Andrade de 1925, *Pau-Brasil*, oferece uma valiosa fonte para a análise do projeto estético e ideológico que se desenvolvia no momento. Em sua primeira seção, intitulada “História do Brasil”, Andrade apresenta um processo de escrita bastante peculiar para a época, especialmente no cenário cultural brasileiro: composto basicamente de colagens retiradas de fragmentos de alguns dos textos mais importantes do período literário que se convencionou chamar Literatura de Informação. Tal seção é introduzida com remontagens da carta de Caminha e encerra-se com o texto originalmente trabalhado por Dom Pedro I. Em relação ao processo composicional dos poemas, cabe trazer à tona ponderações teóricas que podem orientar possíveis abordagens sobre o texto de Andrade e sobre algumas tendências gerais do Modernismo paulistano.

## 2.1 Originalidade ou cópia futurista

Como já apontado brevemente, o Modernismo, de forma geral, propunha uma forma de compreender o mundo segundo novos parâmetros que possibilitariam trazer grandes inovações para o campo das artes como um todo. Nesse cenário, ressurgem, mais uma vez, os questionamentos sobre a relação entre cópia e originalidade diante das propostas criativas disruptivas que configuraram a Semana de 1922, conforme podemos perceber nos inúmeros artigos publicados nas datas próximas do acontecimento e compilados em *22 por 22* (2008), de Maria Eugênia Boaventura. Exemplo disso se encontra em um texto assinado por Electi Vero Pauci, em 22 de fevereiro de 1922, publicado pelo periódico *A Gazeta*, no qual se lê:

Este movimento, pois, é uma manifestação da mais desabusada improbidade artística de que há memória, um verdadeiro estelionato, praticado por sujeitos que, simples aprendizes desastrados, reles imitadores ou descovados plagiadores, pretendem intrujar o público dizendo-se gênios autênticos, originais, livres e pessoais. (BOAVENTURA, 2008, p. 252-253)

Se a perspectiva de parte da crítica se ancorava no desprezo à Semana e na caracterização de seus idealizadores como “imitadores”, “aprendizes desastrados”, ao submeter os artistas brasileiros ao *status* pejorativo de “plagiadores [...]” dizendo-se

gênios autênticos”. Por outro lado, houve um enorme contingente de textos escritos pelos próprios participantes do evento como forma de afirmar suas ideias de disruptividade em veículos como o *Jornal do commercio* e na própria *A Gazeta*. Este foi um esforço em direção à tentativa de desvencilhar a arte brasileira da canônica ocidental, gerado pelo profundo desgaste do setor artístico, que encontrava dificuldades de se projetar enquanto demanda nos afãs da modernidade.

Essa percepção dos Modernistas em relação à arte passadista pode ser constatada no trecho seguinte, escrito por Menotti del Picchia, para o *Correio Paulistano*, em 23 de fevereiro de 1922:

Admiro qualquer obra em que haja talento, mas o que é repetição, imitação, maneirismo, é negação de talento. Até hoje se procura imitar os clássicos, pela razão ingênua que eram “bons” e faziam “vernáculo e estilo da lei”! Certo. Mas se toda a vida talharmos nossa bela plástica, sonora língua pelos moldes clássicos, teremos realizado a pálida decepção da monotonia estapafante! Assinalemos a personalidade. (BOAVENTURA, 2008, p. 117)

Há nesse posicionamento uma via de mão dupla no qual o discurso modernista busca afirmar-se enquanto inventivo e disruptivo em relação à imitação do tradicional, vista em Picchia como “negação de talento”, mas que, ao mesmo tempo, pauta os modernistas, no âmbito da crítica, como imitadores de preceitos artísticos europeus que há algum tempo se faziam presentes no mundo. Diante desses diferentes apontamentos dos referenciais escolhidos para acusar ou se defender como cópia ou moderno, é de grande interesse levantar algumas considerações sobre esses temas na crítica literária e suas implicações para o debate.

Patrícia Prata, no artigo “Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos” (2017), faz um breve levantamento sobre o termo *imitatio*, muito usado pelos autores latinos e teóricos na retórica clássica. *Imitatio* é um mecanismo literário cuja aplicabilidade se dava no âmbito da retomada de modelos que se inserem em uma mesma tradição literária. Contudo, esse recurso pode causar alguns equívocos interpretativos, evocando questões como o plágio, a cópia do texto alheio ou mesmo o roubo. Assim, esse expediente foi, muitas vezes, entendido como “[...] falta de ‘engenho’ do escritor, graças ao sentido pejorativo que tomou conta do termo ao longo do tempo” (PRATA, 2017, p. 3). Contudo, é preciso entender que o termo utilizado na Antiguidade Clássica assume mais um caráter emulativo do que configura, propriamente, um sentido



de simples cópia. Assim, numa primeira instância, equivaleria a uma forma de competir com seus antecessores ou a uma maneira de homenageá-los. Esse tipo de imitação era visto como um recurso ornamental, que valorizava a obra citada.

Entretanto, o termo *imitatio* não foi pensado somente na Antiguidade como sendo uma mera alegoria ou até mesmo uma cópia. Prata (2017) menciona Giorgio Pasquali, estudioso clássico italiano, que, no artigo “Arte Allusiva” (1968), considerou o conceito de “alusão” mais adequado para o entendimento da imitação, entendendo que esta não suscita um sentido pejorativo ou mero ato de copiar, assim intencionando desfazer possíveis confusões. A “alusão” estaria vinculada diretamente à intenção do autor. A proposta apresentada por Pasquali acarreta, contudo, certo ruído para os estudiosos da arte intertextual devido à falta de informações que cerceia tal pensamento, uma vez que o leitor não possui o acesso direto ao autor e, por isso, caberia àquele ter dados suficientes para que compreenda o diálogo entre textos não como forma de cópia, mas um processo de construção textual proposital.

Ao percorrer esse caminho de definições do que seria “imitação”, o psicanalista francês Michel Schneider, no livro *Ladrões de Palavras* (1990), aponta que a mente humana é constituída de uma ampla bagagem de reminiscências e que os mimetismos, muitas vezes, podem ser inconscientes – o que enriquece ainda mais o estudo sobre imitação, podendo ela ser realizada de forma consciente, como na alusão, e também inconscientemente. Schneider toma como exemplo o processo criativo de Flaubert e afirma que o escritor francês pouco plagiou, no sentido mais restrito de um procedimento desonesto com a palavra, dado que possuía um amplo acervo de leituras, estando sempre em uma busca pelo conhecimento (SCHNEIDER, 1990, p. 27-29). Logo, à medida que acumulava saberes, a mente tratava de fundi-los no processo de preencher possíveis vazios de informações que também se esvaíram para dar lugar à própria atividade de escrita. Assim, o trabalho de Flaubert em adquirir substratos textuais se direcionava para o novo através do antigo. Em um movimento pendular, ora composto pela imitação (podendo ser ou não consciente), ora pela criatividade (a transformação e a composição textual), tal trabalho baseava-se inevitavelmente em outros modelos que igualmente já haviam sido trilhados por outros escritores como ponto de partida para resultados pessoais e que, possivelmente, não reverberariam em absoluto os referidos textos primários.

Schneider (1990) traz, então, a ideia de intertextualidade como forma de escamotear a imitação em maior ou menor grau, considerando-a como “um comunismo de ideias”, a partir do qual “o pensamento é uma tomada e a escritura, um saque” (SCHNEIDER, 1990, p. 36). Desse modo, entende que todo o pensamento é roubado, ou seja, não está isento de influências e de partilhas. É pertinente pensar a partir desse ponto que toda produção se alicerça através de empréstimos de ideias vindas de outrem, sendo possível entender que a questão da originalidade de uma obra é algo rarefeito, pois o escritor nunca será o primeiro a escrever sobre aquilo, mas, todavia, sempre pode aproveitar o que já fora dito, criar e descobrir algo novo sob os escombros do antigo.

O texto de Antonio Piccarolo, publicado na *La Rivista Coloniale*, de São Paulo, em fevereiro de 1922, traz esse juízo sobre as partilhas textuais que a produção artística abarca. Discorre sobre o Modernismo e a desvinculação do movimento com o marinismo que busca o extermínio do passado e acaba, indiretamente, trazendo à tona a temática da imitação ao comentar sobre as artes passadistas que precisam ser respeitadas e suas importâncias na construção histórica da literatura – não apenas no quesito contemplativo, mas na formação crítica literária. O referido texto constituiu-se em uma das diversas tentativas de se comentar sobre a ideia de imitação sem enquadrá-la em formatos deficitários, dado que a imitação é extensa em sentidos e está presente nas produções artísticas.

Para nos liberarmos do passado não é necessário destruí-lo: é suficientemente não copiá-lo. Destruí-lo significaria não compreendê-lo, não sentir toda a sua beleza, não interpretar a sua função histórica. E vocês, caros amigos, esta beleza sentem, vocês intuem perfeitamente a grande ação que a arte, a verdadeira e grande arte de todos os séculos, exerceu sobre toda a época. Isto eu sei, mas isto me confirmou aquele que, além de poeta, pode ser chamado o nosso teórico, Ronald de Carvalho, que me falava, há poucos dias, com grande entusiasmo da poesia de Vergílio, que me recitava os energéticos versos de Horácio, que proclamava Catulo. Destruir o passado, de resto, para substituí-lo por uma arte nova, significaria colocar-se contra a mais indestrutível das leis eternas da natureza: as leis do devir. Todas as manifestações da vida, no seu mais amplo significado, das mais ínfimas às mais elevadas, são um contínuo devir, um evoluir-se de uma a outra, de modo que não se saberia compreender o ontem, e na vida do pensamento principalmente o hoje e o ontem, mais do que aquele tanto que o homem conseguiu juntar. (BOAVENTURA, 2008, p. 90-91)

Diante do que fora explanado, a questão da originalidade apresenta-se como uma condição impossível de se esperar não somente de uma obra literária, mas de qualquer

prática humana. A linguagem humana carrega consigo um passado e configura-se um palimpsesto de acontecimentos, conhecimentos e experiências, o que descarta tudo aquilo que se coloca como inédito. É importante salientar que, dentro de uma perspectiva moderna, o texto seria tecido por meio de reminiscências colecionadas ao longo do tempo, assim formando uma grande teia intertextual: “Como a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido” (SCHNEIDER, 1990, p. 63).

### 3 MODERNISMO, IDEOLOGIA E INTERTEXTUALIDADE

Paulo Prado, crítico literário e historiador brasileiro, conhecido por ter sido um grande incentivador do Movimento Modernista, escreveu um artigo, em maio de 1924, intitulado “Poesia Pau Brasil”, meses após Oswald de Andrade ter publicado o *Manifesto Pau Brasil*. Nesta oportunidade, Prado endossou com suas palavras a necessidade de uma inovação cultural brasileira, tal qual Oswald tratara em seu manifesto. Em uma evidente conversa entre textos, Prado enuncia em seu artigo o momento epifânico de Oswald em relação a sua pátria, o qual se configura numa (re)descoberta de um Brasil sempre presente, porém encoberto pelos véus da colonização:

“A Poesia Pau Brasil” é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “Pau Brasil”. Já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradores do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação. (ANDRADE, 2017, p. 15)

Novamente, vê-se que a questão da imitação é retomada quando há essa vinculação com as “ideias de importação” na prática artística. O artigo de Prado defende a presença de uma poesia brasileira constituída de pensamentos livres, não paralisada em modelos clássicos e românticos aferrados a processos e elaborações passadistas. Porém, diante de toda a reflexão realizada até agora sobre a importância do passado para que se obtenha uma orientação do já foi experienciado pela sociedade e para que seja possível um ponto de recomeço diante de um presente sedento por mudanças, constata-se que a

ideia de originalidade constitui-se como uma ilusão moderna para encobrir as repetições e sucessões embasadas do que já passou.

Parte desses efeitos podem ser compreendidos no primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade, *Poesia Pau-brasil* (2017)<sup>iv</sup>, obra plural composta por segmentos que se ocupam de propostas temáticas como amor, história do Brasil e assuntos retirados de cenários e acontecimentos passados em determinado recorte geográfico. Já em seus momentos iniciais, entende-se que o trabalho envolve uma série de rupturas de ordem estética em relação ao que vinha sendo publicado no país, de forma geral. Tais rupturas, por consequência, acarretam, a partir do “como se fala”, uma lente particular em relação a “o que se fala”. Isso é perceptível nos dois textos introdutórios: “escapulário”<sup>v</sup>, que se mostra embebido de maiúsculas valorativas sobre palavras de aparente valor trivial (em contraposição ao título, grafado em minúsculas), além da velocidade e senso de humor pelos quais os modernistas acabariam sendo marcados; e logo após, “falação” encerra de forma irônica o prólogo da obra com um poema-manifesto.

A seção primeira, que segue tal momento, é denominada “Histórias do Brasil” e parte de um processo de elaboração não muito recorrente na literatura brasileira à época, mas já praticado por cubistas e dadaístas na Europa. Os poemas são todos (salvo uma exceção, que será explicitada à frente) criados a partir da colagem de excertos de obras pertencentes ao que convencionou-se chamar em nossa história de Literatura de Informação, textos escritos por volta do século XVI com a finalidade de identificar, mapear e retratar o novo território português à época. Tais textos foram de fundamental importância para a criação das primeiras impressões do país, especialmente em território europeu, e articularam certas descrições do ambiente e de seus habitantes que se proliferaram ao longo da história e, até hoje, fazem-se constitutivos, em maior ou menor escala, do imaginário nacional.

A tarefa a que se propôs Oswald de Andrade evidencia uma retomada desses textos *ipsis litteris* para, a partir do processo de colagem, contextualizá-los sob uma nova perspectiva, dar um novo nome à autoria deles e à perspectiva lançada sobre o país. Disso, cria-se um jogo de tensões articuladas pela intertextualidade e pela apropriação de obras como a *Carta* (1500) de Caminha, e outras produzidas por Gandavo e mesmo Pedro I. A escolha dos textos não deixa dúvida para o que o crítico inglês Don Fowler (2019):

Temos que parar em algum ponto, mas temos também que encarar o fato de que qualquer ponto específico de parada é, portanto, uma escolha nossa e carrega consigo implicações ideológicas [...] longe de ser um método formalista [...] dizer que este texto é relevante, mas não aquele, não é descobrir o sistema literário, mas construí-lo. (FOWLER, 2019, p. 109)

Endossando a perspectiva de Fowler e aprofundando um pouco mais a questão do sistema literário, pode-se retomar Patrícia Prata, em seu artigo “Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos” (2017):

A intertextualidade, contudo, não elimina a figura do autor, apenas muda o ponto de vista relativo a ela: deixa de ser considerado um ser intencional e consciente, o único e verdadeiro detentor do significado do texto, mas sim uma construção, uma função que nasce com o próprio e que pode ser verificada em seu sistema. (PRATA, 2017, p. 130)

Diante disso, percebe-se que Andrade orienta o receptor na leitura intertextual, não deixa margem para dúvidas em relação aos autores específicos com os quais dialoga. O ato de contar a “História do Brasil”, então, passa a ocupar uma posição limítrofe entre vozes estrangeiras e a voz do brasileiro Oswald de Andrade, que não ignora a agência externa sobre o país, mas recria, por meio dos excertos, o trajeto da própria nação. Talvez, mais importante, ele posiciona as “ruínas do passado” vistas em Benjamin sobre o presente a partir de um movimento de atualização que se dá não apenas por meio da publicação de sua obra, mas por meio do processo linguístico de rearranjo textual e a utilização de elementos paratextuais.

O conhecido poema “As meninas da *gare*”, por exemplo, cria por esses processos uma relação diacrônica com a forma pela qual certas tipificações sociais da mulher são vistas pela sociedade. Para isso, cria um salto entre a descrição despudorada feita por Caminha ao observar as genitálias das mulheres indígenas (evidenciada de forma mais agressiva a partir do recorte de Andrade) e transpõe tal perspectiva para o século XX ao direcioná-la para as “meninas da *gare*”<sup>vi</sup>. Além dele, outro poema que se destaca não apenas por sua ampla circulação, como também por seu caráter particular em relação à série constituinte da seção, é “vício na fala”, atribuído a J.P.M.S. (da cidade do porto). O texto, extraído de “Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade, e diminuição total no da desgraça” (CIABOTTI, 2013, p. 70-71), constrói-se a partir de uma evidente valorização do uso coloquial da língua portuguesa no Brasil como aspecto positivo para nossa produção literária e identitária. Para além das colocações acerca dos

tipos populares em contraposição à figura do português que fala da cidade do Porto, Andrade encerra o poema com a intrusão de sua própria fala agregada à lusitana por meio do verso “e vão fazendo telhados”, que não pode ser encontrado na referência original, nem é marcada pelo autor como distinta, apenas mescla-se indiscriminadamente ao restante da enunciação<sup>vii</sup>.

A articulação feita por Oswald nesta seção mostra, como um todo, um laboratório de experimentação das primeiras ideias modernistas colocadas em verso pelo autor. Apesar das constantes acusações de futuristas, o que se percebe nos poemas aqui selecionados é que se aproveita de tal movimento elementos estéticos para uma ruptura com a série literária que se desenvolvia no país pela década anterior. Porém, quando levadas em conta as perspectivas sociais da vanguarda europeia, entende-se que Oswald descarta a inovação absoluta que pensava o apagamento da história. Ao contrário, evidencia constantemente o passado como plataforma para a projeção do novo em forma e conteúdo. Entende que a tradição existe e a aparição de uma nova obra tem a potência de rearranjar as tensões das dinâmicas históricas da tradição e, junto disso, o sistema de ideologias em que transita.

## **CONCLUSÃO**

Durante as primeiras décadas do século XX, tradição e inovação tomaram os palcos das discussões artísticas e tiveram em si o mote estético e temático pelos quais transitaram diversos autores e movimentos. Apesar de o Futurismo, uma das primeiras vanguardas artísticas da Europa no século em questão, ser uma das principais mobilizadoras de ânimos entre artistas brasileiros à época, sua influência parece ter permeado de maneiras bastante distintas o consciente dos participantes da primeira fase do Modernismo. Suas tendências fascistas ficariam, de certa forma, mais evidentes nas propostas de nacionalismo encabeçadas por Plínio Salgado com o verde-amarelismo. Nesse sentido, apesar de ser o futurismo constantemente colocado como referência maior para categorizar as propostas de forma e conteúdo do novo século, há um certo distanciamento de suas premissas absolutistas por parte de alguns autores sobre os quais recaiu o rótulo de repetidores da vanguarda europeia.

Em relação, especialmente, ao trato com a tradição e a história e à proposta futurista de queimar museus e bibliotecas, supostamente rumando à originalidade e ao progresso, foram deixados de lado por parte dos modernistas em prol de constantes diálogos intertextuais com obras do Romantismo, movimento de grande impacto para a formação da identidade nacional a partir da independência do país, e até os primeiros textos escritos sobre o território brasileiro. Essa relação visa reescrever a história do país não a partir da instauração no novo absoluto, mas de uma perspectiva crítica sobre aquilo que já foi dito, como aqui explicitado no primeiro livro de poemas publicado por Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*.

Dessa forma, compreende-se que a presença do Futurismo diante de tal aspecto do Modernismo brasileiro desenvolve-se muito mais no âmbito das articulações estéticas do que sob uma ideologia maquinal, bélica e eugenista<sup>viii</sup> que tanto é lembrada nos dias de hoje sobre a escola europeia. A acusação de serem os brasileiros meros copiadore de modismos estrangeiros e replicadores de discursos e preceitos ideológicos produzidos em outros países é, por conta disso, falsa. Há, claro, uma forte influência, dado o trânsito de perspectivas ocorrido à época, mas a afirmação reducionista ofusca um dos fatores mais importantes dos primeiros trabalhos de artistas como Oswald de Andrade: a habilidade de trazer literariamente o presente a partir do passado de forma que fiquem evidenciados os jogos de tensão entre história e contemporaneidade.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *1890-1954: poesias reunidas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. O anjo da história. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 9-20.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CIABOTTI, Eduardo Borges. *Só me interessa o que não é meu: a dimensão paródica do verso oswaldiano em Pau Brasil*. 2013. 95f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FOWLER, Don. Nos ombros de gigantes: intertextualidade e estudos clássicos. In: PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (org.). *Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos*. São Paulo: Unifesp, 2019.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: 34, 2000.

PASQUALI, Giorgio. Arte Allusiva. In: PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (org.). *Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos*. São Paulo: Unifesp, 2019.

PRATA, Patrícia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. *Revista Estudos Clássicos*, Campinas, v. 17, n. 1, p. 125-154, 2017.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução: Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 12. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

Recebido em: 22/09/2022

Aceito em: 14/10/2022

---

<sup>i</sup> A tendência cubista nas artes plásticas via-se mais consolidada já em 1909 (HELENA, 1996, p. 29).

<sup>ii</sup> Nome de um dos manifestos publicados pelos futuristas.

<sup>iii</sup> Cabe ressaltar que tal relação é também desenvolvida por Renato Ortiz em seu livro *A moderna tradição brasileira* (1991), abordando, porém, para tal, as mídias de massa que tomaram o Brasil a partir da década de 1940 e o caráter simbólico dos bens culturais. Com esta menção, intenciona-se evidenciar que a constante “tradição x modernidade” no país é mais alinhada à perspectiva de “tradição e modernidade”.

<sup>iv</sup> Publicação original de 1925.

<sup>v</sup> “No Pão de Açúcar/ De Cada Dia/ Dai-nos Senhor/ A Poesia/ De Cada Dia” (ANDRADE, 2017, p. 23).

<sup>vi</sup> Região tipicamente associada à prostituição e à presença de bordéis.

<sup>vii</sup> Em nota de rodapé à edição de 2017 de *Poesias reunidas*, pela Companhia das Letras, lê-se “este texto não faz parte do texto histórico do cronista J.M.P.S; é criação do próprio Oswald de Andrade” (ANDRADE, 2017, p. 38).



<sup>viii</sup> Outros textos do mesmo livro podem corroborar tais discrepâncias, como “Canção de regresso à pátria” e “Brasil”.

# Entre os clássicos e a televisão: a dupla impossibilidade da tradição na obra de Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho (UFMG)<sup>i</sup>

## RESUMO

O presente trabalho aborda o duplo impasse presente na obra de Rubem Fonseca, sobretudo nos contos dos anos de 1960 e 1970, que a coloca entre os discursos da tradição literária e da cultura da mídia, presente sobretudo nos meios de comunicação televisivos. Fonseca, atento às transformações de seu tempo e à perda de prestígio da palavra literária em oposição ao crescimento do audiovisual, trabalha com personagens, por vezes escritores, que veem a necessidade de adaptar a escrita e seu próprio imaginário ao contexto corrente, sem que haja a entrega a nenhum dos polos da dicotomia estabelecida, uma vez que ambos são vistos como alheios ao real concreto. Para a reflexão, são requisitados pensadores da cultura e especificamente do campo literário, destacando-se Douglas Kellner, Silviano Santiago e Wander Melo Miranda.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca; tradição literária; televisão; cultura da mídia; literatura brasileira.

## ABSTRACT

The present work addresses the double impasse present in the work of Rubem Fonseca, especially in the short stories of the 1960s and 1970s, which places it between the discourses of literary tradition and media culture, present especially in the television media. Fonseca, attentive to the transformations of his time and the loss of prestige of the literary word in opposition to the growth of the audiovisual, works with characters, sometimes writers, who see the need to adapt writing and their own imagination to the current context without there being any surrender to neither pole of the established dichotomy, since both are seen as alien to the concrete reality. For the reflection, thinkers of culture and specifically of the literary field are requested, highlighting Douglas Kellner, Silviano Santiago and Wander Melo Miranda.

**Keywords:** Rubem Fonseca; literary tradition; television; media culture; Brazilian literature.

---

<sup>i</sup> Doutorando em Literatura Brasileira (Pós-Lit/UFMG). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Casualmente escreve textos de crítica informal na página @meucaro.amigo na plataforma Instagram. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9043-0391> | E-mail: [rubensfcj@gmail.com](mailto:rubensfcj@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

No contexto do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, foi percebida por uma série de pensadores a ascensão dos veículos de mídia enquanto produtores de conteúdos culturais, sendo estes caracterizados pela grande capacidade de influência sobre o corpo social. A esse respeito, dirá Douglas Kellner, filósofo americano ligado à crítica cultural: “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9).

Assim, desde os anos de 1960, ainda conforme esse pensador, houve uma série de modificações no campo da cultura que deslocaram padrões até então vigentes. Por isso, em razão de tal mudança no panorama das tecnologias, a literatura passa, no mesmo século, a perder o papel central na vida intelectual do ocidente e deixa de ser a arte que, por excelência, fomenta a percepção de unidade nacional entre os leitores.

Nesse cenário global de predominância cada vez maior da cultura de mídia e de ascensão econômica dos países do hemisfério sul, os quais aderem ao modelo de consumo produzido em grande parte pela chamada indústria cultural, surge a literatura de Rubem Fonseca, produzida de modo mais potente ao longo das décadas de 1960 e 1970. Esse período, marcado pela introdução e ascensão do regime militar, se caracteriza pela escalada da repressão e do uso da televisão como entretenimento central nos lares brasileiros.

Fonseca, escritor caracterizado por suas personagens sempre marginais ou de algum modo inseridas no mundo da criminalidade, tomará a cidade como espaço geográfico central em suas narrativas, sendo, portanto, um dos precursores de uma literatura essencialmente urbana no Brasil. Vera Lúcia Follain de Figueiredo, importante figura na fortuna crítica de Rubem Fonseca, dirá que em seus contos “a cidade será cenário privilegiado” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29), fato que por si só aproxima a ficção do autor da realidade da cultura da mídia e o afasta da tradição literária brasileira até aquele momento. Isso será relevante porque, além de perder espaço devido ao crescente uso de televisões, rádios e pelo surgimento do cinema, a literatura perderá o caráter de

representação ao ser confrontada com o modelo de vida que vinha surgindo nos meios urbanos do pós-guerra.

Dada essa realidade presente na ficção do autor, será tematizada com frequência uma dupla oposição que se estabelece em diversos contos. Isso porque, em meio a um ambiente urbano em que o discurso midiático glamourizado salta aos olhos em contraste com a realidade de pobreza vigente e no contexto de uma tradição literária que não mais abarca a condição de desigualdade, ascensão econômica e mudança dentro das classes sociais do país, há a impossibilidade de adesão a qualquer um desses dois discursos correntes. O autor-personagem de “Intestino grosso”, conto que simula uma entrevista com um consagrado escritor brasileiro, afirmará:

“[...] Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”  
“Quem eram eles?”  
“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do patoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1989, p. 164)

Nesse trecho, de imediato, fica evidente um dos impasses da ficção que se apresenta, já que a modernização entra em conflito com a tradição literária. Ao mesmo tempo, o segundo impasse pode ser intuído, havendo a sempre presente desigualdade social brasileira jamais contemplada pelos anúncios publicitários mencionados corroborados pelo discurso oficial que à época fazia uso da televisão como meio de auto divulgação privilegiado. Afirma Idelber Avelar sobre a propaganda do Regime Militar: “a maquinaria ideológica operava a todo vapor; a televisão disseminava mensagens diárias sobre o paraíso da modernização” (AVELAR, 2003, p. 53).

O que se tem, portanto, é uma literatura que não é capaz de se reconhecer na tradição nem tampouco de se entregar à dominação das mídias. A opção será a existência em um espaço intermediário, de dupla impossibilidade, que será constantemente tematizado na obra de Fonseca a partir do volume de contos *Lúcia McCartney* (1969) mas também com força especialmente marcante em *Feliz Ano Novo* (1975). Neste volume, que abriga “Intestino grosso”, já citado, uma série de contos encenarão o deslizamento entre o discurso da tradição e o discurso da televisão. Por essa razão, serão esses os contos centrais da análise aqui proposta. “Intestino grosso” e

“Corações solitários”, entre eles, nos dão perspectivas preciosas sobre a relação que Rubem Fonseca estabelece com a literatura e com seu tempo. Há a ressonância dessa linha de pensamento também em outros contos, os quais pontualmente serão também trazidos para elucidar certas questões.

Cabe ainda mencionar que a nomenclatura adotada para dar conta do tipo de cultura a que este trabalho sistematicamente se refere, cultura da mídia, parte do pensamento já exposto de Douglas Kellner, uma vez que é apontado pelo filósofo que tal terminologia evitaria sentidos estigmatizantes como os presentes em “cultura de massa” e “cultura inferior”. A cultura da mídia seria, então, aquela caracterizada por uma divulgação de ampla abrangência, pelos veículos e meios de comunicação introduzidos nas mais diversas comunidades a partir do século XX, sobretudo o rádio e a televisão.

## 1 TRADIÇÃO

O primeiro diálogo que se coloca, partindo da impossibilidade já citada, é o que se estabelece com a tradição. Rubem Fonseca fará questão de, em seus contos, trazer uma série de referências explícitas a autores consagrados, tanto da literatura brasileira como estrangeiros. No entanto, o modo como esses serão inseridos no texto promoverá sempre um embate com a imagem que se tem do cânone literário. Dirá Vera Lúcia Follain que: “Rubem Fonseca homenageia, em seus textos, aquela linhagem de escritores [...] que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito” (FIGUEIREDO, 2003, p. 108). Estes, os considerados malditos em seu momento de publicação, quase sempre são os que promoveram rupturas ao abordar sujeitos e temas até aquele momento impensados, como é o caso do poeta Charles Baudelaire e de parte da ficção de Fiódor Dostoiévski.

Ao mesmo tempo, em se tratando de autores de maior aceitação imediata, Fonseca provoca um deslocamento de seu significado, uma vez que “[o] texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto” (CARVALHAL, 1986, p. 50), como comentará Tânia Franco Carvalho ao abordar as teorias de intertextualidade desenvolvidas por Juliana Kristeva. Essa réplica, enquanto resposta, tem a capacidade, conforme a leitura de Carvalho sobre a apropriação da tradição em diversos autores, de:

inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o. Assim, a cada passo a tradição pode ser virada do avesso e lida de trás para diante. (ibid., p. 63)

Por isso, se Rubem Fonseca se insere no campo da tradição, o faz deslocando-o e, inclusive, o desafiando. De qualquer modo, a tradição é sempre inserida de modo agonístico, como nos diz o personagem de “Intestino grosso”: “Odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos” (FONSECA, 1989, p. 170).

Outro pensador que nos anos de 1970 já havia teorizado sobre uma perspectiva agressiva e violenta em direção à tradição é Silviano Santiago, importante crítico brasileiro. Em seu clássico ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, destaca-se o papel de agressividade e violência à tradição desempenhado pelo escritor latino-americano por seu papel de histórica subalternidade, alegando que, nesse caso, “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019b, p. 29).

Cabe lembrar ainda que, de todo modo, como nos lembra Ricardo Piglia, “*Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito*” (PIGLIA, 1991, p. 60) e “*Las musas [...] son la tradición literaria. No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa.*” (ibid., p. 61), isto é, a tradição literária, ainda que enfrentada, é uma constante inescapável, fato que não contradiz a perspectiva de intertextualidade e retomada já colocada.

Esse embate dialógico se estenderá em Fonseca até o conceito de “nação literária”. Essa proposição, comumente perpetuada ao longo do século XIX, quando a identidade nacional se consolidava no mundo ocidental, passou a ser fortemente questionada ao longo do século XX, sobretudo a partir de teóricos latino-americanos. Isso porque os modelos nacionais das antigas colônias tendiam a ser produzidos a partir da lógica europeizante, levando à constante exclusão de certos grupos e, no caso da literatura, de formas literárias.

Wander Melo Miranda, sobre esse modelo de formação de uma literatura nacional, apontará que

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela

um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor próprio e pátrio. (MIRANDA, 1994, p. 31)

Porém, o crítico dirá que, a partir disso, há a formação de um conceito de nação que “reduz e abole toda diferença” (ibid, p. 32), afirmando então que “[f]ora de foco, fora da história - está traçado o não-lugar dos deslegitimados” (ibid., p. 32).

Fonseca trabalhará, por isso, justamente com a categoria de indivíduos lembrada por Wander Melo Miranda, inserindo-se entre aqueles que ao pensar a literatura “[t]rabalham [...] com pontos de esquecimento da História oficial” (ibid., p. 36). Aqui são lembradas ainda pelo crítico as figuras de Silviano Santiago e Ricardo Piglia (já citados). Esses esquecidos terão um embate igualmente expressivo com o discurso midiático que será trazido à frente, uma vez que, embora distante da tradição, configura-se como instância de exclusão.

Será marcante, ainda, o fato de haver também em Fonseca a consciência de que a formação de uma “nação literária” se dá de modo artificial, uma vez que é dito pelo mesmo personagem tomado anteriormente (em “Intestino grosso”) que “[n]ão existe nem mesmo uma literatura brasileira [...]. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (FONSECA, 1989, p. 173). Em nenhum outro conto de Fonseca essa ideia será tão questionada. O teor metaliterário da narrativa e a encenação de uma entrevista com um autor promovem o espaço propício para a crítica ao cenário literário do Brasil.

Além disso, a ideia de ruptura no modelo de unicidade nacional é tematizada por Silviano Santiago em seu ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, do início dos anos 2000. Santiago dirá que no caso da construção nacional, “as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas [...] foram escamoteadas a favor de um *todo* nacional íntegro” (SANTIAGO, 2019a, p. 89, grifos do autor), de modo que é apontada a necessidade do estabelecimento de um multiculturalismo que abarque as diferenças. E ainda segundo o crítico, em seu ensaio citado anteriormente, “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (id., 2019b, p. 29, grifos do autor), o que se aplica à ficção de Fonseca dentro do próprio contexto nacional.

Justamente em razão dessa abordagem, pode-se supor, há a desconexão aparente entre o personagem escritor que se apresenta no conto de Fonseca e o cenário nacional,

já que, conforme Flora Sussekind, “também de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence” (SUSSEKIND, 1984, p. 30). Consciente da impossibilidade dessa harmonia, o sujeito fonsequiano aponta para a ideia defendida pela crítica de que “[a] construção de uma história literária [...] se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades” (ibid., p. 33).

Por fim, o último diálogo aqui a ser lido entre a ficção de Fonseca e a tradição, no conjunto dos contos selecionados, é o que parte de “Nau Catrineta”, também em *Feliz Ano Novo*. Nesse conto, José, personagem poeta, deve devorar o corpo de sua namorada brasileira, em sentido literal, para cumprir o ritual antropófago que o insere na tradição de sua família portuguesa. A ligação com o modernismo, a partir desse conto isoladamente, talvez não seja evidente, mas há a repetição do tema da antropofagia também em “Intestino grosso”: “Vai chegar o dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem” (FONSECA, 1989, p. 172). Em ambos os casos, percebe-se o deslocamento dos temas modernistas. No primeiro, o personagem central é português e deve devorar a mulher brasileira, invertendo o caminho da antropofagia oswaldiana. No segundo caso, a tradição modernista passa por uma retomada que a reassimila no contexto da crise de recursos, uma preocupação moderna da segunda metade do século XX.

Toda essa discussão envolvendo a obra de Fonseca abre o caminho para uma vez agredida a tradição, haver a inserção da cultura da mídia nas narrativas. Porém, como veremos a seguir, essa assimilação do conteúdo essencialmente televisivo não será passiva.

## **2 TELEVISÃO**

Essa segunda impossibilidade que se apresenta, por sua própria natureza, desdobra-se em uma existência dupla: há a impossibilidade já mencionada de convivência do prestígio literário com o prestígio da cultura da mídia; ao mesmo tempo, há a impossibilidade de adesão, por parte da literatura, aos modos de pensamento veiculados pela televisão. Esse instrumento é aqui trazido como central, uma vez que passa a dominar o entretenimento presente nos lares não só do Brasil como de todo o



mundo. Conforme Kellner, “foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura” (KELLNER, 2001, p. 28).

Assim, de início, o crescimento da cultura da mídia na segunda metade do século XX configura-se, por si só, como um impasse para a prevalência da tradição literária entre os discursos correntes. O personagem de “Intestino grosso” apontará para tal impossibilidade em sua literatura por estar inserido em um contexto citadino em que as imagens dos veículos de mídia se impõem por meio de anúncios em outdoors nas ruas. Essa mudança será percebida não apenas por pensadores da cultura, como Kellner, mas também por filósofos como Vilém Flusser, atento à filosofia da comunicação:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. (FLUSSER, 2007, p. 102)

Por essa colocação, é evidenciada a percepção de transformação no panorama social pela inserção cada vez maior da imagem na vida cotidiana em oposição à escrita. Esse diagnóstico de Flusser deixa ver um mundo em que “[a]s linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies.” (ibid., p. 103). Não é ingênuo afirmar que isso coincide com uma perda de predominância da literatura no campo da cultura, como já afirmado, já que a forma de pensamento motivada pelas superfícies absorve a forma de pensamento (e compreensão do mundo) motivada pela escrita. Assim, o diagnóstico de Flusser estaria de acordo com a ficção de Fonseca.

No conto “Lúcia McCartney”, por exemplo, do livro homônimo, a personagem central, uma prostituta, se associa, desde o nome que adota, à cultura da mídia, trazendo o grupo inglês de grande sucesso nos anos de 1960, *The Beatles*, para sua vida. No entanto, no conto, a tradição musical do *rock n’ roll* que vinha sendo construída será colocada ao lado da “tradição erudita” já estabelecida, uma vez que dirá Lúcia: “gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney” (FONSECA, 2015, p. 18). A personagem essencialmente marginal, então, compõe seu cânone pessoal ingenuamente a partir de dois modos de cultura associados a práticas que não a integram.

Nesse sentido, apesar de tal mudança de panorama, como resposta, Rubem Fonseca partirá para a integração crítica do discurso produzido pela cultura da mídia.

Ainda que haja a impossibilidade inicial de coexistência entre a tradição literária e esse novo campo cultural que se torna hegemônico, o caminho de integração questionadora permitirá melhor enxergar as contradições que o discurso televisivo carrega. Sobre isso, Luciana Coronel, crítica da obra de Fonseca, dirá que: “sua literatura parece ilustrar um procedimento de aproximação bastante lúcida em relação à cultura de massa que cresce rapidamente no Brasil na década de 60 sob o patrocínio dos militares então no poder.” (CORONEL, 2006, p. 205).

A crítica ainda destacará o papel da coletânea já mencionada, *Lúcia McCartney*, enquanto precursora de tal trabalho de integração, visto que desde o título e em diversos contos há a insistência no grupo inglês *The Beatles* que vivenciava seu auge no ano de publicação do livro. Segundo Coronel:

a própria linguagem ficcional de Fonseca parece revelar esta sintonia com as formas comerciais que se tornam hegemônicas ao longo dos anos 70 e 80, nos quais a cultura de massa se impõe inequivocamente no País. Contos que se aproximam da dicção da literatura de consumo mais imediato, como a ficção científica, o suspense, o melodrama, passam a prevalecer a partir de Lúcia McCartney, obra de 1969. (ibid., p. 206).

Desse modo, o mesmo movimento observado no diálogo com a tradição, a partir da apropriação crítica, será observado na aproximação entre literatura e televisão. Devido a isso, a literatura de Fonseca será uma réplica também à cultura da mídia. É, por essa razão, no conto “Corações solitários” que nos deparamos com a inserção da literatura efetivamente no universo da cultura da mídia.

Nesse conto, o impasse já visualizado de impossibilidade da tradição será recuperado em um cenário de predominância absoluta da cultura da mídia, uma vez que todo o enredo se passa em um jornal direcionado às “mulheres da classe C”, como o próprio conto coloca. A personagem central é um escritor de fotonovelas para esse jornal e um ex-repórter policial, vinculado ao tipo de jornalismo “pinga sangue” que desde meados do século XX vem ascendendo no Brasil. Em tal contexto, a simbiose entre cultura da mídia e tradição literária se dá no momento em que, para criar as fotonovelas requisitadas pelo jornal, o personagem-escritor se vale de textos clássicos da dramaturgia universal:

Se Norma Virgínia, ou lá qual fosse o nome dele, escrevia uma novela em quinze minutos, eu também escreveria. Afinal li todos os trágicos gregos, os

ibsen, os o'neals, os becketts, os tchekovs, os shakespeare, as *four hundred best television plays*. Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto. (FONSECA, 1989, p. 30)

No conto, o valor da tradição literária é absolutamente deslocado, passando ao patamar mercadológico da publicação para as massas, de modo que o resultado da fotonovela sai como “[u]ma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei” (ibid., p. 31). Assim, os clássicos e a cultura de mídia se misturam de modo indissociável no fazer do personagem central do conto que, ao adotar o codinome de “Clarice Simone” para atuar no jornal popular voltado para as mulheres da classe C, trará a tradição para dentro do próprio corpo editorial: Clarice Lispector e Simone de Beauvoir.

A tradição se torna, portanto, algo de valor utilitário, usado como alimento para a cultura de mídia, porém ainda dotado de valor simbólico: “Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento [...], se não fizer isso os cretinos não me respeitam” (ibid., p. 35). Do mesmo modo que em “Intestino grosso”, embora a tradição já não mais corresponda à vivência cotidiana, esta ainda é uma marca do prestígio individual daquele que a conhece. Porém, em oposição às editoras tematizadas anteriormente que apenas aceitariam algo próximo aos clássicos, as fotonovelas apenas aceitariam os clássicos distorcidos para as massas.

O outro lado da oposição entre a televisão e a tradição é o que já está encenado em “Lúcia McCartney”. Isso porque a reflexão promovida por Kellner deixará clara a relação existente entre consumo e cultura da mídia: “[a] cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p. 11). Com a inter-relação com o consumo, o aspecto excludente de tal cultura fica evidente, já que a maioria da população consumidora desses produtos culturais não terá acesso aos bens materiais a eles associados. A televisão se contrapõe, nesse sentido, à condição miserável das classes menos favorecidas do Brasil tematizadas por Fonseca.

Na raiz desse pensamento, encontra-se a reflexão fundadora produzida por Adorno e Horkheimer antes mesmo da disseminação da televisão como veículo privilegiado de divulgação da cultura da mídia. Em seu ensaio clássico, afirmam os autores quanto à transformação do eu em mercadoria:

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. [...] o que domina é a pseudoindividualidade. [...] As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128)

O trecho torna-se especialmente relevante quando levamos em conta a constituição da personagem Lúcia McCartney, já citada, que desde o nome por ela escolhido ostenta a adesão às mercadorias disseminadas pela cultura da mídia.

Por essa razão, a televisão será objeto ao qual as personagens e a literatura de Fonseca se oporão. O poeta-assassino, “O cobrador” que dá nome ao conto e ao livro homônimo de 1979, usará a televisão como fonte de estímulo inesgotável para seu ódio contra as elites: “Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta.” (FONSECA, 2012, p. 14). A produção massiva de publicidade e de imagens associadas ao culto à riqueza criaria um imaginário de harmonia e sucesso coletivos absolutamente desconectados da realidade. Os personagens, em sua revolta, promovem a abertura de um espaço em que se pode ver o que jamais é mostrado no interior das produções da cultura mídia, a prática transgressora das classes dominantes, sua convivência com os indesejáveis às margens da sociedade, contrariando a perspectiva de que os ricos permaneceriam imaculados, livres do envolvimento com a criminalidade. Por essa razão, Vera Lúcia Follain afirma que os contos de Fonseca, em suas primeiras publicações, “partiam de fragmentos da vida urbana, compondo uma espécie de painel descontínuo que, no contexto político da época, contrapunha-se à imagem harmônica do país” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35).

São essas as relações estabelecidas com a cultura da mídia que permitem afirmar que Fonseca, apesar de fazer uso de instrumentos de linguagem inclusive provenientes das produções destinadas ao grande público, será sempre um crítico que guarda enorme lucidez em relação ao papel da dita indústria cultural no contexto brasileiro.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir do desenvolvimento exposto, cabe afirmar que, certamente, as recorrentes referências à tradição literária e à cultura da mídia dentro do trabalho de Fonseca não correspondem a um acaso ou a eventos impensados. A associação entre a

obra do autor e reflexões críticas e filosóficas permitiu melhor verificar o estabelecimento da impossibilidade de integração plena tanto da “tradição” quanto da “televisão”. Essas duas instâncias, tão frequentemente colocadas como opostas, são integradas na obra de Fonseca de modo quase indivisível, mas sempre contraditório, apontando mesmo para a aporia.

A figura de “O cobrador” (entre muitas outras) deixará claro que nem a tradição nem a televisão comportam os sujeitos trazidos por Fonseca. Os marginais, sempre presentes, veem na televisão um discurso que não os contempla, seja pela perspectiva do consumo, dos ideais estéticos veiculados ou pelas práticas ali tidas como tradicionais. Do mesmo modo, a tradição literária, pela perda de espaço ao longo do século XX, na maioria dos casos sequer chega a ser assimilada por tais figuras, constituindo-se como algo sempre distante e, em sua quase totalidade, também pouco representativa em relação aos excluídos.

O papel dos escritores, além disso, tematizados em diversos contos de Fonseca, será sempre o de atuação em um “entrelugar”, que quer dar conta do peso da tradição e da existência da cultura da mídia que já é responsável pela visão de mundo do presente. Posto isso, um dos pontos de interesse central que este trabalho visa a atingir é o da percepção de uma obra que jamais se coloca de modo ingênuo ou passivo diante da realidade contraditória de um país subdesenvolvido, como o Brasil, em que a maior parte da população permanece pouco representada ou, quando há representação, distorcida a partir de uma visão alheia a sua própria condição.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AVELAR, Idelber. A genealogia de uma derrota. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51-103.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. *MÉTIS: história & cultura* – v. 5, n. 10, p. 203-215, jul./dez. 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 2, n. 2, p. 31-38, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Anais do 2º Congresso Abralic*, v. 1, p.60-66, 1991.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*, p. 78-94. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In *35 ensaios de Silviano Santiago*, p. 23-37. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

Recebido em: 10/06/2022

Aceito em: 15/10/2022

# Epifânia de Oxum: o corpo negro-feminino e a maternidade da ausência em *Tocaia Grande*, de Jorge Amado

Oluwa Seyi Salles Bento (USP)<sup>i</sup>

## RESUMO

Neste artigo, pretende-se analisar alguns aspectos da obra amadiana *Tocaia Grande* (1984), a fim de compreender de que modo princípios míticos de ordem afro-brasileira são apropriados no processo de construção literária da personagem Epifânia de Oxum. Tal recorte temático e metodológico nos importa pois reproduz tratamentos e concepções sociais atinentes à mulher negra e suas práticas religiosas, afetivas e interpessoais que são perceptíveis contemporaneamente na sociedade brasileira. Recorremos aos trabalhos teóricos de Azevedo (2009), Dionísio (2014), hooks (2014), Lima (2012 [2007]), Souza (2008) e outros para alinhar nossas reflexões aqui apresentadas.

**Palavras-chave:** *Tocaia Grande*; Epifânia de Oxum; mulher negra; sociedade brasileira.

## ABSTRACT

In this article, we intend to analyze some aspects of the Amadian book *Showdown* (1984), for the purpose of understand how mythical principles of Afro-Brazilian order are appropriated in the process of literary construction of the character Epifânia de Oxum. This thematic and methodological approach is important because it reproduces social treatments and conceptions related to black women and their religious, affective and interpersonal practices which are perceptible contemporaneously in Brazilian society. We resort to the theoretical works of Azevedo (2009), Dionísio (2014 [1981]), Hooks (2014), Lima (2012 [2007]), Souza (2008) and others to align our reflections presented here.

**Keywords:** *Showdown*; Epifânia de Oxum; black women; Brazilian society.

## INTRODUÇÃO

A obra *Tocaia Grande — A Face Obscura* foi um dos últimos romances publicados por Jorge Amado, em 1984. Esta narrativa, que foi adaptada para o meio

---

<sup>i</sup> Graduada, Mestra e Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Professora e escritora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2912-9361> | E-mail: [oluwaseyi.bento@gmail.com](mailto:oluwaseyi.bento@gmail.com)

televisivo, traz como enredo a fundação e os primeiros anos de uma cidade do interior baiano que, “antes de ser Irisópolis, foi *Tocaia Grande*” (AMADO, 2008 [1984], p. 12).

Desse modo, trata-se de uma narrativa que cede espaço a muitas vozes, porém alguns personagens possuem central importância para o enredo. Um desses personagens é Castor Abduim, cujo apelido é *Tiçã Aceso*. Ele é um homem negro, declaradamente devoto dos aborós, orixás masculinos — Xangô, Oxóssi e Oxalá — e vive as experiências e consequências de uma existência comandada pelos desejos. Abduim, depois dos tórridos casos com a esposa e com a amante de seu patrão, em fuga, encontra em *Tocaia Grande* sua nova morada. Vivendo solitário, de maneira simples, relaciona-se com uma profusão de mulheres, dentre elas, Epifânia, mas, quando finalmente encontra o amor, acaba viúvo e com um filho bastante jovem para cuidar. Morre vítima de fuzilamento pelas costas e ascende aos céus na companhia de seu cão.

Dejair Dionísio, em sua tese doutoral, defende que a presença do homem negro neste romance muito se constitui pela hiper sexualização e desumanização desse corpo (DIONÍSIO, 2014), efeitos de sentido que também ficam nítidos se temos no centro da reflexão a mulher negra. A esse respeito, o pesquisador Marcelo Bispo reflete que, nesta obra, “os personagens [negros] são sempre tipificados, numa linguagem característica, que permite ao leitor posicioná-los na estrutura social e na estrutura de poder. [...] Quando femininos, têm na prostituição o meio de sobrevivência” (BISPO, 2011, p. 53-54). Epifânia, o objeto desta análise, além da hiper sexualização e desumanização, também tem sua maternidade interdita.

## ***TOCAIA GRANDE***

Epifânia é uma mulher negra de pele retinta, devota do orixá Oxum. Ao longo da narrativa, a personagem é recorrentemente alvo de medo e aversão por parte de outras personagens em razão de sua associação à magia. Ainda que insubmissa e determinada, no geral, quando o assunto é Abduim, Epifânia torna-se melindrosa e ainda mais libidinosa, mendigando por afeto e sexo. A personagem é introduzida à narrativa de forma a deixar explícito seu *parentesco* com Oxum, conhecendo então o personagem Abduim, já no primeiro capítulo da quarta seção do romance, intitulada “o lugarejo”:



No Bidê das Damas, ampla bacia formada pela correnteza, Epifânia se banhava envolta em água e brisa, *descansando da noite atarefada*; sobre uma pedra o robe amarelo que acabara de lavar e o peso de sabão-massa. Na cidade da Bahia onde nascera, em casa de iá Quequé nas Sete Portas raspava a carapinha, fizera a cabeça a mando de Oxum, a vaidosa. Oxum, mulher de Oxóssi e de Xangô, mãe das águas mansas: Epifânia *estremeceu, sentiu um frio nas profundas, arreganhou-se inteira*. (AMADO, 2008 [1984], p. 161, grifos nossos)

Já nesse primeiro comparecimento à narrativa, que inegavelmente ilumina os domínios e poderes de Oxum — a correnteza, a água, a vaidade, a cor amarela, a maternidade —, três informações, ainda lacunares, sobre Epifânia deixam-se entrever: a profissão noturna e *atarefada*, de prostituição, que a mulher mantém; a sua condição de iniciada do orixá Oxum em um terreiro de candomblé e sua personalidade bastante sexualizada, que a faz *estremecer, sentir frio nas profundas* (o que aparenta ser uma metáfora para o desejo sexual) e *arreganhar-se* frente ao objeto de sua excitação.

Dessa forma, sobre a primeira e a última característica de Epifânia, é de fundamental importância que voltemos nossa atenção às reflexões da professora e ativista social negra *bell hooks*. Ela defende que a promiscuidade e mesmo o meretrício são estereótipos largamente relacionados às mulheres negras, dado que, durante o período escravista, elas eram recorrentemente vendidas como divertimento sexual (HOOKS, 2014 [1981]). Nesse sentido, torna-se importante compreender mais profundamente os aspectos raciais dos discursos e movimentos de liberdade sexual e afetiva das mulheres, posto que, para mulheres negras, determinadas condutas soam como reprodução e reincidência de uma experiência histórica e ainda em voga, na literatura e na vida.

Interessante notar que um epíteto de Oxum, que assinala suas relações mítico-afetivas com os orixás Oxóssi e Xangô, também é utilizado. Somado às informações de que a personagem experimenta um tipo de liberdade sexual e que, mais adiante, é frequentemente confundida com Oxum *em si*, sugere-se que a deusa é companheira ou amante (dubiedade que o termo *mulher* permite) de ambos os orixás, concomitantemente. Não é falso que os relatos mitológicos apresentem Oxum como sujeito de muitos amores.

No entanto, a ideia de que viva relacionamentos simultâneos é contestada pelo pesquisador Luís Filipe de Lima. Na obra *Oxum — a mãe das águas doces*, o autor afirma que tal associação da deusa com um possível desregramento amoroso se deve, como também acreditamos, aos seus relacionamentos afetivo-sexuais com vários orixás, porém Oxum “sempre foi fiel, vivendo com apenas um de cada vez” (LIMA, 2012 [2007], p. 31-

32). Além disso, Lima defende que Oxum é uma deidade que possui bons e múltiplos vínculos com a grande maioria dos deuses do panteão *yorùbá*, sendo “quem mais aparece associada miticamente às demais divindades, seja na condição de esposa, filha, senhora, aliada ou guardiã (*Ibid.*, p. 69), o que pode corroborar a manutenção desse aspecto demasiadamente sedutor da divindade.

Em seu trabalho, Azevedo interpreta que, durante esse encontro, Castor e Epifânia experimentam um transe ritual e por isso são referidos *como* deuses, porém tal leitura, segundo nossa percepção, está equivocada. Informa-se em outro momento da narrativa que Epifânia é iniciada como equede, logo não experimenta o transe. Assim, sendo Epifânia detentora de uma pequena porção do poder de Oxum, as semelhanças entre a deusa e sua descendente estão dadas.

Adiante, Oxum, através de alguns de seus epítetos — *dona dos rios* e monarca de um reino longínquo — é presentificada por Epifânia e saudada à maneira usual do *candomblé nagô*: gestos e termos ditos em língua *iorubá*, ambos ritualizados. No entanto, a obra descreve o vislumbramento de Oxum, como um persistente *sortilégio*, termo esse que, em sua acepção popular é sinônimo de palavras depreciativas ou restritivas, como *bruxaria*, *feitiçaria*, *encantamento*, *sedução* ou mesmo *conspiração*<sup>i</sup> ou pode se referir ao resultado maléfico de um feitiço<sup>ii</sup>: a usual *macumba*.

Ainda que seja notável, o trabalho de grupos que foram e são alvo de opressão, como mulheres, negros, comunidade LGBTQ+ e mesmo os praticantes de religiões afro-brasileiras, em desconstruir, ressignificar e tomar para si expressões historicamente depreciativas é bastante recente e nada unânime no seio dos grupos em questão. Além disso, essa ação de corromper e apropriar termos aviltantes não foi uma pauta abordada pela produção literária de Amado ou por suas colocações em entrevistas, por exemplo, sobretudo porque os sujeitos negro-femininos em sua obra, nos moldes de seus antecessores, figuravam como tema e não como vozes contra-hegemônicas. Acerca desse movimento de apropriação de termos depreciativos pelos próprios grupos ofendidos, a pesquisadora em estudos feministas Débora Boenavides defende que:

existe [...] como forma de resistência dos oprimidos, a inclinação à apropriação dos termos opressores para tentar revalorizá-los. Assim, um dos instrumentos de luta dos dominados consiste na revalorização dos termos utilizados pelos dominadores [...].

Na atualidade, vemos tal fenômeno sendo empregado no Brasil nas mais diversas áreas por campanhas publicitárias, movimentos sociais, bandas de

música e, até mesmo, marcas de produtos. É o caso da campanha “Somos todos Macacos” (lançada em 2014 na internet por uma agência publicitária), do movimento “Marcha das Vadias” (iniciado em 2011, tendo como precedente a SlutWalk canadense), da banda gaúcha “Putinhas Abortadeiras” (grupo feminista que causou polêmica na internet em 2014), entre outros. [...] As organizadoras de diversos coletivos estaduais deste movimento social [Marcha das Vadias] justificavam tal apropriação como sendo consciente, com a finalidade de ressignificar tal palavra. Baseavam a tentativa de ressignificação na luta pela liberdade sexual, enunciando que “se ser livre é ser vadia, então, somos todas vadias”. (BOENAVIDES, 2019, p.1-2)

Nesse sentido, Boenavides continua colocando a apropriação de termos depreciativos sob suspeita quando associada a grupos historicamente violados em sua autonomia:

[...] porém, segundo alguns grupos feministas não adeptos à Marcha (ou que dela participavam apenas para poderem incorporar suas demandas neste espaço de visibilidade), tal ressignificação realizada pelo movimento não se solidarizava com todas as mulheres, principalmente com aquelas que não são livres para escolher serem ou não tratadas como vadias, não possuindo autonomia sobre seus corpos e a sua sexualidade, como é o caso das mulheres prostituídas, das mulheres que sofrem violência sexual, das mulheres negras e indígenas e das mulheres não pertencentes à elite. (*Ibid.*, p.2)

## **EPIFÂNIA DE OXUM E A MULHER NEGRA**

É nesse diapasão que questionamos a adoção e naturalização de termos e representações que agridem e diminuem a experiência negra e afroreligiosa, sobretudo de forma acrítica e por sujeitos forâneos dos grupos em questão, sendo que ainda estamos bastante convictos de que a linguagem — neste caso, unida a todo um universo representativo específico —, se não denuncia, no mínimo deixa entrever os ideais mantidos por aqueles que a veiculam.

Após os primeiros contatos entre Castor e Epifânia, que se dão em uma gramática de relacionamento com o sagrado, o tom da narrativa se torna mais sexualizado.

Ela pô-se de pé exibindo os *mamilos roxos e pontudos, os maduros seios, esguia de cintura, porém farta de cadeiras. De tão retinta a pele negra era azulada. A preta Epifânia na força da idade, perigo solto nas trilhas do cacau, aneja de sítio em sítio, arranchando onde houvesse animação. Veio trazer a encomenda em mão equilibrando-se sobre as pedras lisas e escorregadias. O corpo de azeviche alumiaava: lampejos de azul na lisa cor de breu. Tendo feito a entrega, acorrou-se e assim permaneceu vendo-o ensaboar-se: a água nascia do ventre de Epifânia. Epifânia de Oxum, mulher de Oxóssi e de Xangô. Ao devolver o que sobrara do peso de sabão, o negro segurou-lhe o pulso e a mediu no fundo dos olhos. — Tição, já*

ouvi falar... — ciciou Epifânia *deixando-se levar sem resistência, submissa*. Mergulharam juntos, enlaçados. Depois, ele a conduziu rio acima, *mantendo-a presa* contra o peito, nadando lentamente na celebração do encontro. *Epifânia já não sentia a canseira da noite afreguesada*. (AMADO, 2008 [1984], p. 162, grifos nossos)

O que salta aos olhos, ainda no início do excerto, é a descrição puramente erótica do corpo negro-feminino. A ele, nesse momento de apresentação, lhe basta as formas dos seios, da cintura e do quadril: não há cabeça, olhos ou mesmo boca. Além disso, a paleta de cores que o narrador lança mão para colorir Epifânia — *mamilos roxos*, pele *azulada*, *lampejos de azul*, *cor de breu* — trabalha no sentido de torná-la divina, mas também exótica, inusitada em seu fenótipo de mulher negra de pele retinta em um país numericamente tão negro. A menção sutil à *noite afreguesada*, deixando posto o trabalho sexual, conforma também alguma relação com o orixá Oxum que, equivocadamente, é “associada à imagem da cortesã, único lugar de exercício da sexualidade feminina livremente exercida, mas que não esgota a compreensão religiosa do tema e mesmo o dessacraliza, ao dessacralizar a mulher-cortesã” (ROSÁRIO, 2008, p. 7).

Tal estetização da afetividade e sexualidade de sujeitos negros corrobora a construção social que embrutece, absurda ou reprova, ainda contemporaneamente, casais hetero ou homossexuais negros intrarraciais. O brevíssimo diálogo que antecede a manifestação do desejo e o mergulho que o arremata é desimportante e parece, ao cabo, ser formalidade dispensável à conexão carnal que se concretizaria, ignorando até mesmo o estado de fadiga de Epifânia, causado por atividade similar: a usufruição de seu corpo.

O excerto em questão, em suas minúcias, além de convocar a cultura material do culto aos orixás ao tecido da narrativa, recupera a ideia de que os personagens corporificam os orixás já referidos. No entanto, é o olhar e a compreensão de Castor em relação à Epifânia e vice-versa que reforçam a presentificação dos deuses. É o “filho de Xangô, com uma banda de Oxóssi e outra de Oxalá” (*Ibid.*, p. 375) quem vislumbra “uma iabá, na certa Oxum em pessoa” (*Ibid.*, p. 161) e a cumprimenta como sendo o orixá das águas doces, assim como foi Epifânia quem “reconheceu o encantado” (*Ibid.*) e, durante o banho de rio, dirige-se a Castor como seu *pai*.

Tais sobreposições de personalidade são competentes em cerzir um efeito de sentido que de fato nos induz a mesclar os personagens e suas divindades protetoras correspondentes. Esse movimento, que poderia ser profícuo se corroborasse uma espécie

de olhar respeitoso aos sujeitos negros então deificados, na verdade, acaba por ser mesmo contraproducente, já que consolida uma perspectiva demasiadamente sexualizada dos sujeitos negros, tanto humanos quanto deuses, em especial, os do gênero feminino.

A seguir, arrematando esse primeiro encontro de Abduim e Epifânia, temos um desfecho que, sem espanto, retoma, com grande ênfase, o tom sexual:

Estendeu no leito de pedras *o corpo rendido da mãe das águas mansas*, fitou-lhe o rosto e tocou-lhe *o ventre marcado por estrias longas*: não as viu nem as sentiu. Via apenas a boca arfante entreaberta, os olhos lassos semicerrando-se; sentiu apenas a lanugem do pentelho, pixaim de doce tato. *A correnteza cobria e descobria os encantados*; o rio levou embora o cotoco de sabão. (*Ibid.*, 162, grifos nossos)

O que finaliza o subcapítulo é a construção de Oxum acima apresentada: uma deusa personificada, de *corpo rendido*, mas finalmente dotada de olhos e boca, que antes desapareciam frente à urgência de descrever seus contornos feminis. Em paralelo, a potência mítica de maternar que Oxum carrega encontra seu traço esmaecido, mas irrefutável no abdômen de Epifânia. As ditas estrias que lhe enfeitam, ao olhar e ao toque, são muito mais que meros detalhes, são um documento epidérmico e histórico do gestar. Em mesmo grau, não é detalhe que Abduim não as tenha visto ou sentido. O poder da maternidade, em Epifânia, é constantemente escondido e soterrado por outras tantas cortinas e desimportâncias. Mãe de filho morto, agredida, errante, prostituída, vilanizada, objetificada e substituída. Só os capítulos finais do romance devolvem à Oxum-Epifânia a possibilidade de cuidar de uma criança como mãe, no entanto invocando, para isso, outro cruel estereótipo: o da mãe-preta.

Depois desse encontro, Epifânia só reaparece na narrativa no capítulo seguinte da mesma seção, intitulado “A pedido de Epifânia, o negro Castor Abduim organiza a festa de São João”. No entanto, apesar dessa ausência de referência, fica nítido que a relação entre *os encantados* persistiu no tempo, visto que Epifânia é reintroduzida à narrativa saindo, seminua, da residência de Abduim.

A nudez e a seminudez são signos que, até então, são bastante associados à Epifânia, essa Oxum “imune ao frio da madrugada” (*Ibid.*, p. 176). Constantemente, a personalidade da personagem se constrói a partir de contradições entre sensualidade e sabedoria, corpo e racionalidade, bondade e *fetiçaria*. Há, com frequência, contrapartes acerca de Epifânia que são amenizadas ou escusadas por outras características. Em uma

passagem, mesmo parcamente vestida, não é seu corpo e sim sua compreensão acerca do que é extraordinário que ganha ênfase. No entanto, se é esta a faceta que a obra cede luz, qual o motivo de desenhar Epifânia seminua apesar da noite gélida? O que, para além da sustentação do olhar de incompreensão à mulher negra, seus seios à mostra reforçam? Os corpos negros em nudez já foram exibidos, analisados e dissecados pela máquina escravista, pelo racismo científico e até mesmo por zoológicos humanos. A escolha sobre a vestimenta de Epifânia, que pode ser mesmo um sinal de intimidade entre o casal, tende, porém, a mais uma demonstração da sensualidade e *resistência ao frio* atribuídas à moça desde sua apresentação, lavando roupa no rio.

A arrogância e o costume de mentir fazem sombra à compaixão e à prestimosidade associadas à moça. Epifânia acumula uma profusão de *poréns* em si: é boa, porém mentirosa; é imodesta, porém solícita; é insolente, porém cativante; é dominante, porém, por Castor, está enfraquecida. Tudo simultâneo. Com efeito, é necessário afirmar que não colocamos em xeque esse aparente equilíbrio entre o *bom* e *ruim* que constrói a personagem e, aliás, trabalha em estabelecer a verossimilhança pretendida pela narrativa. O que questionamos é a forma que esse balanceamento toma e para que fim. Nos inquieta a instantânea supressão mútua desses dois polos, a necessidade quase urgente de afirmar que nenhum deles pode sobressair-se, no geral. Soa-nos que, anular as características positivas de Epifânia, apresentando, então, as ditas negativas e assim encerrando-a em um espaço de neutralidade, buscando a indiferença até por parte do leitor, se trata de um artifício estético para assinalá-la como não central, não protagonista, não eleita do amor e do desejo de Castor. Isso fica explícito mais adiante na narrativa quando surge Diva, a mulher que, oposto de Epifânia em todos os aspectos, se torna o objeto do afeto de Abduim e lhe dá um filho.

As bases paradoxais que sustentam Epifânia resistem e se comprovam ao longo da narrativa. Ela é agradável, divertida e deleita Castor, mas também amedronta simplesmente por sua adoção religiosa, mas também por utilizar seus conhecimentos para fins nem sempre benfazejos. É nítido que tal apropriação da magia afro-brasileira pela narrativa, reduzindo crenças riquíssimas ao mero poder de conectar e afastar de casais e associando-as ao insucesso, ao desvirtuamento e ao prejuízo das pessoas, como o senso comum ainda veicula e naturaliza, é um processo que estigmatiza as religiões negras e seus adeptos e também estimula o racismo religioso. Parece-nos, no mínimo,

inconsistente que tal representação de uma mulher negra candomblecista seja realizada, sem qualquer problematização ou questionamento, por um dos defensores históricos da liberdade de culto no Brasil<sup>iii</sup>. Essa representação acaba por nos confirmar que, ainda que Amado, no território político, defendesse o direito de exercer qualquer religião, isso não lhe eximia da estereotipização, da exotificação ou mesmo da associação desse grupo religioso à ideia de Mal. Trata-se de combinação inconsistente, de fato, mas não impossível. Tal postura parece beber do princípio de liberdade de expressão, o qual permitiu a formulação do famoso adágio “Eu desaprovo o que dizeis, mas defenderei até a morte vosso direito de dizê-lo”, de autoria de Evelyn Beatrice Hall, que resume a defesa de liberdades civis proposta pelo filósofo Voltaire.

Além disso, como a obra acaba por tornar recorrente, associa-se a relação de Epifânia com o domínio da magia à sua correspondência com Oxum. Tal associação não é imotivada, sendo miticamente explicada, já que Oxum é de fato um dos orixás que preside o jogo de búzios, chamada de “Mãe dos segredos”. Porém, deve-se questionar a leitura de tais atributos sob o signo do malefício e do medo, noções que ajudam a fixar religiões negras em posição de vilania.

Em algumas passagens da obra em que Epifânia é desenhada como um sujeito arrogante, o que fica nítido é que o grande problema na prepotência apresentada por ela não é a conduta em si, mas quem pode ou não a performar. Epifânia não goza do perfil da arrogância, da monogamia ou ainda da exigência por ela. Como mulher que é comerciante e mercadoria de si própria, tem consciência de que não pode demonstrar apego e de fato enuncia a inexistência do “papel passado” ratificando sua relação com Castor, mas “volta e meia apareciam na oficina e se demorava quieta, [...] assegurando-se de que nenhuma sujeita estava de olho nele, oferecendo o rabo a quem tinha compromisso e dona” (*Ibid.*, p. 183). Fica nítido que, ao cabo, a moça ilude e contradiz a si mesma: se fere na armadilha que, sem sequer compreender, ajuda a preparar.

No trecho que destacamos, a referida postura possessiva e de *arrogância senhorial* que Epifânia possui é relacionada à brancura e ainda ao comportamento esperado de uma iabá, orixá feminino.

Valia a pena ver Epifânia atravessar impávida o descampado fazendo frente ao sol: Castor enxergava lampejos de azul na pele negra de azeviche como outrora percebera variações de ouro na cútis branca de neve da senhora baronesa. *Eis com quem Epifânia parecia: com Madama. Eram as duas*

*iguazinhas: mabaças, irmãs gêmeas.* Na mesa de jantar na casa-grande a fidalga exibia no decote do vestido de Paris uma flor rara, colhida no jardim. Apenas o barão saía a fumar na varanda ali ao lado o charuto que tanto a incomodava, a descarada chamava o laçao com o dedo e lhe dizia: — C'est à toi, mon amour. — Alargava o decote revelando os seios: — Viens chercher... — a voz desfalecente. Epifânia chegava com uma flor do mato espetada no rasgão da bata de baiana, *curvava-se para que ele a retirasse e visse os mamilos tesos*: — Achei bonita, trouxe pra tu. — A voz no último estertor. *Iguais no descaramento, na vaidade, no dengue, no capricho, duas iabás iguais no despotismo. Uma e outra com a mesma única tenção: mandar nele, quebrar-lhe a castanha, pôr-lhe sela e freio, meter-lhe a espora.* (*Ibid.*, p. 182, grifos nossos)

Nesse trecho, o narrador aproxima Epifânia e a baronesa Marie-Claude Duclos Saraiva de Albuquerque, amante de Castor, antes de sua fuga para *Tocaia Grande*. Ambas as mulheres, ainda que completamente diferentes, são comparadas pelo viés da sensualidade farta, do impudor, da personalidade dominadora e, por isto, da similitude com orixás femininos, as iabás. Essa comparação, que nem podemos defender como construída sobre paradoxos visando qualquer equilíbrio, é tendenciosamente forjada sobre percepções contraproducentes acerca das deusas afro-brasileiras. *Descaramento e despotismo* são expressões que não possuem leitura positiva possível; *vaidade e capricho* são polissêmicas, mas o sentido aqui utilizado não permite interpretação dúbia e apenas *dengue* pode ser compreendida a partir de um juízo de valor positivo.

Ao cabo de uma série de desentendimentos e, por fim, da morte violenta de uma de suas amigas no povoado, Epifânia parte como chegou: sem aviso, destino incerto. Sem família para lhe ceder paradeiro e lugar no mundo, possui apenas caminho pela frente e pouquíssimos bens, neles incluído um abebé, o símbolo de Oxum e de seu poder sobre a fertilidade, posto que mimetiza um útero. A solidão da personagem negra, a impressão de que esta não nasceu, mas *brotou* no mundo, sem família, genealogia ou história de vida delineada e a completa naturalização dessas condições também são um traço estereotípico, resquício das consequências da escravidão, que acomete os personagens negros em produções literárias brasileiras.

Basta Epifânia sair-se da narrativa que a personagem Diva, o futuro grande amor de Castor, é apresentada. No capítulo seguinte, já páginas imediatamente posteriores à partida de Epifânia, Diva é referida sem quaisquer detalhes, durante a viagem de sua família para a Bahia, e mais adiante, no capítulo subsequente, é incorporada definitivamente ao enredo. Moça de quatorze anos de idade, branca, tímida, retirante de Sergipe para *Tocaia Grande* junto da família, construída no inverso de Epifânia, logo



despertou o interesse de Abduim. O primeiro contato entre o casal também se dá de todo diferente: se com Epifânia, mulher adulta, o encontro foi ditado pelo desejo, com Diva, ainda menina, apenas há uma troca de sorrisos.

Chega mesmo a ser uma surpresa assistir a narrativa unir as personagens como um casal, dadas a tão recente saída da infância de Diva, descrita como *donzela*, e a notória maturidade afetiva e sexual de Castor. O rapaz chega a lamentar-se, mais de uma vez, pela idade da menina depois de vê-la sem toda a poeira que a cobria no primeiro encontro e, mais adiante, quando seu corpo perde por completo os aspectos infantis.

Pela ironia que o destino amadiano traça, Diva pernoita na antiga palhoça da devota de Oxum, que estava abandonada desde a partida da moça, e dorme na rede emprestada por Castor, na qual ele “recebia as raparigas, se aninhava com os xodós, a rede de Zuleica e de Epifânia, para citar apenas duas” (*Ibid.*, p. 252). E ainda na primeira noite de sono nessa rede, que exala o odor de Castor e como que inebria Diva e guia seus sonhos, o corpo da moça, magicamente, amadurece: Diva, que, até então era “raquítica, magricela, não botava formas, como se tivesse parado de desenvolver-se: tardava demais a desabrochar”, e “chegara à idade dos catorze anos sem ter ainda embarcado no pacote da lua, sem ter deitado sangue, sinal de estar pronta para marido e filho” (*Ibid.*, p. 251), acorda e experimenta seu primeiro fluxo menstrual, o qual é “vertido por obra e graça do bodum<sup>iv</sup> que se entranhara nela e fizera mulher” (*Ibid.*, p. 254). O tecido de dormir, logo, é um ponto de partida para o despertar do desejo sexual de Diva e para sua relação com Castor.

É nítido como, a partir da chegada de Diva, Epifânia termina de perder sua referência como *xodó* de Castor, sendo, por vezes, lembrada por ele apenas como a “braba, brigona e mandingueira” (*Ibid.*), não alguém que lhe despertou bons sentimentos. Em situação anterior, a moça de Oxum confessou que Castor se cansara dela e que, se algum dia gostara dela, jamais declarou. Ao contrário, a relação que se constrói entre Castor e Diva, ainda que tenha seus percalços e um desenlace triste é, de fato, balizada por uma gramática de amor e não apenas por desejo. Tal diferença não é escamoteável.

O que simbolicamente fica exposto não é a *escolha deliberada* de Castor de não amar Epifânia (mulher preta, madura, trabalhadora sexual e afroreligiosa) e amar Diva (mulher branca, adolescente, virgem e que não domina ou sequer conhece os signos da fé negra) ou ainda a pretensa arbitrariedade do afeto, ignorando assim todas as implicações

e construções sociais do gosto ou da atração física e amorosa: é o tratamento com banalidade do status de *amável* — ou seja, de ser um alvo possível de afeto — que alguns sujeitos, semelhantes à Epifânia, constantemente não detêm na ficção e na vida. Essa classificação, explorada e naturalizada em nossa literatura nacional, é, em partes, confundida, se não amparada, pela associação do corpo negro, sobretudo o feminino, à lascividade excessiva, sugerindo que estes estão à disposição do desejo dos demais. Assim, constrói-se uma cisão no grupo feminino que produz a ideia de que as mulheres negras (logo, hipersexuais; logo, desfrutáveis) não estão para o amor romântico e as mulheres brancas (logo, recatadas; logo, *casáveis*), ao contrário, são merecedoras dele.

Nesse sentido, o que nos esteia é a pesquisa realizada pela cientista social Claudete Souza, que se dedicou a refletir sobre a solidão da mulher negra. Souza pontua, partindo da análise de outros intelectuais, que:

gênero e etnia, além da faixa etária, quando somados, são obstáculos praticamente intransponíveis às pretendentes negras ao papel de esposa. Análises estatísticas, segundo Silva (1987,1991) e Berquó (1988), demonstram que os casamentos no Brasil se orientam por um padrão homogâmico levando-se em conta uma série de variáveis, entre elas a categoria “raça”. Assim, a mulher negra, de acordo com os dados censitários, vem sendo sistematicamente preterida como candidata nupcial. [...] A ausência de parceiro/preendente para a mulher negra teria como causa a frequência das relações inter-raciais, observando-se nessa formação homem negro/mulher branca/clara. De acordo com os estudos de Thales de Azevedo, a miscigenação é um fenômeno crescente no Brasil e parte do próprio negro, contrariamente ao comportamento da negra, cujas relações são endogâmicas, isto é, ocorrem dentro do próprio grupo. (SOUZA, 2008, p. 69-70)

Toda essa agregação de fatores é disfarçada ou mesmo isentada pela condição de mulher prostituída de Epifânia, pelo ímpeto da devota de Oxum em possuir Castor, um homem que abomina sentir-se preso, pela partida sem aviso da moça e, por fim, pela paixão arrebatadora do devoto de Xangô por Diva. No entanto, fazendo uma leitura pouco complexificada da experiência afetiva e sexual de Castor, trata-se *apenas* de um homem que se relaciona sexualmente com quem a sociedade tolera tal envolvimento e se apaixona por quem a sociedade aprova tal sentimento.

Além disso, a narrativa não se furta em afirmar que os envoltimentos de Castor com Epifânia e Diva — o primeiro, demarcadamente sexual e passageiro, e o segundo estável e amoroso — têm fundamento mítico, já que Oxum serviria apenas para posição de *amante* e Iemanjá, *mãe e esposa*:

Vindo do rio, afluente de seu reino, ali Oxum se proclamara e fora soberana, ocupara a rede de dormir e de sonhar. *Mas Oxum, como sabemos nós da seita, equedes ou ogãs, é elegância e sedução, capricho e orgulho, leviano coração. Não se dá de companheira e sim de amante: o tempo das amantes é tumultuado e curto.* Epifânia partira levando o abebê dourado. Alma Penada a acompanhara durante um trecho do caminho. Agora o cão cercava Diva quando ela se mostrava e se escondia atrás das árvores. Fazia-lhe festas, abanando o rabo, e ela lhe dava restos de comida enrolados em folhas de mandioca. Iemanjá de Sergipe, dona das praias de coqueiros e da alvura das salinas, a doce Inaê. *Mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto, Iemanjá significa fecundação e permanência.* Foi ela quem pariu os encantados quando se entregou a Aganju no começo dos começos, no princípio do mundo. (AMADO, *op.cit.*, p. 276, grifos nossos)

Azevedo, em seu trabalho, não ilumina a diferença de pertença racial entre Epifânia e Diva e parece não a considerar como crucial nas *escolhas* afetivas de Castor, porém, partindo do excerto acima, concorda com a proposição da obra e defende que é justamente o caráter marcadamente materna de Diva/Iemanjá (em comparação à Epifânia/Oxum), associado à branquitude, que lhe garante a posição de genetriz da cidade. Além disso, a construção de um povo mestiço, ideal, só é possível pelo encontro interracial, portanto a escolha por Diva é primordial a esse projeto literário.

Castor se envolve com duas mulheres que representam as diversas faces da grande mãe africana: Epifânia, regida pela força cósmica de Oxum; e Diva, a Iemanjá sergipana com quem se casa. Em Epifânia, Oxum se faz amante sedutora, inconstante como as águas dos rios, que não se deixam prender nem dominar. Ela é quem ajuda Castor a instituir, em *Tocaia Grande* o culto aos orixás, além de dominar a sabedoria do Jogo de Búzios, como é próprio das filhas de Oxum. [...]

Diva representa a mulher em sua tríplice dimensão: mãe, esposa e amante, traços que marcam o perfil de Iemanjá. Destacando-se em sua personalidade a maternidade, torna-se esposa de Castor, dando à luz a um dos primeiros tocaianos. Castor Abduim conhecia bem a diferença entre estas duas mulheres [...]

Filha de Iemanjá, embora tudo desconhecesse sobre a religião, vinda dos longes de Sergipe junto com a família católica, Diva irá fazer parte do grupo de mulheres que gestarão os primeiros indivíduos nativos do povoado. Ela e Castor representam, portanto, a mistura étnico-cultural que engendrará o povo mestiço daquelas paragens, gente que em última instância, representa a diversidade cultural de um povo, contrapondo-se à pretensa unidade da chamada civilização grapiúna.

Cabe lembrar que a Iemanjá cultuada no Brasil é plural, em função das estratégias de resistência cultural negra, pelas quais os afrodescendentes procuravam disfarçar o culto à divindade africana, associando-a às divindades femininas católicas. No caso, Nossa Senhora da Conceição. [...]

Desse modo, é bastante revelador que Diva expresse a face de Iemanjá, aquela escolhida para gerar os filhos e engendrar um povo novo nas encruzilhadas da região do cacau. (AZEVEDO, 2009, p. 85-86)

De forma similar e partindo desse mesmo fragmento da narrativa, ao pontuar o motivo para a natureza diferente das relações entre Castor, Epifânia e Diva, a pesquisadora Xing Fan, em dissertação que se debruça sobre diversos aspectos do romance *Tocaia Grande*, naturaliza, sem qualquer problematização ou relativização, as afirmações elencadas pela narrativa e baseia sua análise nesses dados. Assim, Fan assume que:

as duas mulheres que lhe importam mais [a Castor] – a negra Epifânia e a morena [sic] Diva, sendo esta sua esposa e aquela amante – são referidas como encarnação de certa Oxum e Iemanjá, pois Oxum “não se dá de companhia e sim de amante” [...], enquanto Iemanjá, sendo “mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto”, “significa fecundação e permanência”. (FAN, 2014, p. 62).

Tendo essas duas perspectivas sob análise, percebemos como a questão da raça interseccionalizada à religiosidade pode não receber a devida atenção da pesquisa acadêmica, mesmo quando esta deveria ter por foco assimilar minimamente tal equação. É lamentável encontrar análises que ora simplificam ora ignoram ora naturalizam a apresentação de uma Oxum negra como *unicamente* amante em contraposição a uma Iemanjá branca como *unicamente* mãe e esposa. Se encontramos pesquisas em crítica literária que simplesmente não detectam a natureza racista dessa construção, não deveria espantar que leitores leigos tanto em estudos literários quanto de religião negra compreendam dessa mesma maneira.

## **SOCIEDADE BRASILEIRA**

Diva, depois de alguma hesitação, passa a ser a companheira de Abduim. Opta por viver com o negro e rejeita seu outro pretendente, Bastião da Rosa, “pedreiro afreguesado, cidadão de boa aparência, branco de olhos azuis, peça rara nas paragens, de alta cotação junto às mulheres, xodó disputado entre as raparigas” (AMADO, 2008 [1984], p. 256). O casal vive em paz e Diva engravida, assim como muitas outras mulheres de *Tocaia Grande*. A sexta e penúltima seção do romance, cujo título é “Arraial”, em seu capítulo de abertura, é iniciada com a informação de que o local vive quase um surto de gravidezes. Jacinta Coroca, moradora já idosa de Tocaia, pela demanda, torna-se parteira e traz ao mundo nove crianças — o mesmo número de filhos

que, miticamente, Iansã gera — dentre elas, o menino Cristóvão, filho de Diva e Castor, cujo nome é em homenagem ao tio Abduim, que o criara. A partir desse crescimento populacional, fica bastante nítido que o povoado, o qual fora apenas um pouso de pernoite para trabalhadores do cacau, um lugar marcado por estadias curtas e relacionamentos esporádicos, passa a delinear-se como espaço de fixação, de enraizamento das personagens.

No entanto, a cidade em ascensão começa a experienciar as consequências de um crescimento desordenado, em local em que a natureza impera e o saneamento é bastante aquém ao necessário: uma grande enchente e uma epidemia de febre então desconhecida, uma imediata à outra, desabrigaram e causaram o sofrimento e a morte de muitos moradores de *Tocaia grande*. Depois de chuvas abundantes e constantes, o rio da cidade transborda e leva casas, animais, pessoas e o sucesso prometido pelas roças de cacau. Nem bem tudo volta ao prumo e uma pestilência, “aquela que não tinha nome e matava até macaco” (*Ibid.*, p. 356), assola a cidade e vitima nove pessoas — o mesmo número de filhos que, miticamente, Iansã perde —, dentre elas, Diva, o amor de Castor.

Enlutado, Abduim sofre muitíssimo. Volta a experimentar a solidão, mas então muito mais profunda. Mantém seu menino por perto, não relega sua criação à família de Diva, “mas a presença do filho não diminuía a ausência de Diva, não consolava: ao contrário, tornava a lembrança mais aguda” (*Ibid.*, p. 378). Tovo, como apelidaram carinhosamente o rebento de Abduim, “menino sem mãe, criado à toa” (*Ibid.*), “não aprendera sequer a rir, mais parecia um bicho-do-mato do que uma criança” (*Ibid.*, p. 377), já que seu pai, pela tristeza e por não saber tratar de crianças também se transformava em um “bicho, uma visagem, um lobisomem, [...] desaprendera o riso, vivia por viver” (*Ibid.*, p. 377-378). É nesse momento que Epifânia retorna à *Tocaia Grande*.

Sem qualquer pretensão de ser amante de Castor novamente, Epifânia volta para cuidar do filho órfão do homem que amou. Volta, munida de um comportamento diferente que o de quando vivia ali, por pressentir que seria necessária como mãe. Assim, temos:

    Tição, fixando a vista, enxergou a silhueta de um vivente, esbatida contra as luzes e as sombras do pôr-do-sol. [...]  
    Vago perfil de mulher, envolto em luz e em poeira, o vulto se abaixou, largou no chão a trouxa de viagem para melhor receber e retribuir os afagos do cão. Naquele preciso momento, sem enxergar-lhe as feições nem o contorno da figura, o negro soube de quem se tratava: só podia ser ela e mais ninguém. Desde que partira, jamais dera notícia. Tição manteve-se

parado, à espera, sem manifestar reação qualquer que fosse: morto por dentro, vivo apenas na aparência. Ao menos assim corria no arraial: a verdadeira alma penada na oficina era o ferreiro e não o cão.

*Passo maneiro, corpo sacudido, o bamboleio dos quadris, Epifânia se aproximou, o rosto sério. Comedida nos modos, sem espalhafatos, não arreganhava os dentes, não se desfazia em dengue. Nem parecia aquela lambanceira e atrevida, luxenta, que virava a cabeça dos homens e perturbava a paz. Parou diante de Tição, o atado sob o braço, o cachorro saltitando em redor: — Vim tomar conta do menino. Andei sumida, tava amigada. Trasantonte encontrei Cosme, ele me contou. Fiquei sentida.*

*A voz serena e firme: — Cadê ele, o meu menino? Não vou embora nem que tu mandes. Sem esperar resposta, andou para a porta da oficina, seguida por Alma Penada, entrou casa adentro. (Ibid., p. 364-365, grifos nossos)*

A personalidade de Epifânia parece outra. Performa uma faceta que a obra não pôde, até então, dar conta. Esse receptáculo de Oxum, renova, em sua determinação e abnegação inéditas, uma presença antiga da literatura brasileira: a da mãe-preta. Mulheres que a nossa tradição literária muito vislumbrou, mas pouco enxergou. Seguem, séculos depois, olhadas de soslaio, vistas aos pedaços. Epifânia, antes marcadamente sexualizada, não teve sua potência de objeto/sujeito amoroso sequer anunciada; agora, face de mãe despojada da face de mulher, exige o filho alheio, órfão, e simboliza nele a prole. Constrói-se mãe, portanto, na lacuna aberta por essas duas ausências. Lacunar é, também, nosso conhecimento sobre Epifânia. Desse modo, temos:

Filho de Xangô, com uma banda de Oxóssi e outra de Oxalá, o negro Castor Abduim ficara parado, sem ação, perto da *porta da oficina por onde se enfiara a negra Epifânia à procura do menino*. [...] Que fazer? — perguntava-se Castor. — *Como enfrentá-la e dizer não?* [...]

Tiçã parou à porta da oficina ao escutar *um riso de criança, logo renovado*, vindo lá de dentro. Ficou parado, atento ao riso de seu filho.

*Tovo não sabe rir*, [...] parece um bicho-do-mato e ele, Tiçã, uma visagem. Era verdade. Acudia ao choro do menino somente para dar-lhe de comer ou limpá-lo do cocô. Levava-o à mata de manhã, ao rio no fim da tarde. Do mais, o cão se ocupava. Ele, Tiçã, virara um lobisomem. (AMADO, *op. cit.*, 375-378)

A narrativa não tarda em nos demonstrar a eficácia da presença de Epifânia para o bem estar de Tovo. Ainda que, por muitas vezes, a mulher tenha sido tolhida de sua completude e complexidade humana, é ela quem devolve à pequena criança uma capacidade intimamente ligada à humanidade: o riso. Oxum, a propiciadora de crianças, carrega o título de *Irunmalé Olomowewê* (divindade protetora das crianças) e é uma de suas missões trazer à terra as crianças do plano etéreo e também zelar por suas vidas,

desde a concepção até o fim de sua primeira infância. A necessidade que sente em zelar por Tovo, então, é o que traz essa Oxum de volta. O trecho a seguir versa isso:

— *Ocê veio pra ficar? De verdade?*

— *Tu não escutou eu falar? Não vou embora mesmo que tu mande. Não disse com voz de desafio, disse para que ele soubesse e concordasse. Levantou os olhos para Castor Abduim que um dia fora seu xodó. Jurara a si mesma, soberba e insubmissa, jamais voltar a vê-lo. Mas apenas soubera-o purgando pena, infeliz, um cão danado, e os pés já não lhe obedeceram: ali estava. Mas ainda conservava o brio antigo:*

— *Não vim ocupar tua rede, tu pode ter tudo que é mulher, não me importa. Se eu tiver de dormir aqui por precisão do menino, durmo com ele na esteira. Não vim na intenção de me amigar com tu e ser madrastra dele, juro por Deus. Só quero que tu deixe eu brincar com ele, me ocupar. Tudo que é menino precisa de ter mãe e tudo que é mulher precisa de um filho, inda que seja uma bruxa de pano ou um homem-feito. Tu sabe que eu já tive um filho? Nunca contei, pra quê? Tinha a idade dele, quando morreu. Também um dia eu quis morrer, Tição.*

— *Ocê fez bem de vim. Foi ela que trouxe ocê.*

— *Ela? Possa ser. Soube por Cosme, no caminho. Eu tava indo pra Itabuna, segui avante. Não tinha andado nem meia légua e dei de mim no rumo de Tocaia Grande.*

*O menino engatinhava buscando o regaço de Epifânia.*

— *Tovo gosta de ocê.* — O negro falou como se estivesse dando as boas-vindas. (*Ibid.*, p. 378)

Então, Epifânia revela o triste destino de seu filho: a morte prematura. Revela o quanto essa perda lhe enfraquecera o desejo de permanecer viva. Quando comenta, quase desdenhosa, sobre o motivo de não ter contado antes da existência desse filho, deixa entrever mais de como ela lia sua relação com Castor. Não havia espaço para demonstrar sentimentos? Não é possível responder, mas sabemos que Epifânia não mencionara em tal assunto. Superado o silêncio sobre a dor de perder seu filho, fica nítido que, além da demanda por uma figura materna que a criança demonstra, Epifânia também reclama um preenchimento para o vazio doloroso que seu menino deixou.

Como presentificação de Oxum, Epifânia é uma protetora de crianças, sobretudo das suas, e ao perder o fruto de seu ventre, simbolicamente falhou em sua missão mítica de lhe garantir a vida. Talvez por isso tenha escolhido não contrair família e recorrido ao meretrício, sem paradeiro, “arranchando onde houvesse animação” (*Ibid.*, p. 162). Dentre as crianças que Oxum tem a missão de proteger, estão também as crianças *àbíkú*, ou seja, as que são “nascidas para morrer”<sup>v</sup>, e, por isso, caso nasçam, vivem por curtos períodos, assim como o filho de Epifânia. Segundo Pierre Verger, os *àbíkú* fazem parte de uma sociedade no mundo espiritual, e são todos muito ligados. Assim, quando são obrigados

a nascer, definem o prazo de suas vidas terrenas e comprometem-se a retornar brevemente para os seus. Existem, obviamente, alguns princípios rituais de retardar a morte dos abiku, porém não há garantias (VERGER, 1983, p. 138-160).

É Oxum, com seu controle sobre a fertilidade e a gestação, que pode auxiliar na longevidade de um *àbíkú*. Assim, o que aparentemente induz o retorno de Epifânia de Oxum à sua natureza mítica é o risco de deixar desprotegida outra criança, essa que poderia também ser sua, caso o relacionamento com Castor enveredasse por outros caminhos, quem sabe de reciprocidade. Então, o menino Tovo, para Epifânia, acaba por tornar-se uma nova oportunidade de maternar, a recuperação simbólica do falecido rebento, sob a renúncia, porém, de sua promessa de jamais retornar e sua dignidade de mulher ferida pelo desamor.

A narrativa não nos informa se Abduim revela à Epifânia o motivo para tanta certeza sobre o motivo de seu retorno à *Tocaia Grande*, mas, de fato, é o espírito de Diva quem o provoca. Tal função de cuidado e abnegação pelo outro, historicamente delegada à mulher negra em diversas esferas do convívio social, é utilizada aqui como operador semântico na narrativa, porém inserida em uma cosmovisão afro-brasileira, mobilizando o sagrado: mesmo desencarnada, a mulher branca exerce seu poder de resolução e “para que Epifânia viesse cuidar dele [Castor] e do menino [Tovo], *modificara o roteiro da rapariga*, guiara-lhe os passos” (*Ibid.*, p. 399, grifos nossos). Parece-nos, portanto, que o dado mítico que Oxum carrega e herda à sua devota, de ser protetora das crianças, acaba por funcionar como uma escusa à condição de constante cuidadora que a mulher negra incorpora socialmente. Posto assim, torna-se difícil aquilatarmos a autonomia de Epifânia em voltar à *Tocaia Grande* e ocupar-se de Tovo.

Desde seu retorno à *Tocaia Grande*, Epifânia dedica-se plenamente aos cuidados com a criança e, mantém, com muito rigor, os novos modos de seriedade. Antes, movida à alegria das festas, então, rejeita fazer parte do reisado do povoado; comparece pouquíssimo à narrativa a partir de que assume as funções maternas e, nessas raras vezes, está em posição de cuidado<sup>vi</sup>. A personagem então, volta a ser construída na contramão da mitologia, pois, como nos aponta Verger, “Oxum lava suas jóias [sic] antes de lavar suas crianças” (VERGER, 1997), ou seja, cuida prioritariamente de si mesma, muito consciente da inegociabilidade do amor próprio. De fato, Epifânia, em dados momentos, é descrita como um sujeito que busca dar preferência a si e seus desejos, mas isso é



perdido de vista, não por acaso, quando Castor ou Tovo tornam-se o centro de seu afeto e de sua preocupação.

Na ocasião do batizado de Tovo, Epifânia “bordara um pano para a cerimônia e nele envolvera o irrequieto Tovo, declarando-se madrinha de apresentação, conforme o costume” (AMADO, 2008 [1984], p. 425), porém são outros amigos de Castor, coronel Robustiano de Araújo e sua esposa, dona Isabel, que apadrinham oficialmente o menino, como já estava decidido entre os personagens<sup>vii</sup>. Assim, na ausência ou impossibilidade de Castor, é o rico — e negro — coronel que receberia Tovo como seu filho, o que de fato acontece quando é ameaçada a aparente paz e segurança do povoado, dificilmente reconquistada depois da destruição causada pela enchente e pela pestilência. E graças aos tempos difíceis e sangrentos que se anunciam, o destino de Tovo é reescrito por sua mãe Diva:

[...] difícil [...] foi convencer a negra Epifânia a partir para a Fazenda Santa Mariana, nas cabeceiras do rio das Cobras, levando Tovo, afilhado de dona Isabel e do coronel Robustiano de Araújo.

Filho de Xangô, o deus da guerra, Tição Abduim tinha um lado de Oxóssi, o caçador, e outro de Oxalá, o pai maior. *Epifânia era de Oxum, dona do rio e da faceirice; sendo rainha não aceitava ordens de mortal, qualquer que fosse.* [...]

O vento soprou inesperado, a nuvem desceu dos céus e se transformou numa entidade: não era o bom Deus dos maronitas, *era a rainha das águas, a senhora do oceano, dona Janaína. Sendo de Oxalá pelo lado direito, o filho de Xangô e de Oxóssi, recebeu Iemanjá, sua mulher. Ela tomou nos braços o menino e o levantou nas mãos. Mostrou-o a todos e, antes de entregá-lo a Oxum, cantou a alegria e a vida.*

*Ordens do egum, Epifânia outro jeito não teve senão obedecer. Mulher de briga e de convicção, dura na queda, em seus olhos jamais se vira o traço de uma lágrima, nem elevar-se de seus lábios o planger de uma queixa. Somente nas horas de xodó e de folia gemia e suspirava: gemidos de júbilo, suspiros de deleite. Epifânia tentou resistir, não pôde, o egum apontava o caminho da vida com o dedo descarnado. Como já o fizera antes, entregou-lhe o menino, impôs a decisão. A negra Epifânia partiu chorando, quem a visse não acreditaria.* Alma Penada a acompanhou por um bom pedaço de caminho. Depois voltou para junto do amigo que empunhava as armas. Tição, na despedida, apertara o filho contra o peito: — Diga ao coronel que faça dele um homem. (*Ibid.*, p. 445-446, grifos nossos)

Assim, em estado de sofrimento, causado pela impotência frente a decisão de um ente espiritual, Epifânia deixa a narrativa em definitivo, designada apenas como a guia de Tovo até os cuidados de seus padrinhos. Assim, o afeto sincero construído, o vínculo mãe-filho recuperado e o papel de madrinha de apresentação performado durante o batismo cristão, muito mais simbólicos que oficiais, são preteridos pelo compromisso

firmado entre amigos, Castor e Robustiano, e, posteriormente, pela relação de compadrio legitimado pela Igreja. Esse trecho é eficiente em demonstrar que mesmo os sentimentos íntegros ruem frente às Instituições e aos *acordos entre homens*.

Epifânia, que desde seu retorno anulou-se constantemente pelo cuidado de Cristóvão, não é eleita como tutora do menino, mas sim obrigada a, pessoalmente, entregá-lo ao coronel e sua esposa que, segundo a narrativa, raras vezes o visitaram. A narrativa nos faz crer que a madrinha branca, esposa de um homem poderoso, rica desde o berço, mãe de filhas que vingaram e viveram, seria mais apta a cuidar de Tovo que a negra, solteira, pobre, prostituída e mãe de filho morto ou alheio; que o casal abastado, cada vez mais abastado pelo sucesso nas colheitas de cacau, teria mais meios para cumprir a única postulação de Castor em relação a seu menino: “faça dele um homem” (*Ibid.*, p. 446, grifos nossos). Sem voz para opinar ou se insurgir frente às decisões tomadas nas instâncias superiores do masculino e do espiritual, Epifânia resigna-se a suas únicas — e últimas — ações: chorar e partir.

O desenlace da presença de Epifânia na narrativa reafirma, para além da desvantagem social e afetiva recorrentemente associada a ela, a solidão que é imposta à personagem. Este é um padrão em sua construção. Desde o aparecimento no povoado, sem informações sobre seu passado, e o relacionamento marcado de muita lascívia e pouco afeto, por seu retorno quase a contragosto, incitado por forças espirituais, até sua partida definitiva, embalada em profundo pesar, é nítido que as experiências vividas por Epifânia produzem uma mulher solitária. E de todas as perdas e lacunas, a maternidade tolhida duas vezes é o maior de seus prejuízos; o filho perdido em dobro é o que ratifica a solidão: a privação do amor filial é dor que nem o axé de Oxum ameniza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra, a relação entre Oxum e a sociedade dos *àbíkú* reproduz, em um nível simbólico, a morte da infância e da juventude negra brasileira. Então silenciosa, sem ênfase, ocorrendo quase como um processo de seleção natural, a criança gerada pelo ventre negro perece. Amado, no tecimento desta obra, parte de noções míticas e religiosas (ou da violação destas), associadas a aspectos sociais, para escusar ou ainda naturalizar a condição não materna de Epifânia, mulher negra que corporifica Oxum.

Além disso, graças a esse símbolo criado e reiterado no âmbito da literatura, é perceptível o curso e o devir do genocídio do grupo negro, esteticizado segundo uma lógica de necropolítica possibilitada, em parte, pela seleção natural. O processo desse genocídio, porém, é insuspeito e silencioso porque encontra na própria natureza, no acaso ou no acidente seus cúmplices: as mulheres negras são *biologicamente* inférteis ou *velhas demais* para gerar; as crianças que nascem dessas mulheres *simplesmente morrem* por doença ou por ordem ou ação do pai. O destino — ou a mão do escritor? — prefere assim. Então, na medida em que tantas mulheres negras filhas de orixás femininos construídas por Amado não geram ou perdem seus filhos ainda pequenos<sup>viii</sup>, aponta-se para um futuro majoritariamente branco e mestiço, já que as crianças deverão ser concebidas por mulheres brancas, férteis e jovens, em seus bem sucedidos relacionamentos com homens brancos ou negros. Perduram (e vencem), no cerne de nossa literatura nacional, o higienismo e a eugenia.

## Referências

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (1992).

AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*: a face obscura. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1984].

AZEVEDO, Sílvia. O. *Cenas da encruzilhada: a representação mítico/religiosa africana em Viva o povo brasileiro e Tocaia Grande: a face obscura*. 2009. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=170694](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=170694). Acesso em 10 jan. 2020.

BISPO, Marcelo da S. A (não) presença negra em Tocaia Grande, de Jorge Amado. *Revista do Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais da UESC — Kàwé*, n. 4, Ilhéus: UESC, 2011, p. 51-54.

BOENAVIDES, Débora. Ressignificar e resistir: a Marcha das Vadias e a apropriação da denominação opressora. *Revista Estudos Feministas*, v. 27, n. 2, Florianópolis: UFSC, 2019.

DIONÍSIO, Dejáir. *Entre falos e falácias: pertencimentos e discursos afro-brasileiros nas narrativas de homens em Tocaia Grande — a face obscura, de Jorge Amado*. 2014.

143f. Tese (Doutorado em Literatura e Diálogos Culturais) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

FAN, Xing. *Tocaia Grande: romance-síntese de Jorge Amado*. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

HOOKS, Bell. *Não sou eu uma mulher: Mulheres negras e feminismo*. [S.l.]: Plataforma Gueto, 2014 [1981].

LIMA, Luís. F. de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2012 [2007]. Coleção Orixás, nº 6.

ROSÁRIO, Cláudia. C. Oxum e o Feminino Sagrado: Algumas Considerações Sobre Mito, Religião e Cultura. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14412.pdf>. Acesso em 14 jun. 2020.

SOUZA, Claudete. A. da S. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. 174f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3915>. Acesso em: 12. abr. 2020.

VERGER, Pierre. F. *Lendas africanas dos Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

Recebido em: 02/06/2022

Aceito em: 15/10/2022

---

<sup>i</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Aulete de Língua Portuguesa.

<sup>ii</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Priberam de Língua Portuguesa.

<sup>iii</sup> No período de 1946 a 1948, Amado foi deputado federal e foi o autor da lei que garante a liberdade religiosa no país (AMADO, 2012 [1992], p. 54).

<sup>iv</sup> Mau cheiro.

<sup>v</sup> Segundo a explicação de Nancy de Souza e Silva (2020), mais conhecida como ebome ou vovó Cici de Oxalá, contadora de histórias e iniciada no candomblé.

<sup>vi</sup> Desde seu retorno, no último capítulo da penúltima seção do livro, mais precisamente na página 364, Epifânia é citada 19 vezes na narrativa, entre digressões, diálogos e referências por outros personagens e pelo narrador. Desses comparecimentos, mais da metade (12) são relacionadas ao cuidado do filho de Castor. Ela se retira definitivamente do enredo na página 446, sem nenhum delineamento de futuro ou paradeiro.

<sup>vii</sup> Castor, grato pelo empréstimo de dinheiro oferecido para construir sua oficina, promete ao coronel o apadrinhamento de seu primeiro filho e assim o cumpre (AMADO, 2008 [1985], p. 315 e 425).

<sup>viii</sup> Refiro-me, especialmente, à Dona Flor, Rosa Palmeirão, Epifânia e Teresa Batista, respectivamente.

# Fabián Severo e seu lugar de enunciação fronteiriço

Vinícius Eustáquio Magalhães (UNILA)<sup>i</sup>

Débora Cota (UNILA)<sup>ii</sup>

## RESUMO

O estudo analisa algumas obras literárias de Fabián Severo. Coloca em discussão especialmente sua escrita em portunhol e elementos tensionados por esta escrita como território e seu pertencimento; políticas nacionais; e identidade e comunidade. Destaca-se, sobretudo, o caráter translinguístico (GONZÁLEZ, 2019) da escrita e seu lugar de enunciação fronteiriço (STURZA, 2006).

**Palavras-chave:** Fabián Severo; portunhol; enunciação fronteiriça.

## RESUMEN

El estudio analiza algunas obras literarias de Fabián Severo. Pone en discusión especialmente su escrita en portuñol y elementos tensionados por esta escrita como territorio y su pertenencia; políticas nacionales; e identidad y comunidad. Se destaca, sobretudo, el carácter translinguístico (GONZÁLEZ, 2019) de la escrita y su lugar de enunciación fronterizo (STURZA, 2006).

**Palabras-clave:** Fabian Severo; portuñol; enunciación fronteriza.

---

<sup>i</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) | E-mail: [vinicius.magalhaes@unila.edu.br](mailto:vinicius.magalhaes@unila.edu.br)

<sup>ii</sup> Professora de Literatura latino-americana na Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Coordenadora adjunta do Grupo de Pesquisa Estudos de Poéticas do Presente | E-mail: [deboracota.lit@gmail.com](mailto:deboracota.lit@gmail.com).

Antes,  
eu quiería ser uruguayo.  
Agora  
quiero ser daquí –  
*Fabían Severo (2010)*

Ao discutir o território e a fronteira do ponto de vista geopolítico nos debatemos com diversas outras questões, como cultura, língua, comunidade e identidade. Em particular as fronteiras não são apenas tratados ou limites geográficos, mas também as relações sociais e trocas simbólicas que nela acontecem. Ela está tão determinada pela transgressão física de seu espaço e limites, quanto pelo contato de pessoas e línguas. Concebido sob discursos nacionalistas, os estados nacionais no século XIX foram pensados a partir de uma política de soberania, cujos territórios e suas delimitações fundamentaram a ideia mesma de Estado-nação.

Não apenas uma hegemonia territorial, mas também uma hegemonia cultural se constrói nesse imaginário de unidade. Já que qualquer diferença poderia abalar a soberania nacional, foram adotadas ao longo das décadas políticas que buscavam a qualquer custo controlar e organizar as práticas sociais em todos os seus domínios. Como por exemplo, o decreto de língua nacional e a imposição do monolinguismo nas escolas. Situação que não foi diferente para com as diversas línguas distribuídas nas diferentes regiões, a exemplo dos estados no Sul do Brasil, onde houve uma segunda onda de migração europeia e no norte do Uruguai, palco de intensa ocupação luso-brasileira.

Essas populações foram vítimas de políticas de homogeneização linguística, pois por lei se deveria falar apenas em uma língua: a língua nacional, no caso em questão, as línguas portuguesa e espanhola. Toda essa organização orquestrada pelo Estado, contudo, não pôde conter a heterogeneidade presente em seus territórios. Sobretudo em suas fronteiras, caracterizadas como espaços dinâmicos e uma história particular. Desses limites territoriais surgem manifestações culturais e práticas linguísticas que vão revelar a fronteira mais como um espaço heterogêneo e de convívio do que como homogêneo e unitário como se idealizou.

A negação do Estado ao implantar políticas educacionais monolíngues nas escolas de fronteira dos dois países teve resultados catastróficos que se mostram

presentes até hoje. Na experiência uruguaia isso se mostra na dificuldade de alfabetização e letramento de indivíduos monolíngues no dialeto português. Mas sobretudo pelo estigma e marginalização desse último. Essas problemáticas nos abrem caminhos também para pensar, portanto, como está intrincada a cultura e a identidade heterogênea dos indivíduos sob a tutela de um Estado que preza pela unidade e o controle. Essa necessidade de controle acaba por gerar um embate de forças e o desejo de rompimento do sujeito com o Estado. Os debates atuais sobre cultura e identidade têm levado a grupos em todo mundo a se manifestarem e a criarem mecanismos e lugares para se representar.

Este trabalho apresenta uma discussão particularmente da cultura fronteiriça, marcada pelo convívio entre culturas e práticas translíngues. No plano literário, falamos de literatura fronteiriça como um veículo de manifestação dessas culturas e a possibilidade de representação desses sujeitos. Dentre os exemplos literários que colocam em questão território, língua e literatura está o já clássico romance com traços autobiográficos *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) da escritora chicana Gloria E. Anzaldúa. Como analisa Abrantes (2018), a obra de Anzaldúa mostra a vida de chicanos nos EUA, que como a própria escritora, possui uma identidade marcada por duas nações: a mexicana e a estadunidense. Tal situação na qual estão submetidos esses sujeitos transnacionais os levam a uma situação de rejeição e estranhamento em ambos os lados territoriais.

Anzaldúa nos mostra os conflitos dos sujeitos transnacionais que estão marcados não apenas pelo contato entre grupos e línguas diferentes, mas que experienciam duas ou mais culturas à flor da pele. A obra é, portanto, um exemplo de suas vivências e experiências, mas que ao mesmo tempo vai representar todo um grupo de chicanos distanciado pela demarcação territorial entre os dois países e que utiliza certa mistura do espanhol e do inglês, o *spanGLISH*, para se comunicar. O livro é também um exemplo de que a representação de grupos com identidades heterogêneas a partir da literatura se dá justamente de um outro local de fala que não é o hegemônico.

No caso específico deste trabalho, analisaremos a literatura do escritor Fabián Severo entendendo-o como um articulador de uma manifestação cultural fronteiriça, que é característica mesmo de seus trabalhos literários e musicais. Nesse sentido, podemos voltar a pensar a fronteira como lugar de enunciação fronteiriço (STURZA, 2006), ou



seja, o lugar em que surgem os trabalhos de escritores, músicos e artistas que habitam ou bem se movem aí. A fronteira é o lugar de fala de Severo. O teor autobiográfico de suas obras, e mesmo os personagens que compõem suas histórias, mostram a idiossincrasia desse sujeito transnacional, que convive entre duas ou mais culturas, e que se movimenta nesse espaço particular. Sempre escrevendo em uma língua como o portunhol, resultado dessa dinâmica.

Destaco, portanto, que o desenvolvimento e análise da escrita de Severo são acompanhados dessas questões ligadas ao espaço de fronteira e suas práticas linguísticas, a relação sujeito-língua, identidade e cultura. Além das políticas de Estado e suas implicações no âmbito das representações.

## IDENTIDADE, NAÇÃO E TERRITÓRIO

Na cidade de Sepultura, criada por Severo em seu último livro com este mesmo título, de 2020, os vivos e os mortos continuam vinculados pela capacidade de se comunicarem. Sepultura possui um enorme cemitério e até pessoas de outras cidades preferem enterrar os seus mortos ali para que possam continuar falando com outros, mesmo depois de mortos. O narrador que parece já estar morto, é também, além de uma das vozes da narrativa, quem fala com o leitor, estabelecendo essa conexão entre estes outros dois mundos, o da narrativa e o do leitor. Além de nos contar sua própria vida, ele é interpelado por diferentes vozes e histórias as quais vamos pouco a pouco conhecendo. Em um momento ele quer fazer uma distinção entre si e os outros, mas descobre que não pode, pois está atravessado por diversas pessoas.

*Pero no soy yo. Yo no hablo así. Mis pensamiento no tienen esas curva. Yo soy de pensa llanito, terreno baldío de las idea. Pero como no puedo parar de iscutar, mi voz se da una arrumada y se anima a salir, pero nunca soy yo. ¿Será que ya morí y istoy falando como los que cruzaron la ruta? (SEVERO, 2020, p. 44)*

O narrador que é interpelado por diversas vozes se pergunta afinal se o que está dizendo são suas memórias. Seus pensamentos se misturam com os dos outros, levando-o a questionar quem está vivo ou quem está morto. Ele chega à conclusão que esses dois opostos são irrelevantes e pergunta ao leitor: “¿Toda las palabra que usted dice, son suya?” (SEVERO, 2020, p.44). Ele nos faz pensar afinal que todos nós somos

interpelados pelos outros, e estamos participando desse permanente jogo de representação de si mesmo e dos outros, que significa conviver.

Ao longo do livro ficamos sabendo que a chegada da escola trará a proibição de se falar com os mortos. A construção de um muro por militares, por fim, vai distanciá-la de outras cidades e definir uma fronteira. Esse limite vai interferir drasticamente nos modos de viver e de se relacionar com os mortos, mas também com os moradores das cidades vizinhas. Essas imagens nos servem como metáforas através das quais se pode pensar o sujeito e sua ruptura com o outro que são abruptamente separados por ações políticas arbitrárias oriundas do Estado.

Devemos lembrar que de um ponto de vista histórico, a formação dos Estados nacionais são consequências dos processos de independência no século XIX. Essas nações são fundadas a partir de discursos nacionalistas que pensam elementos como língua, raça, religião e história como homogêneos e particulares de cada território. Porém, o que se verificou na verdade foram heterogeneidades culturais condicionadas em um mesmo espaço. Para Ángel Rama (1982), por exemplo, essas confluências de culturas no continente é um elemento-chave que dá fundamentação para sua ideia de transculturação.

No que diz respeito às fronteiras, esse é um lugar onde essas características se mostram facilmente, expondo também suas contradições. Nesse sentido, a ideia de divisões demarcatórias, seja no período colonial, seja durante a formação dos Estados nacionais, dão uma sensação de arbitrariedade.

A formação de Estados soberanos por meio de elementos de identificação nacional é o que Anderson (1993) descreve como formador de comunidade imaginada. Para Hall (2000; 2006) esse essencialismo histórico, cultural e identitário descrito está em declínio. Segundo o autor, as estruturas tradicionais tais como o estado-nação estão sendo questionadas, bem como as identidades que a partir delas foram construídas sob uma suposta hegemonia, necessária durante os processos independentistas. Essa reflexão sobre o sujeito, sua identidade e o território é essencial para pensarmos escritores que têm a fronteira como seu lugar de enunciação.

Quando se trata de obras desenvolvidas sob contextos multiculturais e translingues como o fronteiriço é possível verificar certas complexidades pertinentes à identidade, que parece estar muito mais em uma dinâmica de movimento, convívio e

negociação. Vemos o quanto é difícil de entendê-la de maneira essencialista, fundada em elementos fixos. Nesse sentido, as formulações sobre comunidades imaginadas de Anderson (1993) e de identidade na pós-modernidade de Hall (2000; 2006) servem para pensar teoricamente a maneira como os escritores de fronteira manejam esses atributos transitórios e construídos coletivamente.

Esses aspectos podem ser observados em trabalhos acadêmicos como os do sociólogo Albuquerque (2005, p. 174) que investiga justamente os conflitos existentes na fronteira Brasil-Paraguai e a construção de uma identidade nesse espaço. O autor apresenta diversos termos que os sujeitos fronteiriços utilizam e que marcam esse confronto, como por exemplo, o fato dos brasileiros se referirem de modo pejorativo aos paraguaios os chamando de xiru, ou a utilização do termo brasiguai ao brasileiro nascido no território paraguaio. Bem como outros estereótipos, como “trabalhador” para o brasileiro e “preguiçoso” para o paraguaio. No caso do brasiguai, segundo o autor (ALBUQUERQUE, 2005, p. 229), esta seria uma “identidade imprecisa e bastante mutável”, podendo designar apenas aqueles simplesmente nascidos no território paraguaio quanto também aqueles com uma identidade fronteiriça híbrida, que mistura a cultura brasileira com elementos da cultura paraguaia, ou seja, cujas línguas e culturas entram em dinâmica.

Abrantes (2018) vai discorrer em sua dissertação sobre o sujeito fronteiriço uruguaio e os estadunidenses de origem mexicana para compreender melhor a literatura de escritores que escrevem na língua falada nestes locais e contextos, notadamente, escritores translingues. Mais especificamente, a partir das obras literárias de Fabián Severo, na fronteira Brasil-Uruguai, nas quais se usa oportunhol, e na de Gloria Anzaldúa no contexto México-Estados Unidos, cuja comunidade chicana faz uso do *spanglish* e denotam esses espaços de contato.

A partir disso, podemos falar da identidade multidimensional (CUCHE, 1999) para explicar os fenômenos de identidade mista no interior das diversas sociedades ou ainda a “dupla identidade” de jovens imigrantes. Esse seria um termo negativo dentro da perspectiva monocultural do Estado que tem “o medo obsessivo de uma dupla lealdade que é a ideologia nacional” (CUCHE, 1999, p.193). Como explica Cucho:

Ao contrário do que afirmam certas análises, estes jovens não têm duas identidades opostas entre as quais eles se sentiriam divididos (...) o indivíduo que faz parte de várias culturas fabrica sua própria identidade fazendo uma

síntese original a partir destes diferentes materiais. A concepção negativa da “dupla identidade” permite que se desqualifiquem socialmente certos grupos, principalmente populações vindas da imigração. (CUCHE, 1999, p. 193)

A perspectiva multidisciplinar de análise de Abrantes sobre a dinâmica das práticas translíngues e as identidades heterogêneas dentro do Estado vai apontar justamente os problemas relacionados à estigmatização do sujeito binacional e seu silenciamento a partir de políticas monolíngues. Nesse sentido, para Abrantes, a literatura em língua híbrida e que fala sobre os sujeitos que estão “entre dois lugares” é importante na medida em que os colocam em evidência (ABRANTES, 2018, p. 221).

Fabián Severo reflete sobre esse “entrelugar” no norte uruguaio nos poemas “Treis”, “Sete” e “Onse” de Noite nu Norte. A imagem que o escritor nos passa é um tanto dramática e mostra a relação difícil do sujeito transnacional:

*Noum sei como será nas terra sivilisada  
mas ein Artigas  
viven los que tienen apeyido.  
Los Se Ninguém  
como eu  
semo da frontera  
neim daquí neim dalí  
no es noso u suelo que pisamo  
neim a lingua que falemo.*

*Archigas no tiene presidente.  
Artigas e uma terra pirdida nu Norte  
qui noum sai nus mapa. (SEVERO, 2010, p. 11, 15 e 19)*

Os versos acima parecem determinar que esse é um lugar à parte, onde vivem sujeitos também à parte, incertos entre dois países. Um lugar que pudesse até mesmo ter o seu próprio presidente. Todavia, é uma terra esquecida e que nem mesmo aparece nos mapas. Seus moradores vivem no lugar, mas não são donos da terra e nem podem andar livremente. Possuem uma língua, mas não podem usá-la. No poema o escritor fala do drama vivido pelo sujeito transnacional nascido na fronteira. Esse deslocamento também é vivido pelo autor quando este parte para a capital Montevideú, onde se sente estranho e é também recebido com estranhamento.

O que podemos pensar é que o sujeito transnacional carrega consigo uma herança cultural que o distingue dos demais, mesmo havendo nascido no mesmo território. Essa sensação do escritor é também a dos chicanos nascidos nos Estados Unidos e pode ser também a de filhos de imigrantes. O sujeito descrito nos versos de

Severo representa, portanto, essa identidade que é carregada de elementos de duas ou mais culturas. Seja por hereditariedade ou adquirida pelas vivências do espaço-território. O que o autor faz é expor essas problemáticas e questionar o modo como o veem e como se vê. Mas também, é um modo de dizer que não há contradição em se movimentar e pertencer a mais lugares.

Falamos nos parágrafos anteriores, a partir de Albuquerque (2005), Abrantes (2018) e de Severo (2010, 2020) dos sujeitos binacionais que vivem em um país que está pensado na lógica de território unificado e interpelado pela identidade cultural. A proximidade a tal fenômeno nos faz perguntar como afinal o sujeito cuja identidade está permeada por duas nações se imagina e é imaginado pelo outro? Proponho novamente uma reflexão a partir da consideração da alteridade que Severo realiza em seu poema “Trintitrés” ao introduzir culturas populares africanas no imaginário da nação uruguaia:

*Us miércole, con los gurí da Josefa  
nos ía nel culto da esquina  
onde nos davan yocolate caliente i gayetita María.  
Yo sabía todas las cansión i cantava bein alto  
porque quiría ser músico cuando fose grande.  
Mi padriño me disía  
que güela tu tein Yiribibe, tiscutamo todo el culto.  
Los dumingo yo iva solito en la misa  
alí no davan nada de comer  
mas como yo también quiría ser padre  
yo iva mirar la jente arrodizada, resando  
i pensava en ayudar toda esa pobre yente.  
Sabía la misa de memoria  
i iva repitindo en vos baja junto con el cura.  
Mas lo que me gustava mismo  
eran las fiesta de los Ogún nu terreiro da Elisa.  
La Main me disía tudo lo que me pasava i iva pasar.  
Avía música, baile i muinta cumida  
banana, choriso con miel, porco asado,  
asvés asta yevavan guaraná.  
Eu gostava aunque no sabía las música  
porque eran difísil.  
Una volta, la Main me dise que mi santo es Yangó  
Santo da yustisa i da sabedoría.  
Desde intonses, antes de durmí  
yo le pido forsa, lus i protesión.  
Noum sei si ele me da. (SEVERO, 2010, p. 41).*

No caso da cultura uruguaia, podemos pensar em dois polos culturais distintos, entre o sul, onde está a capital Montevidéu, e o norte, onde estão as fronteiras com o Brasil. O Sul é polo cultural de onde vem as representações do que é ser uruguaio. O Norte, contudo, é um espaço da alteridade com o vizinho brasileiro, outro polo cultural.

Assim, o Norte conforma um espaço onde os sujeitos são impelidos por duas representações socioculturais distintas, além de uma dinâmica de convivência diferente que é a da fronteira.

Ao falar das fronteiras no norte do Uruguai e colocar em cena esses sujeitos e culturas afro-brasileiras, o autor dá exemplos que mostram a impossibilidade de homogeneidade cultural. Isso mesmo abala a ideia de cultura nacional como aquela representada na capital no sul do país. *“Nosotros, los ‘frontera’, vemos que los conceptos se desarman, que lo que algunos llaman “patria”, “país”, “nación”, “idioma”, “cultura”, no significa lo mismo para nosotros”* (SEVERO, 2015, p. 264).

É necessário reconhecer que a identidade nacional não se conforma apenas através das “identidades compartilhadas” pela qual os indivíduos se reconhecem como pertencentes à mesma comunidade, mas também pelas “diferenças”. No caso da fronteira do Brasil-Uruguai, esse espaço é caracterizado por trocas socioeconômicas e culturais que vão para além das definições jurídicas do Estado. Trata-se, portanto, de um lugar de convívio e conflitos históricos.

Roberto Esposito nos diz que o “próprio” de uma comunidade não é o que os unifica, dentro daquilo do que se pensa que é o “comum”, mas sim o “impróprio”, aquilo que é diferente entre seus participantes: *“la oposición fundamental: no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común”* (1998, p. 30). Assim, os textos fronteiriços de Severo apontam para um território composto por diferentes grupos e comunidades, e as categorias pensadas para se imaginar a nação como unidade estão sendo contestadas. Desse modo, em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, é mais certo dizermos que ela é formada pela diversidade, pelas alteridades.

Esposito indaga se a comunidade vista como uma unidade não poderia ser então um conjunto de diversos indivíduos diferentes entre si, no qual a “diferença” e o “outro” seriam fundamentais para a determinação do “eu”. Esse para nós parece ser o caso do escritor fronteiriço que se nutre de diversas “outras” histórias e que nos apresenta também o seu “eu” íntimo e personagens cujas representações culturais cruzam os limites do espaço-território.

## TRANSLINGUISMO, LÍNGUA LITERÁRIA E LUGAR DE ENUNCIÇÃO

As transformações geradas pela globalização são temas das teorias pós-modernas discutidas por diversos autores desde o final década de 80 como Canclini (1990), Bhabha (1998), Bauman (1999), Hall (2006) que falam sobre hibridismo e transculturação, fruto da colonização e imigração europeia na América como uma primeira fase da globalização. A configuração latino-americana então seria resultado desses encontros e movimentos que geram produtos culturais com características híbridas dos dois polos culturais. Esse processo de globalização se expandiu ao longo dos séculos e atualmente se fala em uma nova fase da globalização onde essas discussões de movimento e encontros ainda são importantes. Na metade do século passado se viu um grande deslocamento causado por migrações e exílios forçados dados os contextos da segunda guerra. Porém, desde a década de 80, as migrações e os deslocamentos têm sido motivados não apenas por guerras, mas também por razões econômicas, gerando assim trocas culturais e simbólicas das produções entre centro-periferia.

Hall e Bauman já falaram de uma homogeneidade cultural e linguística como característica maior do Estado-nação, e como a identidade nacional não é capaz de explicar o sujeito na modernidade, que é impactado pela globalização e outros fenômenos, como as migrações, o fluxo de comunicação e as trocas culturais globais. Os dois estudiosos falam de uma crise. Bourriaud, por outro lado, vai partir da ideia de que a heterogeneidade, vista em particular no sujeito diaspórico, em contato com outra cultura e língua age como um sujeito “radicante”. Em analogia a planta radicante, que se adapta e se modifica de acordo com a terra e o ambiente que está, o sujeito radicante também o faz no que diz respeito à cultura e à língua (BOURRIAUD *apud* GONZÁLEZ, 2019, p.100), configurando assim um sujeito com identidade transitória, em constante negociação com o outro. Por outro lado, o autor não vê aí uma crise, a diáspora que ele fala é muito mais uma oportunidade de troca.

No plano literário, o escritor radicante vai produzir uma obra que mostra esses “múltiplos enraizamentos”, acabando por vez com a ideia de hegemonia e centralidade cultural antes imaginada. Elena González traça um percurso teórico importante para

tratar do translinguismo que passa não apenas pela noção de radicante de Bourriaud mas pela de “extraterritorialidade” em George Steiner (1990) e Mary Louise Pratt (2011). Pela ideia de “vivência translingue” de Steven G. Kellman (2000) e a de “relação translingual” em Otmar Ette (2016). Uma característica dessas práticas translingues é o teor autobiográfico de suas escritas, nas quais a imagem do eu e do outro está sempre em evidência. Essa negociação, por vezes frutífera, por vezes conflituosa, também aparece nos textos em formas de relatos nos quais vemos uma grande abertura às histórias de vida. E mais ainda, uma outra representação do sujeito e do escritor nacional.

Não é apenas a narrativa que está permeada por essa multiplicidade, mas também a língua é um fator importante nessa dinâmica. Mais especificamente, a língua nacional e sua dinâmica com outra língua adquirida, pois a língua afeta a alteridade do indivíduo, que passa a se ver e a ser visto a partir dela. Nesse sentido, quando falamos de sujeitos que usam dois códigos linguísticos, como os vistos em situações de migração, em áreas fronteiriças ou ainda bilíngues por hereditariedade, estamos falando de sujeitos que, nesse processo de coabitar com outra cultura, acabam por criar práticas translingues. Isso acontece ao falarem e ao escreverem literatura utilizando mais de um idioma, que são resultados desses movimentos e múltiplos enraizamentos.

A territorialidade também é colocada em jogo para esses escritores já que sua literatura pode ser escrita em um país estrangeiro e em uma língua diferente da língua nacional. É assim difícil de classificar e determinar o local do qual se enuncia, pois o escritor translingue está em um entrelugar. Ou ainda, como já discutimos em um lugar de enunciação próprio. Sua obra normalmente está embebida pelo outro, o que reflete no sujeito-eu-escritor que demonstra essa multiplicidade de vozes (fala-se em polifonia) no seu discurso e nas histórias. Podemos dizer que em seus trabalhos há ainda uma constante ‘tradução de si próprio’ por parte dos escritores que fazem esse exercício de escrever utilizando dois códigos linguísticos durante o processo de criação da obra.

Nesse sentido, em um primeiro momento, as discussões em torno dos contatos culturais na América Latina se centraram no legado da colonização, os consequentes hibridismos, a transculturação e a antropofagia, pois se imaginava o continente como lugar desse encontro ‘mágico’ e a Europa como polos separado das produções literárias. Hoje, a perspectiva de análise tem acompanhado produções literárias que cada vez mais



tem mostrado que, na verdade, esses polos estão em diálogo e refletem realidades que podem ser vistas globalmente. A literatura passa a então a ter esse caráter desterritorializado e inscrevendo diversos autores que falam dos temas nacionais sem necessariamente falar do nacional, pois está fazendo uma representação do sujeito que se construiu em um entrelugar.

Antes, se as discussões sobre o sujeito pós-moderno se centravam na problemática da crise da identidade, da nação e do território, hoje elas caminham mais numa perspectiva de ver o sujeito como alguém que se construiu em uma identidade múltipla e maleável. Esse sujeito possui um vínculo territorial e cultural que é também múltiplo. Ele mantém, de maneira não conflituosa, várias línguas e culturas em seu repertório. Os escritores que fazem parte desta gama têm demonstrado isso a partir de diversas obras que vão problematizar a relação entre literatura e a representação da sociedade. Essa geração de escritores translingues abrem novos caminhos para se pensar a comunidade literária e as novas definições de cânones literários, pois ressignificam o local e o nacional e se colocam no panorama literário global.

Como já se apontou, a discussão sobre o translinguismo também se expande para a chamada literatura desterritorializada, ou em trânsito e peregrina ou sem residência fixa (ETTE, 2015) que reflete esse processo contínuo observado tanto no âmbito social quanto nas obras literárias. Na literatura, escritores nascidos no exterior ou que se movimentam entre culturas, escrevem em outra língua que a nacional ou a materna. As comunidades de nascidos em outro país diferente dos pais, os fluxos migratórios, as trocas culturais, a cultura de massa globalmente têm criado pontos de acessos comuns em diversas regiões do mundo. Ao estarem em contato e convívio sob diversos contextos linguístico-culturais, esses sujeitos produzem obras que refletem essa realidade multicultural, transnacional e translingue.

Vale lembrar os contos de Douglas Diegues publicados na antologia *Los Chongos de Roa Bastos* (2011): filho de brasileiro e mãe paraguaia, o autor traz a paisagem da fronteira paraguaia escrita em um portunhol selvagem que escancara o uso não controlado da mistura do português com o espanhol frequentemente utilizado nas fronteiras do Paraguai com o Brasil. Outro exemplo é o escritor Wilson Bueno, ele também aborda esse deslocamento entre culturas em sua obra *Mar Paraguayo* (1992), que conta a vida de uma paraguaia imigrante no Brasil. O livro escrito em portunhol e

guarani representa a prática translingue e diglósica típica, vivida nas fronteiras entre os dois países. A fala e o pensamento íntimo da sua personagem é permeado por mais de uma língua e uma cultura, reflexo desse sujeito transnacional. Ou ainda Damián Cabrera que em *Xirú* (2012) opta por uma narrativa escrita em espanhol, mas com insistentes diálogos em guarani, guarañol e jopará deixando a vista as interferências entre as línguas utilizadas no contexto fronteiriço. O uso do guarani distancia o leitor não falante da língua, mas reflete uma situação linguística e social de bilinguismo própria do Paraguai. Já Severo escreve em portunhol, aproximando-se do DPU (*Dialecto Portugués Uruguayo*), um dos dialetos encontrados nas fronteiras do norte do Uruguai com o Brasil. Além do deslocamento e dos trânsitos em si, há uma mudança na ideia de pertencimento que podem vir com os movimentos e contatos culturais. O sujeito que se permite atingir e ser atingido pelo outro realiza uma mudança em si, na sua identidade, na língua e mesmo no pertencer. Ao pensar na comunidade Luciana Di Leone (2014), por exemplo, fala de uma maneira de ser junto e uma partilha das distâncias procurando sair da perspectiva substancialista. Ou seja, a identidade deixa de ser pensada a partir de essencialismos para ser considerada a partir das negociações no contato, no convívio com o outro.

Nesse sentido, é indissociável a escrita desses autores com a sua comunidade e os territórios nelas implicados. González (2019, p. 105) questiona como localizar uma literatura latino-americana que possui várias maneiras de pertencimento cultural, já que esses escritores estão permeados por mais de uma língua, mais de uma cultura e às vezes mesmo se encontram desterritorializados e/ou migrados em um país estrangeiro? A literatura latino-americana também deixa de ser pensada de maneira essencialista pois deve abarcar essa complexidade que reflete os próprios autores translingues e transnacionais. A comunidade literária contemporânea é, portanto, o resultado da articulação dessas singularidades.

O translinguismo é comumente observado a partir da escrita de autores que está permeada por dois sistemas linguísticos, ao que podemos chamar de relação translingual (ETTE *apud* GONZÁLEZ, 2019, p. 102). O translinguismo é um fenômeno que envolve a escrita do autor bilíngue. No caso de Fabián Severo, ele opta por escrever em portunhol, que é uma língua diferente da língua oficial. Assim, o autor escreve em um

idioma que sofre diglossia frente ao espanhol, ou seja, expõe as hierarquias que as línguas em seus contextos podem estar submetidas.

Na sociolinguística o bilinguismo ocorre quando uma comunidade ou indivíduo domina um outro idioma além do idioma materno. No entanto, a diglossia envolve uma dinâmica de hierarquia e ocorre quando há dois idiomas dentro de um mesmo território, normalmente o oficial e/ou administrativo e outro aprendido no âmbito materno/familiar. As diferentes relações de uso, troca e mistura linguística são fenômenos bastante comuns e verificados no mundo inteiro, não sendo diferente na América Latina dado seu histórico de colonização e encontros culturais. No caso das fronteiras entre o Brasil lusófono e os países hispano-falantes os diferentes usos do português e do espanhol produziram modos de comunicação bastante particulares como o portunhol.

Contudo, apesar da existência de diversas línguas nesses territórios que compõem as fronteiras sul-americanas, vale lembrar que a dinâmica de usos na comunicação entre os participantes se dá de maneira diferente, de acordo com as relações sociais e situações de comunicação. No caso do portunhol, essa pode ser uma língua comercial e de comunicação rápida, dada a intercompreensão entre falantes do português e do espanhol. Ela pode ser também uma interlíngua dos aprendizes de português e de espanhol. No caso uruguaio, o portunhol pode muito bem ser uma língua materna, ligada ao contexto familiar, mas é também usado no dia a dia dos moradores da fronteira. Sobretudo no lado uruguaio, dado o histórico de ocupação luso-brasileira e a influência espanhola ao longo dos séculos, vestígios hoje ainda extremamente fortes.

Quanto ao uso literário do portunhol, ela normalmente é escrita de maneira criativa e inventiva, como o faz Douglas Diegues e outros escritores do portunhol selvagem. Ou ainda de maneira transliterada, com o uso de diversas grafias para um mesmo fonema, como o faz Fabián Severo, falante de DPU. Pode-se ainda pensar nessa recriação do escritor translingue como uma autotradução (GONZÁLEZ, 2019, p.109). O que se verifica a partir do trabalho desses e outros autores é que suas escolhas pelo uso do portunhol estão também vinculadas à defesa político-cultural de uma forma de comunicação. Isso porque ainda hoje há uma forte hierarquia de uso entre a língua nacional frente a outras línguas. No caso Uruguaio, como já foi dito, os dialetos das

comunidades do norte foram no passado controlados por leis e políticas linguísticas monolíngues.

No translinguismo essas práticas de escrita inventiva configuram uma estética. Severo também utiliza de neologismos durante o processo de escrita de suas obras, tornando-se também um escritor translíngue. Na obra *Sepultura* (2020) podemos ver esse processo de criação de palavras do escritor através do uso de termos como: “*palabridad*”, “*deslembriamiento*”, “*arrecián*”, “*silenciación*”, “*resucitamiento*”. Esse processo é conscientemente tratado na própria obra:

*Disculpe mis retornamientos. ¿Vio cómo son las palabra? Usted larga una y ella llama a las otra. Palabridad. ¿Usted no juega de inventar palabra? !Qué pena! A mí me gusta. Escuchar un sonido nuevo es de las pocas cosa que ainda me dan felicidad, es como suspirar en los oído del mundo.* (SEVERO, 2020, p. 39).

O texto de Severo está permeado por dois sistemas linguísticos que são o espanhol e o português que funcionam como um *continuum*, o que ETTE (2019) chama de relação translingual. Ao escrever, Severo tenta representar no papel, nos dois idiomas, os sons, mas também as culturas que o atravessa. Por essa razão, o autor joga com os fonemas, a grafia e as palavras das duas línguas. O que vemos nas poéticas translíngues é que um sistema linguístico serve para alojar outro. (PRATT *apud* GONZÁLEZ, 2019, p. 102). O autor bilíngue que está habitado por dois idiomas vai estar imbricado por essa relação, onde sempre faltará uma palavra do outro idioma. Nesse sentido podemos falar ainda de uma sensibilidade translíngue (KELLMAN *apud* GONZÁLEZ, 2019, p. 103). Como diz o próprio escritor sobre seu processo de escrita:

*Cuando me múde para Montevideo, impecé sentir saudade de mis calle, extrañé mis vecino, me faltava los sonido da frontera. Impecé a recordar, mas mis lebranza también venían en portuñol. La tristeza no bajaba y impecé a escribir. Cuando recuerdo, cuando sintio, cuando penso, lo hago en portuñol.* (SEVERO, 2015).

Sturza (2019) faz uso de um aporte da sociolinguística e da linguística aplicada para propor uma diferenciação conceitual do portunhol do ponto de vista dos estudos gramaticais e outro dos estudos sociais. De acordo com a autora, sob um primeiro ponto de vista, se considera o portunhol como uma língua na qual sua gênese está, evidentemente, o português e o espanhol, e cujo entrelaçamento se sustenta a partir das gramáticas das duas línguas, como visto nas práticas translíngues. De um outro ponto de

vista, há a significação, pois o falante dessa língua vai reivindicá-la politicamente e culturalmente, como o faz sobretudo os escritores mencionados. Nesse último caso, o falante de portunhol questiona a perspectiva negativa que lhe é atribuída e ganha status identitário positivo. Como explica em sua dissertação:

A designação implica um significado histórico e político como língua de uma comunidade linguística que usa o português e/ou espanhol como línguas maternas e/ ou segundas, e sobretudo, porque traz inscrita uma relação identitária com seus falantes, que a eleva à categoria simbólica de pertencimento à fronteira e, em certa medida, a um patrimônio cultural regional. O nome de uma língua como Portunhol não é apenas uma referência a qual remetemos invariavelmente à mistura de duas línguas, mas é sobretudo a significação política e histórica de uma língua. (STURZA, op. cit., p. 109).

A enunciação fronteira de Fabián Severo é importante na medida em que nos proporciona a possibilidade de verificar como a literatura do escritor contemporâneo, em particular o fronteiro, trabalha com os elementos culturais de seu contexto como o uso de uma língua híbrida, permeada por discussões no âmbito literário e sociocultural. A fronteira é vista, portanto, sob uma perspectiva do encontro entre línguas e culturas e sua relação com o sujeito transnacional, mas também por sua significação política e histórica. Esse fator reflete na produção do autor na medida em que as escolhas literárias que faz são manifestações do lugar fronteiro a partir do qual escreve, a partir de seu lugar de enunciação.

Esse lugar de enunciação do escritor é “um entre lugar” ou ainda como o escritor imagina “um lugar inexistente” entre duas nações, cuja língua literária é o resultado também do contato entre outras duas línguas. Ele é extraterritorial. O que nos remete novamente à ideia de sujeito transnacional. É algo que se situa em uma margem. É uma dualidade cortada – ou interligada, podemos relativizar – por um rio ou uma ponte. Esse lugar põe em xeque todas as concepções pré-formadas do que é pertencer. O sujeito se vê representado a partir de duas outras culturas, mas nunca de sua própria. O fato de não ver a língua que fala materializada no espaço em que vive traz aos moradores fronteiros a sensação de não ter uma mãe-pátria, como pode ser observado em seu poema “Nove”: “*Artigas teim uma lingua sin dueño.*” (SEVERO, 2010, p. 17). Ou ainda em seu poema “Des”:

*Miña lingua le saca la lengua al dicionario  
baila um pagode ensima dus mapa*

*i fas com a túnica i a moña uma cometa  
pra voar, livre i solta pelu seu.* (SEVERO, 2010, p. 18).

Nos dois poemas o autor nos passa novamente a sensação de um lugar que funciona de maneira autônoma, ainda que rodeada por forças que a querem controlar, como o mapa e a escola. Ele já nos disse que esse é um lugar que não está nos mapas e que não tem presidente. E que agora se pode até mesmo dançar em cima desse mapa. A língua também não reconhece a autoridade do dicionário. A autoridade da escola também desaparece quando o uniforme na imagem da “*túnica*” e da “*moña*”, referência à opressão escolar, se tornam “uma cometa” que voa livre, agora como símbolo de liberdade.

A fala fronteiriça dos poemas no qual o escritor faz empréstimos de léxicos do português e do espanhol é contraventora e compromete o território nacional, que por sua vez sim existe nos mapas. Já a língua, pelo contrário, é sem Estado e sem dono. Uma ameaça aos olhos vigilantes dos que temem abalos sísmicos na integridade nacional, com medo de que ela desabe, sem saberem, porém, que ela é tão frágil quanto as forças que a criou.

A fronteira é um lugar que ultrapassa - se não transgride -, as linhas divisórias de dois territórios, de duas línguas, de duas culturas. Na mente do fronteiriço, pelo contrário, essa dualidade deixa de existir, ou pelo menos, é integrada. Isso ocorre de tal maneira que as divisões se tornam tênues. A fronteira é tão movimentada quanto o rio que corre na sua margem e divide o território em dois (ou será que os une?). Esse lugar particular de onde Severo fala faz um movimento como o de um pêndulo que vai de um lado ao outro da margem. Esse pêndulo quando para está sempre ao centro, em uma posição entre algo. Porém, para se movimentar, deve estar suspenso no ar, em lugar algum.

Esse é um lugar onde a circulação de pessoas e bens ultrapassam e mesmo transgridem o controle dos Estados. No mesmo sentido as culturas e as línguas se chocam na fronteira, estabelecendo hierarquias, misturas e códigos sociais de uso. Desse modo, a fronteira seria segundo Sturza (2006, p. 65) um lugar de cruzamento onde outras práticas linguísticas funcionam em convivência e contato sob o mesmo teto das línguas nacionais dominantes. Os limites do território nacional seriam, portanto, um

espaço de enunciação de línguas em contato, mais especificamente, segundo a autora, um “Espaço de Enunciação Fronteiriça”.

Como explica o linguista uruguaio Behares, que investigou sobre os fenômenos do portunhol, essa variedade do português falado em Artigas, dado as condições de contato com o espanhol, foram gerados diversos graus de hibridação de léxicos e fonemas das duas línguas. Sua análise mais formal e descritiva dos aspectos do DPU, contudo, não impede o linguista de entender a relação afetiva que os falantes do dialeto têm com a língua e o território. Em epílogo escrito por ele no livro *Noite Nu Norte* (2010), o linguista diz que (Ibid., p. 68) o portunhol é para Severo “*su ‘lengua materna’, aquella en la cual se constituyó como ser de lenguaje*”. Ainda sobre a obra de Severo, ele diz que:

*Es un libro de poesía y no una colección de poemas, como ya señaló Etchemendi. Este hecho implica una cosmovisión poética en la cual se hacen presentes su “artiguensidad” y su “portuñolidad” en forma central y descarnada. En sus páginas vibra esa habla deliciosa y verdadera, patrimonio de sus hablantes, los artiguenses, singularizada por su hablante, Fabián Severo. En cierto sentido, el libro constituye una “Poética Fronteriza” o más bien una “Poética Artiguense”.* (BEHARES, 2010, p. 68)

Como explicado, o lugar de fala de Severo é um lugar particular onde ocorrem determinadas práticas linguísticas, cujas forças simbólicas têm um papel crucial na própria significação do sujeito e de sua identidade e na produção cultural. É um lugar de alteridade, onde o “eu” e o “outro” estão em constante disputa e convivência. O uso diglósico da língua nesse lugar pode se tornar um gesto político, uma diferenciação, uma aproximação ou mesmo distanciamento.

Quando perguntado em entrevista sobre a importância artística do portunhol, Severo responde que: “Como em qualquer comunidade, é fundamental para as comunidades que falam Portunhol que exista literatura, música, educação em sua língua materna.” (SEVERO, 2017). Não é à toa que o portunhol tem ganhado cada vez mais visibilidade graças a escrita e valorização da língua. Isso se confirma nas mudanças de paradigmas atuais como a aplicação de políticas linguísticas positivas na fronteira, o debate com a sociedade civil, as premiações literárias, eventos e ciclo de debates que em seu conjunto criaram uma rede e documentos que possibilitaram iniciar o processo de

reconhecimento do portunhol no Uruguai como Patrimônio Cultural Imaterial, em 2015.

Para Mota (2014) esse processo de escrever uma língua ágrafa causa também um efeito político tal como ocorre na oralidade. Para ela se trata de uma “escrit(ur)a em portunhol” como gesto político. Sua fundamentação se baseia na ideia de que a constituição da linguagem escrita está relacionada com o letramento, o resgate da memória e mesmo na inserção do indivíduo na sociedade, onde as leis e escolarização são fundamentais. Ainda segundo ela, “a escrita seria da ordem do socialmente aceitável/instituído, do coletivo, enquanto que e a escritura seria um espaço de particularização do sujeito na língua, de singularidade” (MOTA, 2014, p. 68). Dada as condições do portunhol enquanto língua do âmbito oral e a repressão institucional de políticas monolíngues, escrever em portunhol é uma das maneiras como o sujeito fronteiriço pode se constituir dentro do Estado letrado. Nas palavras da autora:

[...] pensar que escrever em uma língua possibilita ao sujeito a entrada em uma determinada configuração social pelo simbólico é relevante na medida em que estamos tratando de uma língua não gramatizada/instrumentalizada e cuja grafematização apoia-se em sistemas de outras línguas. Nesse sentido, o próprio ato de enunciação do sujeito ao escrevê-la tem como efeito a instituição de um lugar para essa língua no domínio das letras. Dito de outro modo, é pela escrita e na escrita que se confere outro lugar para o portunhol, bem como uma outra modalidade de circulação. (2014, p. 67)

Diante disso o que podemos dizer é que o uso do portunhol sempre remete a um ato político, pois as escolhas pelo uso ou não da língua está associado a uma identificação enquanto sujeitos de uma comunidade particular. Esse lugar de enunciação de onde falam é o fronteiriço, mas também podemos localizar esses escritores que realizam práticas translíngues dentro de um panorama que reflete uma gama de escritores desterritorializados que representam uma nova maneira de ver o escritor e a literatura nacional e mundial. O fato de esses sujeitos falarem e escreverem a partir de um lugar de enunciação próprio, dentro do Estado pensado como monolíngue e homogêneo, vai criar novas maneiras de ver a literatura latino-americana, seja no continente ou no exterior. No caso de Severo vai conferir um status de legitimidade ao dialeto frente a língua nacional e constituir seu lugar de enunciação fronteiriço.



## Referências

- ABRANTES, F. A. *A escrita em línguas híbridas e a superação da tradição do silêncio dos sujeitos transfronteiriços: uma comparação entre a escrita literária em português e em spanglish*. Tese de doutorado. Universidade de Juiz de Fora. 2018.
- ALBUQUERQUE, José Lindomar C. *Fronteiras em Movimento e Identidades Nacionais: A Imigração brasileira no Paraguai*. Programa de Pós-graduação em Sociologia. UFC, 2005.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas – Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANZALDUA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt. Lute, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As Consequências Humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1999.
- BEHARES, Luis Ernesto. Transliteraciones fronterizas. In: SEVERO, F. *Noite nu Norte. Poemas en Português*. Montevideo: Ediciones Del Rincón, 2010, p. 9-16.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- BOGADO, Cristino. et al. *Los Chongos de Roa Bastos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- CABRERA, Damián. *Xirú*. Assunção: Edicione de la Ura, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, Mexico, DF, 1990.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Giulio Einaudi editore. Turin, 1998.
- ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, Agos. 2015, p. 192-209.
- GONZÁLEZ, Elena. Escritas translingues e comunidade literária hispano-americana. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; ANDRADE, Antonio. *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 96-114.

- HALL, Stuart. *Identidade e diferença*. Editora Vozes. Petrópolis, 2000.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A. Rio de Janeiro, 2006.
- LEONE, Luciana di. “Editoras de poesia: comunidade, imunidade, afetos.” In: *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 75-113.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de; ANDRADE, Antonio. *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. 194p.
- MOTA, Sara dos Santos. *Portunhol e sua re-territorialização na/pela escrit(ur)a literária: os sentidos de um gesto político*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria. 2014.
- RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- SEVERO, Fabián. *Noite nu Norte*. Poemas en Portuñol. Ediciones del Rincón. Uruguay, 2010.
- SEVERO, Fabián. *Noite nu Norte*. Poemas en Portuñol. In: BEHARES, Luis. *Transliteraciones Fronterizas*. Ediciones del Rincón. Uruguay, 2010.
- SEVERO, Fabián. *Sepultura*. Uruguai: Ediciones de la Canoa, 2020.
- SEVERO, Fabián. Entrevista com Fabián Severo. *Revista Letras Raras*. Vol. 4, Ano 4, Nº 3, 2015.
- SEVERO, Fabián. *Portunholando*. Discurso de Fabián Severo pronunciado en la mesa de apertura del 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol. São Carlos/UFSCar. 29 de julho de 2015. Disponível em: <<https://espanholdobrasil.wordpress.com/2015/08/01/discurso-de-fabian-severo-pronunciado-en-la-mesa-de-apertura-del-16o-congresso-brasileiro-de-professores-de-espanhol/>>.
- SEVERO, Fabián. Fabián Severo: “Querem convencer-nos de que existe uma forma correta de falar e escrever em espanhol, a forma de falar de determinados centros de dominação”. Entrevista concedida ao *Portal Galego da Língua*, 2017. Disponível em: <https://pgl.gal/fabian-severo-querem-convencer-nos-de-que-existe-uma-forma-correta-de-falar-e-escrever-em-espanhol-a-forma-de-falar-de-determinados-centros-de-dominacao/>. Acesso em 15 de novembro de 2022.
- STURZA, Eliana Rosa. *Portunhol: a intercompreensão em uma língua da fronteira*. *Revista Iberoamericana de Educación*, p. 97-113, setembro de 2019.
- STURZA, Eliana Rosa. *Línguas de Fronteiras e Política de Línguas: uma história de ideias linguísticas*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

Recebido em: 08/06/2022

Aceito em: 13/10/2022

# Fora de controle: adaptação literária e pós-modernidade<sup>i</sup>

Fabricio de Miranda Ferreira (UFPA)<sup>ii</sup>

## RESUMO

A intensificação das adaptações entre expressões artísticas está relacionada às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do contemporâneo. Nesse contexto pós-moderno, de múltiplas vozes e signos simultâneos, intensificou-se a prática da adaptação, tornando-se recorrente. A arena pós-moderna é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações. Assim, pretende-se estabelecer uma relação entre os estudos da pós-modernidade e a intensificação de adaptações de obras literárias na contemporaneidade, a partir da teoria da adaptação, a qual se baseia na intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros. Para isso, serão tomados como ponto de partida os autores Hutcheon (2013), Stam (2006), Lyotard (2009), Jameson (2002) e Derrida (2005), entre outros.

**Palavras-chave:** Adaptação; pós-moderno; intertextualidade; literatura.

## ABSTRACT

The intensification of adaptations between artistic expressions are related to the technological revolutions that marked contemporary cultural expressions. In this postmodern context, with multiple voices and simultaneous signs, the practice of adaptation has intensified, becoming recurrent. The postmodern arena is the stage that opens space for this intensity of adaptations, rewritings, recreations and resignifications. Thus, it is intended to establish a relationship between the studies of postmodernity and the intensification of adaptations in literary works of contemporary times, based on the theory of adaptation, which is based on intertextuality: the text is based on other texts to be created, existing completely through an intertextual relationship with the former. For this, the authors Hutcheon (2013), Stam (2006), Lyotard (2009), Jameson (2002) and Derrida (2005), among others, will be taken as a starting point.

**Keywords:** Adaptation; post-modern; intertextuality; literature.

---

<sup>i</sup> Este artigo é parte da pesquisa de mestrado sobre Literatura e adaptação em quadrinhos na Universidade Federal do Pará, disponível em: <http://www.repositorio.ufpa.br/handle/2011/13965>.

<sup>ii</sup> Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8611-0347> | E-mail: [fmferreira815@gmail.com](mailto:fmferreira815@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Não se pode negar que as adaptações estão relacionadas às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do mundo contemporâneo. Ou seja, as adaptações obedecem a uma lógica de massificação, em que a arte passa a ser “adaptada” para outros meios mais “reproduzíveis”, que têm maior popularidade. Com isso, acentua-se uma fusão de linguagens a partir das adaptações, intensificando-se no cinema e entre tantas outras expressões, como animações, televisão e quadrinhos.

Nesse contexto de multiplicidade de signos e mídias, numa proporção nunca vista, a adaptação é uma prática recorrente. Não que ela já não existisse antes, como mostra Linda Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, “nós, pós-modernos, claramente herdamos esse hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa disposição [...]. O resultado? A adaptação fugiu do controle” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Sim, a arena pós-moderna de múltiplas vozes e signos é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações.

Segundo o filósofo francês Jean-François Lyotard, um dos nomes referenciais quanto ao pós-moderno, este conceito passou a designar “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 2009, p. XV). Tal estado, conforme Lyotard, refere-se a uma *condição pós-moderna* cultural que, simplificando, caracteriza-se pela incredulidade perante os metarrelatos ou “grandes relatos”, discursos filosóficos que legitimariam a ciência moderna. Com as transformações a que se refere Lyotard, a função narrativa desses metarrelatos se dispersa em “nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (2009, p. XVI). Portanto, a sociedade pós-moderna se baseia numa pragmática de partículas de linguagem, na qual existem muitos jogos de linguagem diferentes, resultando na heterogeneidade dos elementos.

Nesse contexto, a arte como um todo – e especificamente a literatura – estaria vivenciando, na contemporaneidade, uma estética marcada pela fragmentação, intertextualidade e pastiche. Tal fragmentação resulta em uma mistura de gêneros e estilos, além de um maior envolvimento entre linguagens artísticas, como a música e o cinema, promovendo a mistura que favorece o ecletismo e a junção de códigos.

Finalmente, “o novo parece não existir, o que existe é apenas o ‘reaproveitamento’, a ‘releitura’, a ‘adaptação’ do passado, ou ainda, a mistura de momentos históricos, de linguagens, culturas e estilos de época” (COSTA, 2012, p. 5).

A prática da adaptação se intensificou quase simultaneamente ao surgimento da chamada sétima arte – o cinema –, no século XIX, vindo a se popularizar a partir da tentativa, por parte dos produtores, de se atingir a camada burguesa da população no final da década de 1920 (SKYLAR apud AMORIM, 2013, p. 15). Atualmente, filmes adaptados de obras preexistentes – literatura, quadrinhos, pintura, etc. – já dominam boa parte da produção do cinema mundial, ganhando destaque, até mesmo em importantes premiações como o Oscar, o Globo de Ouro e o Emmy (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Não obstante, podemos observar a intertextualidade na adaptação: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros (HUTCHEON, 2013, p. 30). Semioticamente falando, as adaptações de uma mídia para outra são comparadas às traduções, uma vez que traduzem uma obra de uma linguagem para outra diferente da obra adaptada. Analogicamente, como na tradução de uma língua para outra, é impossível traduzir literalmente, pois cada língua possui especificidades, obrigando o tradutor a recriar o texto na sua língua, também o adaptador precisa ter habilidade suficiente para encontrar elementos no seu fazer artístico que correspondam ao sentido que o autor da obra de partida queria propor.

Essa é apenas uma das questões que atualmente envolvem a adaptação. Outra questão muito colocada é a da fidelidade. Ainda hoje persiste uma crítica da fidelidade em relação às adaptações, que coloca na adaptação uma obrigação em relação ao texto que foi adaptado. Para essa crítica, uma boa adaptação é aquela que procura ser ao máximo “parecida” com a obra adaptada. Ou seja, não há espaço para inserção ou supressão de elementos, nem mudanças de qualquer tipo, e quando isso ocorre nas adaptações, estas são reprovadas. Logo, a adaptação é vista de uma ótica profundamente moralista, como um desserviço à literatura. Tal discurso geralmente lamenta o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” e reafirma uma pretensa superioridade da obra adaptada à adaptação. Stam (2006) faz um questionamento contundente a essa exigência de fidelidade, apoiado nas mudanças no pensamento ocidental a partir da segunda metade do século XX. Nesta

pesquisa, essas mudanças estão dentro de um contexto artístico do cenário pós-moderno, como vimos anteriormente, do declínio das metanarrativas, da fragmentação e da intertextualidade.

Já Hutcheon, em *Teoria da Adaptação* (2013), elabora uma teoria que trata da *adaptação como adaptação*, partindo do fato de que a adaptação se refere tanto ao produto como ao processo. A teórica então analisa a adaptação tanto como um *produto formal de uma transposição intersemiótica* quanto um *processo de reinterpretação e recriação*. Portanto, não trata de adaptações específicas, mas do processo de adaptação em si, independente do suporte.

A autora canadense, em seus livros, não aborda especificamente a relação entre adaptação e pós-modernidade, deixando uma lacuna por onde esta pesquisa caminha. Portanto, o objetivo deste artigo é relacionar as adaptações, principalmente de obras literárias, a partir da teoria da adaptação, ao contexto da pós-modernidade. Para, isso optou-se por abordar a adaptação *no contexto da arte pós-moderna*, no processo de recriação de uma nova obra autônoma, uma vez que tal processo corrobora tanto a intertextualidade quanto a inversão da relação hierárquica dos binarismos, entre eles o “original” e a “cópia” – fatores caros à pós-modernidade, como veremos a seguir.

## **1. NADA SE CRIA, TUDO SE ADAPTA**

Segundo Hutcheon (2013, p. 22), é evidente que as adaptações são velhas companheiras, fundamentais à cultura ocidental, desde Shakespeare a Goethe, passando por Ésquilo e Racine. Mas, com várias novas mídias à disposição, que se popularizaram na esteira da pós-modernidade – cinema, televisão, rádio, videogames, quadrinhos etc. – a adaptação se intensificou. Ou seja, é inegável que há mais do que coincidência nessa aproximação entre adaptação e a arte pós-moderna. O que nos leva ao propósito deste capítulo, que é estabelecer esse paralelo entre as mudanças que desafiaram a arte, dando à luz à chamada arte pós-moderna, e à intensificação da prática da adaptação literária para outras mídias. Pretende-se, com isso, mais do que verificar o contexto da adaptação, mas entender a adaptação como prática cultural dentro de um processo histórico/artístico.

## **1.1 Nem tanto ao moderno, nem tanto ao pós**

Atualmente, o termo “pós-moderno”<sup>i</sup> tem dividido opiniões. A expressão começou a ser adotada por críticos e pensadores a partir de 1950, apoiados em novos rumos por quais passava a arte, distanciando-se do modernismo, já canônico àquela altura, diferente dos novos movimentos que surgiram a partir da década de 1950, como por exemplo, o *nouveau roman*, a *nouvelle vague*, a *pop art*, a *geração beat*, a poesia concreta, o *boom* latino-americano.

Foi o filósofo francês François Lyotard, em seu *A Condição Pós-Moderna* (1979), que atestou a falência do chamado projeto da modernidade que, por sua vez, daria luz à pós-modernidade<sup>ii</sup>. Nesse projeto, a ciência teria papel fundamental, legitimada por esse ideal moderno. Atinge seu ápice na virada do século XIX para o XX, com o positivismo, as vanguardas artísticas e as revoluções socialistas (COELHO, 2001, p. 20). O que Lyotard enfatizou foi que, no contexto da perplexidade do pós-guerra, a incredulidade em relação às metanarrativas – grandes narrativas com função de legitimação da vida como um todo, incluindo aí o iluminismo, o marxismo, o liberalismo, a filosofia, e a ciência – pôs em xeque o projeto da modernidade. No entanto, tais metanarrativas ainda mantêm sua força, sejam renovadas – “neoliberalismo” –, adaptadas – “marxismo cultural”, – ou ainda existindo em uma nova configuração – “racionalismo crítico”, “pós-humanismo”.

Dessa forma, segundo Jameson (2002, p. 30), houve uma ruptura na arte, após, segundo as palavras do autor, a “canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno”. Para ele, essa é uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a geração da década de 1960 vai se confrontar com o movimento moderno, dando início a uma série de mudanças que dariam luz ao novo fenômeno a ser estudado e nominado. Entende-se, porém, nos estudos atuais sobre o pós-moderno, que os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960 não promoveram uma “ruptura” na arte, mas sim uma radicalização do modernismo. Mas não se pode negar que tais movimentos abriam caminho para as mudanças que viriam nos anos posteriores.

Além da incredulidade em relação às próprias metanarrativas, como saberes únicos e totalizantes, e os novos rumos da arte dos anos 1960 em diante, outras



características mais citadas em relação à pós-modernidade são: o homem não tem mais uma identidade fixa, cujo centro é a sua personalidade única (HALL, 2003, p. 12); a intertextualidade e a valorização de uma multiplicidade de estilos ao invés da originalidade modernista; e, por fim, uma reescritura do passado, com as metaficções historiográficas, estabelecendo uma ponte, diferente do modernismo, que via o passado como algo a ser superado.

Portanto, neste trabalho, trataremos sobre a arte pós-moderna por meio da ótica de Hutcheon, quando afirma que:

apesar da retórica apocalíptica que muitas vezes a acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais. Não existe –, ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura. (HUTCHEON, 1991, p. 16)

Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Trata-se, então, de uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão do mesmo na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente.

Importante abrir um parêntese para falar sobre o pós-moderno na América Latina: seria apropriada a aplicação do termo à realidade dos chamados países de terceiro mundo, onde está incluída a América Latina e o próprio Brasil? Néstor García Canclini se refere à hibridização cultural existente nesse continente como algo fundamental no pós-modernismo. Quanto ao desenvolvimento, Canclini observa a heterogeneidade latino-americana referente aos estágios de cada país:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão antievolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior. (CANCLINI, 1990, p. 28)

Percebe-se, dessa forma, que Canclini estabelece uma relação entre o pós-moderno e a multiplicidade cultural e de estágios de desenvolvimento da América Latina. Essa mistura singular dos países latinos, conforme Canclini, é algo que está bastante ligado à proposta da arte pós-moderna. Multiplicidade que, por sinal, tem marcado a arte brasileira nas últimas décadas. No campo artístico em geral, a

contemporaneidade tem presenciado estilos variados e multiformes, procedimentos de vanguarda, posicionamentos divergentes, aproximação das culturas erudita e popular, reescritura do passado. Em todas essas mudanças, o que é certo é que há, sem dúvida, traços da pós-modernidade. Justifica-se, então, falarmos em pós-moderno na literatura e na cultura brasileira (ARRUDA, 2005, p. 227).

## **1.2 Seguindo os passos da adaptação**

O que é exatamente adaptação? Sabe-se que na biologia se refere às mudanças que os seres vivos sofrem para sobreviver ao meio. Ou seja, o conceito de adaptação, em si, já traz consigo duas nuances bem marcadas: a mudança e o meio. E se há mudança, há a passagem de um momento para outro, uma adequação ao meio. Nas artes, a ideia é representar a mudança de uma obra de arte para outro meio, no caso, outra linguagem. Dessa forma, a adaptação, necessariamente, pressupõe a existência do que se poderia chamar de obra prévia ou obra original. No entanto, em questão de arte, estamos falando de formatos diferentes, obedecendo cada qual a sua linguagem, o seu formato, seus recursos, pois são artes distintas e precisam ser tratadas com tal distinção. Portanto, Hutcheon (2013, p. 29) afirma que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Portanto, para esta pesquisa, utilizaremos o conceito de adaptação de Hutcheon (2013), uma vez que a autora canadense elaborou um conceito que abarca a adaptação em sua dupla natureza de processo e produto, afinal, trata-se um processo de recriação ao mesmo tempo em que resguarda um diálogo intertextual inerente a esse processo. Tal conceito será adaptado para a análise da obra a ser estudada, para que se possa entender o contexto em que se situa a adaptação. Antes, no entanto, veremos um pouco do histórico do estudo da adaptação ao longo do tempo.

Se a prática da adaptação existe desde muito tempo, por que somente no século XX foi problematizada? O fato é que a prática da adaptação se intensificou com as facilidades inseridas pelas novas tecnologias no processo artístico, dentro da lógica de

mercado da indústria cultural, começando a ser caracterizada, a partir dessa ótica, como simples massificação da obra artística; passando pelo estruturalismo, considerada como uma tradução de uma linguagem para outra; pelo pós-estruturalismo, vista como prática intertextual; e, chegando ao enfoque cultural, como adaptação intercultural. Tal associação é apenas para efeito didático, uma vez que os três enfoques podem ser aplicados ao estudo da adaptação: a tradução intersemiótica, a teoria da adaptação e a adaptação intercultural.

O filósofo francês Roland Barthes aborda, em uma série de estudos, as relações entre as linguagens semióticas (literatura, cinema, pintura, música, fotografia). Para Barthes, no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irredutíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Dessa forma, conforme Bazin (apud SOUSA, 2012, p. 21), adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Essa visão remete à ideia de reconhecimento-compreensão, acrescentando-se o movimento (re)interpretação- (re)criação. Seria um filme adaptado uma leitura do texto literário, construído sobre sentidos elencados por leitores do texto-base, ou ainda em (co)construção com a própria arte cinematográfica, sendo o filme realizado a partir dessas leituras, permitindo ainda novas interpretações, novos sentidos a serem construídos pelo público espectador.

Já no enfoque da teoria da adaptação, a qual vai trabalhar a adaptação como um diálogo intertextual, Robert Stam (2006) propõe uma linguagem alternativa para discutir a questão da adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, a questão do processo de adaptação como um todo. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto original (STAM, 2006, p. 19). De acordo com Stam (2006), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como infiel ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha, ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e

estética da fonte literária. A palavra “infidelidade” é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada (adaptação) que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida (obra adaptada).

Assim, para Stam (2006, p. 22), é necessário enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Stam (2006) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Ainda nesse enfoque, Linda Hutcheon (2013) defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia do original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação. Para Hutcheon (2013, p. 28), é necessária, dessa forma, a percepção de que adaptar não significa ser fiel, e, bem como Stam, a autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Em sua obra, Hutcheon (2013, p. 29) propõe o estudo dessa prática sob três diferentes perspectivas: (i) vista como uma entidade ou um produto formal; (ii) vista como um processo de recriação; e (iii) vista a partir do seu processo de recepção<sup>iii</sup>. Por entidade formal ou produto, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de transcodificação de um sistema semiótico a outro. Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de um processo de reinterpretação e recriação, processo no qual primeiramente se apropria da obra adaptada para depois recriá-la como uma obra autônoma, mesmo estabelecendo uma relação de dialogismo intertextual (HUTCHEON, 2013, p. 73).

### **1.3 Fora de controle: adaptação e pós-modernidade**

No contexto artístico e cultural da multiplicidade de signos e mídias da pós-modernidade, a adaptação tornou-se uma prática recorrente numa proporção nunca

vista. Não que ela já não existisse antes, como mostra Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, os pós-modernos, claramente herdaram esse hábito, com outros novos materiais à disposição, fazendo com que a adaptação fugisse do controle (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Não é muito difícil estabelecer um paralelo entre adaptação e pós-modernidade. Os movimentos da teoria na segunda metade do século minariam alguns ideais caros ao modernismo, como a originalidade e seus derivados, isto é, a hierarquia entre original e cópia, o autor como ponto de partida da obra de arte e a aura da obra artística, que permaneceria nas instâncias da alta cultura. Dessa forma, ao mesmo tempo em que contribuíram para desfazer a visão negativa da adaptação (que falamos no item anterior), direcionaram para o questionamento do modernismo e consequente desenvolvimento da teoria pós-moderna.

Portanto, a adaptação deixou de ser vista como mera técnica de massificação ou como produto artístico inferior à obra adaptada para ser estudada como um fenômeno cultural intrínseco à nossa época. E esse movimento teórico – de valorização das adaptações como obras autônomas – pode ser inserido em um amplo contexto artístico da segunda metade do século XX, no qual o pós-moderno está inserido, e que permite o paralelo feito aqui entre adaptação e arte pós-moderna.

Hutcheon, que teorizou tanto sobre o pós-modernismo como sobre adaptação, não abordou especificamente a relação entre esses dois pontos, mas justificou seu empenho nesses temas da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, sempre tive grande interesse pelo que veio a ser chamado de “intertextualidade” ou relações dialógicas entre textos [...]. Uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores. (HUTCHEON, 2013, p. 12)

Ou seja, neste trecho podemos perceber que a autora estabelece uma relação entre a teoria pós-moderna e a teoria da adaptação partindo de duas características comuns: a intertextualidade e a inversão da hierarquia entre as categorias obra adaptada *versus* adaptação, por meio da valorização da adaptação como obra de arte autônoma e não devedora à obra adaptada. Ou seja, há nesses dois pontos o esforço de desafiar uma

hierarquia entre categorias que remete à superioridade de uma categoria a outra, como nas categorias espírito *versus* físico, voz *versus* escrita, original *versus* cópia, etc.

Como vimos anteriormente, Stam, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), faz uma crítica à chamada *crítica da fidelidade*, defendendo que a adaptação possui uma relação não hierárquica com a obra original, mas dialógica e intertextual. A crítica da fidelidade se baseia em um moralismo hierarquizante em que a adaptação é uma obra que deve ser fiel à obra original, recaindo em uma avaliação um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações. Nesse artigo, Stam baseia sua crítica em movimentos teóricos reunidos sob a rubrica do *pós* para mostrar como eles contribuíram para dar uma nova ótica para a crítica das adaptações.

Para subverter o preconceito com as adaptações, Stam mostra como desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo causaram impacto direto no aprofundamento do estudo das adaptações. Dessa maneira, interessa para esta pesquisa dois aportes teóricos apontados por ele para estabelecer o paralelo entre os estudos da adaptação e da arte pós-moderna, para situarmos a adaptação no contexto cultural da arte pós-moderna: a *intertextualidade* de Kristeva e o *suplemento* de Derrida.

A teoria da *intertextualidade* de Kristeva enfatiza a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Stam entende o conceito de adaptação como um “dialogismo intertextual”, em que todas as formas de texto são intersecções de outras faces textuais. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, “a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Ou seja, mesmo o texto dito “original” também carrega consigo ecos de outros textos, e indefinidamente, não havendo qualquer hierarquia entre os textos. Dessa forma, a intertextualidade opõe-se à originalidade modernista, ao confrontar essa pretensa originalidade com a ideia de hipertextos, os ecos de outros textos que qualquer obra carrega consigo. Nesse sentido, a ideia de intertextualidade, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente.

No contexto do pós-estruturalismo, o conceito de *suplemento* de Derrida desfaz binarismos excessivamente rígidos ao propor a inversão da primazia de uma categoria sobre outra, como no caso do “original” sobre a “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. Na crítica derridiana, pode-se dizer que o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; a *Odisseia* (Homero, c. IX-VII a.C.) remonta à história oral anônima, *Dom Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) remonta ao jornalismo de viagem, e *ad infinitum*. Os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num *jogo* aberto de significações. Estando em jogo, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. O *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Portanto, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao questionar a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade: “nunca houve nada exceto a escrita, nunca houve nada exceto suplementos e significações substitutas que poderiam somente surgir numa cadeia de relações diferenciais” (DERRIDA, 1995. p. 243-245). Portanto, entendendo-se os signos como suplementos de outros suplementos, sem nunca se chegar à realidade propriamente dita, desfaz-se qualquer relação hierárquica entre obras que dialoguem entre si, na clássica relação fonte/influência; mas, se toda obra é suplemento de outra, a adaptação seria um suplemento da obra adaptada que também é suplemento de outra e infinitamente, num jogo aberto de suplementações/significações.

Assim, foi impulsionado o avanço de uma teoria da adaptação sem a tutela da crítica da fidelidade e da hierarquia original/cópia. Tal avanço permitiu situar a adaptação em um contexto cultural e artístico amplo, no qual ela é ao mesmo tempo processo e produto, como veremos a seguir.

Hutcheon, em *A teoria da adaptação* (2013), procura estabelecer uma teoria da adaptação ao abordar *a adaptação como adaptação*, ou seja, enfocando o processo em si de adaptação e o produto gerado no processo. Isso porque quando nos referimos à adaptação, o conceito pode ser direcionado tanto ao processo como ao produto resultante do processo.

Hutcheon pontua que, como produto formal, a adaptação é um produto resultante de uma transcodificação intersemiótica, que pode ser comparada à tradução e à paráfrase. Da analogia com a tradução, temos que a adaptação acaba sendo uma recodificação em um novo conjunto de signos; da analogia com a paráfrase, temos que adaptar é oferecer uma nova versão de uma passagem ou texto, como, por exemplo, a adaptação livre de palavras em imagens, em adaptação cinematográficas, por exemplo (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Por outro lado, a adaptação enquanto processo é uma reinterpretação e uma recriação, isso porque os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. Ou seja, o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade e talento (HUTCHEON, 2013). Dessa forma, a adaptação gera uma obra autônoma, mas em diálogo intertextual natural com a obra original.

## **2 A ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO DE RECRIAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS NO CONTEXTO PÓS-MODERNO**

Como vimos, foi Barthes quem disse que no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irredutíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base, pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Portanto, a adaptação é uma *recriação* dessa obra, não somente em outra linguagem, mas a partir de uma outra leitura, a do adaptador, cujo olhar é outro.



Por isso Hutcheon, ao falar sobre a adaptação como um processo, fala em “arte cirúrgica” (2013, p. 43): geralmente em romances longos, o trabalho do adaptador é de subtrair e contrair, ou seja, de cortar personagens importantes, e com eles subtramas, acontecimentos marcantes e descrições relacionadas

Assim, podemos entender como a adaptação está inserida no contexto da arte pós-moderna. Como vimos anteriormente, a ideia de intertextualidade de Kristeva, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, no qual a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente. Essa intertextualidade é intrínseca ao contexto da arte na chamada pós-modernidade, em que a adaptação, aos poucos, deixa de ser vista como secundária ou inferior.

Consequentemente, essa intensificação da adaptação contribuiu para a inversão do binarismo entre “original” e “cópia”. Na perspectiva de Derrida, como vimos, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. Estando em um jogo aberto de significações, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. Dessa forma, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao inverter a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. Destarte, tanto a obra literária como a adaptação (seja cinema ou quadrinhos etc.) são suplementos, sempre vão ser remetidos a significados anteriores e remeter a novas significações, em uma rede de significações sem fim.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao transpor uma obra para outra linguagem, os autores adaptadores (re) criam, (re) escrevem em imagens, a partir de sua própria expressão artística, o texto de outro autor.

Mas, afinal, não temos aqui a definição de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação

intertextual com os primeiros? Os textos literários também não ressoam textos anteriores desde tempos imemoriais? Desde a *Odisseia* de Homero, passando pelas tragédias históricas de Shakespeare, pela *Divina Comédia* (1304-1321) de Dante Alighieri e pela sátira aos romances de cavalarias em *Dom Quixote*, até o moderno clássico *Ulysses* (1920) de James Joyce, as obras literárias sempre se criam a partir de textos preexistentes. Ou seja, mesmo o texto dito original também carrega consigo ecos de outros textos, e indefinidamente, não resistindo qualquer hierarquia entre os textos. Logo, as adaptações também podem ser grandes obras de arte, sem qualquer prejuízo para as obras literárias que servem de fonte de inspiração.

Por isso a intertextualidade foi um dos pontos de convergência entre a adaptação e a arte pós-moderna, valendo-se do suplemento de Derrida. Como vimos, o *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num jogo aberto de significações. Por isso, inverte-se a hierarquia entre “cópia” e “original”, ou poderíamos dizer “fonte” e “influência”, “obra adaptada” e “adaptação”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. A literatura, então, entre os signos desse jogo, seria apenas mais um suplemento. Na arte pós-moderna vê-se que a originalidade deixa de ser um objetivo, visto que toda a linguagem é suplemento numa cadeia de relações sem fim.

Interessante é que até recentemente se falava em fim da literatura, como se falava também do fim de muitas coisas: da arte, da filosofia, do jornalismo, da história. Talvez um fim aconteceu, mas não exatamente como pensávamos: houve o fim das coisas como se acreditava, separadas caprichosamente em rótulos, para uma rede imensa e intensa de troca de signos e mais signos, significações flutuantes, vozes múltiplas, linguagens, identidades, tudo móvel e líquido. A literatura, no entanto, permanece ao longo dos séculos, resistindo, renascendo, reinventando-se. *Adaptando-se*.

## **Referências**

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-

33, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em: 23 abr 2018.

ARRUDA, A. M. de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. *Estação Literária Londrina*, vol. 9, p. 220-237, jun. 2012.

BARTHES, Roland. *Image – Music – Text*. Tradução: Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. Disponível em: <[http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes\\_\\_Roland\\_-\\_Image\\_Music\\_Text.pdf](http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes__Roland_-_Image_Music_Text.pdf)>. Acesso em 22 jan. 2018.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

COELHO, T. *Moderno Pós-Moderno: Modos e Versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COSTA, J. Pós-modernidade, cultura e pastiche: algumas considerações acerca da contemporaneidade. *Anais*. Anais do III Seminário Linguagem e Identidades: múltiplos olhares. São Luiz: UFMA, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução: Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 2(2): 1-200, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 7.ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SOUSA, Marta Noronha e. *A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema*. Edição Electrónica. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51. Florianópolis: jul./dez. 2006. p. 019- 053. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 22 fev 2014.

Recebido em: 08/06/2022

Aceito em: 16/08/2022

---

<sup>i</sup> O termo “pós-moderno” foi cunhado originalmente na década de 1950 pelo historiador inglês Arnold Joseph Toynbee para designar um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna. Portanto, o pós-moderno de Toynbee era apocalíptico e estava de acordo com o pensamento da época, com a crise do pós-guerra, que incluía uma desconfiança generalizada e uma irracionalidade a qual o modernismo não dava conta (FERNANDES, 2010, p. 46).

<sup>ii</sup> Vale lembrar que o projeto da modernidade, segundo Teixeira Coelho, “recobriria de modo amplo e geral os últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia” (2001, p. 20). Tem sua base firmada a partir do iluminismo e do humanismo, quando se acreditou que a razão levaria o homem a alcançar um estágio ideal de civilização.

<sup>iii</sup> Para esta pesquisa, abordaremos apenas as duas primeiras perspectivas, visto que nos interessa muito mais a relação entre obra adaptada e adaptação, embora em diversos momentos recorreremos à recepção tanto da obra adaptada como da adaptação.

# No armário de Mário: em busca de uma leitura dissidente

Claudicélio Rodrigues da Silva (UFC)<sup>i</sup>

## RESUMO

Um homem à procura da alma brasileira e de si mesmo. É a síntese que se faz da vida de Mário de Andrade. Mas esse “si mesmo” quase nunca passa por sexualidade, corporalidade, desejo e prazeres. Não que o poeta/ficcionista tenha se recusado a pensar nisso. Esses temas estão lá o tempo todo. A sexualidade é um elemento fantasmático que se manifestava em diversos momentos, dos burburinhos e das ofensas que incidiam sobre sua suposta homossexualidade à construção de um tabu pela crítica, que tateia sua poética com receio, sobretudo nos poemas e nas narrativas que solicitam uma leitura homoerótica. Este artigo se propõe a pensar Mário de Andrade como um dissidente sexual que inseriu o tema em sua poética, ainda que a fortuna crítica tenha se negado a pensá-lo e lê-lo por essa perspectiva.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; homoerotismo; dissidência sexual; sexualidade; Modernismo.

## ABSTRACT

A man who seeks the Brazilian soul and himself. This sums up Mário de Andrade’s life, but this “self-awareness” barely passes through his sexuality, corporeality, desire and pleasures. It’s not that the poet/fictionist wouldn’t consider it. These topics are always there. Sexuality is a phantasmatic element that manifests itself in many moments, from rumors and insults about his alleged homosexuality to the way his critics have made his sex life a taboo – they even fiddled with his poetic work with concern, primarily poems and narratives that needed a homoerotic reading. This article proposes to think about Mário de Andrade as a sexual dissident, who incorporates this topic into his poetics, even though critical fortune had denied thinking and reading it from this perspective.

**Keywords:** Mário de Andrade; homoeroticism; sexual dissidence; sexuality; Modernism.

---

<sup>i</sup> Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ, professor adjunto de literatura brasileira na UFC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-9416> | E-mail: [claudicelio@gmail.com](mailto:claudicelio@gmail.com)

## A PRESENÇA DE MÁRIO DE ANDRADE EM ANTOLOGIAS DISSIDENTES

Em breve definição, o homoerotismo consiste em um *corpus* de linguagens que evocam, velada ou explicitamente, o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo. Uma vez que, até a primeira metade do século XX, a existência homossexual era vista como um desvio da rota ou da norma (e por norma entenda-se aqui a vida heterossexual), a representação de afetos dissidentes dessas épocas é quase sempre latente, usando como expediente figuras de pensamento muito sutis para demarcar o lugar do desejo homossexual. É o caso de Mário de Andrade, que aborda uma infinidade de temas em sua obra, mas que, ao falar de si, de sua intimidade, de sua natureza sexual, inventa uma poética mais cifrada do que a linguagem poética. Em suma, o homoerotismo em Mário de Andrade é a cifra da cifra.

Mário de Andrade foi um dissidente sexual; entrou e saiu do armário como bem entendeu. Indícios? O apelo ao desejo e aos prazeres sexuais não normativos abundam não somente em sua poética, como também em sua epistolografia, por meio da qual o autor alimentava as suspeitas sobre sua homossexualidade ao tratar do tema com mágoa e angústia por conta dos boatos e das ofensas homofóbicas que lhe dirigiam.

Em minha pesquisa pós-doutoral<sup>i</sup>, me debrucei sobre as antologias eróticas de sujeitos dissidentes, ou seja, aqueles que se identificam com minorias e cuja literatura se insurge contra o discurso acostumado e normalizado, no caso, o discurso sobre o poder do sexo e do erótico, estudado como um gênero literário universal, com referências ocidentais na Grécia e na Roma Clássica, mas um erotismo em que não eram discutidas as questões relacionadas aos sujeitos dos prazeres. Tudo funcionava como se ao erotismo não interessassem a orientação sexual dos sujeitos representados nem sua identidade de gênero. Desse modo, o que se cristalizou, inclusive como história do erotismo, foi uma noção de representação do desejo hétero, reproduzindo-se, quase sempre, os poderes de um sexo sobre o outro.

Assim, me propus a ouvir/ler textos literários de autores minoritários que falassem sobre seus desejos e prazeres. Se é possível pensar em um discurso erótico contra-hegemônico, eu estava interessado nisso. O que revela um poema ou um conto de autoria negra ao tratar sobre prazeres sexuais? O que querem expressar as mulheres

quando decidem ser sujeitos e não objetos do discurso erótico? Gays, lésbicas e pessoas trans, do passado e do presente, em um mundo marcado por homofobia, lesbofobia e transfobia, por aversão ao desejo desviante, o que dizem a respeito dos usos dos prazeres? Eram essas as minhas questões. E a escolha de antologias temáticas se justificava como uma forma de pautar uma época, um momento e um lugar no campo da literatura que se quer pôr em evidência. Nesse caso, leio as antologias como marcos temporais, objetos que me ajudam a pensar a literatura e sua história, ao mesmo tempo em que as postulo objetos de uma política de representatividade no território tão disputado da literatura.

Logo na primeira antologia publicada no Brasil com a temática da homossexualidade, *Histórias do amor maldito* (1967), Mário de Andrade se apresenta com o conto “Frederico Paciência” – de *Contos novos*, publicado postumamente em 1947 –, que narra a “amizade” entre dois garotos adolescentes, colegas de colégio. Depois, na antologia *Poemas do amor maldito* (1969), o poema “Soneto”, do livro *A costela do grão cão* (1941), solicita uma leitura pela perspectiva homoerótica. Essas duas antologias, organizadas por Gasparino Damata e Walmir Ayala, ambos escritores e assumidamente gays, foram pioneiras na temática da homossexualidade no Brasil, isto é, começaram a abrir as portas do armário da literatura para que os textos-corpos-dissidentes-sexuais saíssem do escuro e se mostrassem.

Cinquenta anos depois da edição da primeira antologia sobre o “amor maldito”, foi lançada a obra *Poesia gay brasileira: uma antologia* (2017), na qual está publicado o poema “Girassol da madrugada”, de Mário de Andrade, junto a outros poetas gays/lésbicas, como Mário Faustino, Cassandra Rios, Caio Fernando Abreu, Glauco Mattoso e Lúcio Cardoso. Esse poema, que integra *Livro azul*, escrito em 1931, é conhecido como o que mais suscita uma leitura homoerótica dentro da poética de Mário de Andrade e há documentação suficiente para sustentá-la, visto que coloca em questão a sexualidade de Mário no horizonte das constantes reescrituras. Trata-se de um poema palimpsesto, uma vez que foi rasurado (e são evidentes essas rasuras), de modo a tentar esconder, por meio de figuras de linguagem, a necessidade do escritor de deixar o desejo homoafetivo mais claro no texto. Ora, se queria evidenciá-lo em seus versos, por que então o escondia atrás das figurações? Além da autocensura, o autor contava com amigos-leitores conservadores.

Em 2020, com a organização dos professores e pesquisadores César Braga-Pinto e Helder Thiago Maia, foi publicada uma antologia em dois volumes que abrange textos publicados entre 1842 e 1930. No volume I, intitulado *Desejos*, Mário de Andrade apresenta novamente o conto “Frederico Paciência”, além de outros três textos – um poema e dois contos de *Os contos de Belazarte* (1925). O conto “Túmulo, túmulo, túmulo” é sobre a “amizade” entre Belazarte, um rapagão solteiro que mora com a mãe e que decide ter um criado negro, e o jovem Ellis. Ele encontra no rapaz não só o objeto do seu desejo colonial-escravocrata, mas também um desejo sexual, embora esse último seja velado, aparecendo com o pudor de “amizade” e admiração mútuas. Já o conto “Nízia Figueira, sua criada” narra a relação entre duas mulheres – novamente um relacionamento entre criada e patroa –, solitárias, que não se casam; uma vive para cuidar da outra, amizade que culmina em um gostoso roçar de corpos na cama depois de muita cachaça. A lesbianidade aí é somente suspeitada. Os organizadores também inseriram um poema chamado “Momento”, de 1924, publicado por Oneyda Alvarenga na década de 1970.

Vale ressaltar que essas antologias sobre a homossexualidade não foram organizadas a partir da orientação sexual dos autores, embora as mais recentes façam questão de reunir escritores abertamente homossexuais. A temática é que é homoerótica, o que explicaria, portanto, a presença de textos de Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos<sup>ii</sup> e Nelson Rodrigues nessas coletâneas.

A presença de Mário de Andrade nessas antologias, se não o tira do armário, no mínimo, joga luz em parte de sua erótica voltada para o tema do “amor que não ousa dizer o nome” e, quando diz, qualifica-o de maldito. É importante, pois, resgatar essa poética pelo crivo dos estudos do contemporâneo, confrontando a crítica do século XX, que tateou o problema e o escamoteou, tentando fugir da homossexualidade de sua produção como “o diabo foge da cruz”. Dessa forma, Mário de Andrade segue polêmico justamente no âmbito da sexualidade, visto que ainda há muito o que dizer sobre sua obra nesses aspectos.

## **A DISSIDÊNCIA ARLEQUINAL-LOSÂNGUICO-MACUNAÍMICA DE MÁRIO DE ANDRADE**



Na qualidade de um dissidente sexual, Mário de Andrade interpretou essa existência por meio de sua poética e de suas correspondências. Nesses textos, personagens e personas líricas fundem-se e confundem os dissidentes com o seu autor – criador-criaturas –, uma vez que, ao criar uma linguagem cifrada sobre os desejos não normativos, Mário não só não esconde sua sexualidade, mas a revela com a maestria de um sujeito arlequinal, *flâneur*, malandramente desejante, como o sujeito lírico do poema “A caçada”, que transita pelas madrugadas de São Paulo e se depara com “grandes mariposas de sonho queimando-se na luz...”. Sair à caça nas madrugadas da Pauliceia diz muito sobre esse corpo lanhado de desejo. Por isso, novamente o sujeito sai à caça no poema “Noturno”, encontrando-se com “as nuvens baixas muito grossas/ Feitas de corpo de mariposas/ Rumorejando na epiderme das árvores...”.<sup>iii</sup> Poemas como esses revelam muito, sem dizer claramente, a respeito do “desvairismo” sexual do autor de *Pauliceia Desvairada*.<sup>iv</sup> Lembremos que uma das acepções do qualificativo “desvariado” é justamente “excitado”. Portanto, nessa primeira hora de desvairismo, é pertinente que o caçador noturno seja relido pela perspectiva da excitação sexual.

O olhar que o poeta lança para a sensualidade dissidente ora se camufla em imagens ricas de polissemia, em metáforas difíceis de identificar o objeto representado pela forma representante, ora parece que o discurso deseja libertar-se do policiamento interno (e, obviamente, externo) e as imagens homoeróticas se revelam, como no poema “Cabo Machado”, de *Losango Cáqui* (1924). Nele, o sujeito arlequinal de Pauliceia, com sua roupa de losangos, em uma cidade de geografia em losangos, leva sua linguagem losânguica ao quartel. A forma geométrica do quepe cáqui dos recrutas é a imagem que Mário traz ao livro, a partir do título, com poemas que descrevem sua experiência (ou memórias inventadas) no serviço militar. Entretanto, o ambiente masculino e viril é deixado de lado nesse que é um poema representativo de uma identidade sexual desviante:

Cabo Machado

Cabo Machado é cor de jambo,  
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.  
Cabo Machado é moço bem bonito.  
É como si a madrugada andasse na minha frente.  
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo  
Adonde alumia o Sol de oiro dos dentes  
Obturados com um luxo oriental.

Cabo Machado marchando  
É muito pouco marcial.  
Cabo Machado é dançarino, sincopado,  
Marcha vem-cá-mulata.  
Cabo Machado traz a cabeça levantada  
Olhar dengoso pros lados.

Segue todo rico de joias olhares quebrados  
Que se enrabicharam pelo posto dele  
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado gentil.  
Educação francesa mesureira.  
Cabo Machado é doce que nem mel  
E polido que nem manga-rosa.  
Cabo Machado é bem o representante duma terra  
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista  
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.  
Só não bulam com ele!  
Mais amor menos confiança!  
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas  
Mãos transparentes frias,  
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.  
Se vê bem que prefere o arbitramento.  
E tudo acaba em dança!  
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional! (ANDRADE, 1993, p. 144)

O poema descreve a sensualidade do cabo Machado, uma performance queer, no sentido mesmo de estranhamento em relação ao que se espera de comportamentos, modos, olhares e trejeitos de rapazes em um ambiente disciplinador de masculinidades como o militar. No entanto, o olhar do poeta, ao contrário do que, provavelmente, seria a percepção dos outros, é de deslumbramento e de admiração, inclusive ao ressaltar que cabo Machado não marcha, mas dança. Além disso, é um moço refinado, visto que cuida das unhas, tem mãos delicadas e não tem receio de usar pó-de-arroz no rosto. Em suma, há todos os indícios de que performa uma identidade desviante; e o poeta sabe disso. No mínimo, os trejeitos e o andar de cabo Machado sugerem que seus atos performativos, conforme a concepção de Judith Butler (2019), recusam sua identificação com a heteronormatividade cênico-social duplamente exigida tanto no contexto do quartel quanto naquela sociedade.

Mais tarde, quando a *Revista de Antropofagia* tinha deixado de ser uma publicação avulsa e ocupava uma página alugada no jornal *Diário de São Paulo*, Oswald de Andrade, usando o personagem do poema como pseudônimo para um texto

intitulado “Os três sargentos”, acusa Mário de Andrade de falta de originalidade e o denomina “nosso Miss São Paulo traduzido de masculino”. De fato, a segunda dentição da revista primava por textos que atacavam os colegas daquela primeira fase do movimento que agora preferiam seguir outros caminhos que não o da estética antropófaga de Oswald. Mas o que se ressalta aqui é que as troças com a sexualidade de Mário a partir de sua obra o deixavam angustiado, sensação que se refletia nas cartas trocadas com os amigos mais íntimos como Manuel Bandeira, que, ao mesmo tempo em que cumpria a função de irmão mais velho, também funcionava como um superego, na medida em que, lendo em primeira mão poemas e narrativas do amigo, advertia-o sobre termos e expressões mais explícitas acerca das questões sexuais “não resolvidas” de Mário que pudessem aparecer na sua poética. Ou seja, o “irmão pequeno”, como Mário qualifica Bandeira em poema a ele dedicado, exercia sobre os escritos dele a posição de castrador, conforme veremos adiante. Entretanto, justamente essas cartas permitem que hoje se possa montar a imagem de um Mário desviante que, na tentativa de fugir às normas de virilidade do seu tempo, esquivava-se dos policiamentos e das reiteradas práticas homofóbicas com a mesma desenvoltura com que ensaiava a saída do armário por meio de seus escritos.

Os ataques do “fogo amigo” fizeram com que Mário cortasse definitivamente as relações com Oswald de Andrade em 1929, após a publicação de um texto, também na *Revista de Antropofagia*, sob o título “Miss Macunaíma”, assinado por Octacílio Alecrim, que alguns estudiosos afirmam ser um pseudônimo, mas que foi, na realidade, um advogado e escritor potiguar. De modo satírico, o autor não cita Mário nominalmente, porém insinua se tratar dele a personagem do seu texto, identificada no feminino: “passageira da gaiola ‘Caiçara’, esteve hontem em Natal, durante algumas horas, a mais genuína representante da antropofagia feminina do Brasil. É uma tapuya bem acordada, conversadeira e inteligente que vem realizando uma sensacional ‘descida’ ao mundo da famigerada tribo Apurynan”. Miss São Paulo traduzido de masculino, Miss Macunaíma e tantos outros gracejos homofóbicos que nada tinham a ver com a “descida” que queriam os antropófagos. Ao mesmo tempo em que publicamente a vítima silenciava, na intimidade das cartas revelava-se um homem angustiado, ferido na sua dignidade e na sua honra. Enquanto isso, escrevia uma poesia recheada de imagens homoeróticas, não apenas escamoteadas pela crítica do seu tempo

e da segunda metade do século XX, mas sobretudo negadas, como se as performances homoafetivas empobrecessem o Mário que queriam como herói cheio de caráter, líder de um movimento.<sup>v</sup>

De volta ao poema “Girassol da madrugada”, orientado por Manuel Bandeira, Mário de Andrade escreve várias versões para um único verso, na tentativa de atenuar uma revelação. Amalgamado o texto com os fatos externos documentados, é possível, a partir de leituras também desviantes, suspeitar sobre o que o poema poderia ter sido, sobre o que foi e sobre o que se tornou. O texto é composto de sete pares de estrofes nas quais o poeta declara sua paixão a um “tu” cuja identidade sexual não é revelada. Mas a dedicatória do poeta a um desconhecido R.G., seguida de uma das estrofes que foi reescrita de acordo com as sugestões de Bandeira, coloca o poema sob o olhar suspeito de que haveria algo mais a ser dito no subtexto e seus entornos. A estrofe-palimpsesto é a segunda da parêntese V:

Tive quatro amores eternos...  
O primeiro era a moça donzela,  
*O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,*  
O terceiro era a rica senhora,  
O quatro és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados.  
(ANDRADE, 1993, p. 140-141, grifo meu)

Em carta a Bandeira, datada de 28 de março de 1931, antes de falar sobre o poema, Mário confessa ao amigo que está amando: “O amor se abancou de novo no meu rancho, mas é bom nem falar porque sou dolorosamente feliz” (MORAES, 2001, p. 494-495). Ora, o que Mário mais quer nesse momento é justamente verbalizar esse sentimento, desaguado desta forma:

Isso da gente ficar uma noite inteirinha, quatro horas eu passei! Reclinado sobre um corpo alvíssimo e dócil, parolando, descobrindo uma alma espontânea, maravilhosamente descobridora, dizendo coisas incríveis para quem não lê nos livros, e um dedo espantado passeando em nosso rosto, seguindo o caminho das rugas e dos traços já acentuados pela idade, olhos incríveis de assombro não podendo se explicar que possam amar a feiura, é melhor não falar. [...]. Faz uns quinze dias que não vivo, desgraçado. Positivamente as delícias ou martírios do corpo não têm nada que ver com o amor. (MORAES, 2001, p. 494-495)

O que seria essa feiura de amor (e aqui não se pode fechar uma interpretação de que o poeta se referia a si), que faz com que os amantes se assombrem diante da

impossibilidade de explicação? Delícias e martírios do corpo, diferentemente do amor, seriam mesmo os prazeres da carne? O amante de Mário de Andrade se resume a um corpo alvo e dócil, dessexuado. O que perderia o poeta se revelasse a identidade sexual daquele por quem está encantado? Esse jogo de esconde-esconde, muito comum na poesia de Mário e levado às cartas sempre que menciona questões sexuais, orienta uma leitura dissidente, de uma sexualidade não normativa.

Prosseguindo, Mário envia quatro estrofes do poema “Girassol da madrugada” a Manuel Bandeira, que, na carta de resposta (MORAES, 2001, p. 498),<sup>vi</sup> chama carinhosamente de Rud a sigla do nome a quem Mário dedica o poema, envia seu poema “As três mulheres do sabonete Araxá”, cujo discurso erótico, diferentemente do poema de Mário, não vem cifrado, codificado, uma vez que o poeta se declara admirado pelas mulheres a quem quer dar um reino. Discurso abertamente heteronormativo em confronto com o velado do poema de Andrade.

“O segundo... eclipse, boi que fala, cataclismo”. Quem seria o segundo dos amores do poeta, uma vez que, no verso editado, Mário prefere usar reticências seguidas de três imagens metafóricas que, longe de esconder, apenas reforçam o caráter proibitivo da revelação desse amor? Na apresentação da recente publicação da seleta erótica da obra de Mário, Eliane Robert Moraes (2022) empreende um volteio discursivo para associar a imagem do “boi que fala” a uma série de contextos oriundos da produção do escritor, por exemplo, a perspectiva do bumba-meu-boi, animal da tradição popular que perde a língua. Além disso, a pesquisadora une o personagem adolescente do conto homoerótico, Frederico Paciência, a um poema em que Mário dá nome aos bois, ou melhor, a um boi: o boi Paciência, que é também o sobrenome do garoto que dá nome ao conto “Frederico Paciência”, de *Contos novos*, cujo enredo é claramente homoerótico. Entretanto, quando nos deparamos com versões enviadas a Manuel Bandeira, percebemos leituras bem mais próximas do teor homoerótico do poema. Em carta de 14 de junho de 1933, Bandeira dá o veredito:

Das variantes que você mandou... Hum! Está difícil escolher. A que substituí melhor o insubstituível verso original é a última:

“O segundo, as prisões não condenarão nada, as ciências não corrigirão nada”

Mas tanto essa como estas duas:

“O segundo, os homens etc.”

“O segundo, mas porque etc.” (a pior sem sombra de dúvida).

São explicações, coisa pouco poética.

Resta:

“O segundo, eclipse, boi que fala, catacumba”  
é bem poesia, mas não dá sentido a ninguém. Decida entre Verdade e Poesia  
[...] (MORAES, 2001, p. 562)

Em síntese, o “amor maldito” está mais do que dito nesse trecho, uma vez que a voz do poeta afirma que esse amor não pode ser sentenciado à condenação moral nem à correção médico-científica ao que era considerado patologia no pensamento sobre a homossexualidade no início do século XX pelos discursos legais e científicos. Entre verdade e poesia, Mário decide-se pela linguagem subliminar, cheia de elipses, desde as reticências às duas palavras cujos significados evidenciam escuridão, passageira e perene (eclipse/catacumba). Porém, ao substituir “catacumba” por “cataclisma”, o poeta subverte a perenidade da escuridão desse segundo amor ao descrevê-lo como um abalo sísmico (da moral heterossexual? Da norma dos amores que podem ser unicamente aceitos?). Nesse sentido, a leitura feita por Eliane Robert,<sup>vii</sup> do boi que perde a língua, morre, mas ressuscita para brincar no terreiro, é uma metáfora da metáfora proposta, o que nos obriga a destrinchar essa interpretação à luz da descrição dos amores facultados ao silêncio e à reclusão.

Em 23 de dezembro de 1941, Manuel Bandeira escreve uma curta carta a Mário de Andrade agradecendo pelo exemplar de *As poesias*, no qual consta o poema “Girassol da madrugada”. Em uma nota de rodapé, o organizador cita outra carta de Mário, dessa vez ao poeta Alphonsus de Guimarães Filho, na qual informa que no *Livro azul* (em que o poema foi publicado) está o que ele fez de melhor em poesia. Sobre o “Girassol da madrugada”, Mário afirma que é o “que tem de mais novo viver o prazer de amor, de após-sexo, livre já dos interesses da sexualidade. E desconfio que estará encerrado o capítulo poesia desta complexa vida minha” (MORAES, 2001, p. 658).

Tanto *A costela do grão cão* quanto o *Livro azul* aguardam uma leitura dissidente, visto que primam pelas elipses e por imagens subliminares dos amores desviantes. Porém uma leitura nesse caminho foi empreendida recentemente por Horácio Costa ao analisar a correspondência entre Andrade e Bandeira em torno de “Girassol da madrugada”. Costa assim sintetiza essa ação palimpsesta:

Assim, numa tentativa de interpretar esse verso enigmático, teríamos não apenas uma confissão de impotência implícita do poeta diante do mores do seu tempo, à luz do que foi dito anteriormente, mas também um seu recado ao leitor «entendido» – uso a palavra, claro está, com a maior

intencionalidade, recuperando uma forma de tratamento, popular entre os homossexuais em São Paulo até os anos setenta, de referir-se aos que com eles compartilhavam as suas proclividades sexuais –, como se dissesse: não revelo (antes eclipse) o meu segundo amor eterno, mas indico, pelo contraste entre este verso e os que enquadram, que ele provém de outra área da experiência, do insólito ou do interdito (um boi que falasse... afinal, seria a «revolução dos bichos», *el mundo al revés*), e também indico subliminarmente a aqueles que queiram arrostar essa interdição, os «bois» brasileiro, leitores futuros, pois: preparem-se para defrontar-se com nada menos do que um cataclismo, se e quando o fizerem. E aqui estamos nós (COSTA, 2013, p. 288).

O poema “Estâncias” (de 15 de outubro de 1933) é um desses textos, cuja primeira estrofe expõe um homoerotismo disfarçado de ambiguidade e promove um cataclismo nas leituras acostumadas a invisibilizar o homoerotismo:

(a)  
No caminho da cidade,  
Oh vós, homens que andais pelo caminho,  
Olhai-me, cercai-me todos, abraçai-me,  
Abraçai-me de amor e de amigo, na meiga carícia indecisa,  
Cegos, mudos, viris, na imperfeição irremediável! (ANDRADE, 1993, p. 315)

A estrofe é uma releitura do *Livro das Lamentações* (1:12), do Antigo Testamento, cuja citação é atualizada para o sofrimento de Cristo no caminho até o Calvário. O trecho faz parte do ritual da Via-Sacra, correspondente à sexta estação, que encena o encontro de Verônica com Cristo, momento em que ela enxuga o rosto do mestre. Se a paixão no contexto cristão se refere à dor e ao sofrimento de Cristo, na releitura de Mário de Andrade, o poeta é o próprio Cristo-Eros em suas estâncias/lugares de parada para descanso no caminho da cruz, que deseja ser afagado eroticamente por homens do sexo masculino, já que a palavra “viris” não permite que ela seja tomada como generalização para a humanidade. É erótica a paixão do poeta, e a dor e o sofrimento que existem aí são evocados justamente pela forma de amar indecisamente em uma irremediável imperfeição. Ou seja, o tempo todo, Mário dá pistas desse amor desviante, não normativo, que ele deseja cantar. O expediente que o escritor usa para esse canto, por vezes eclipsado, rasurado, é pregar pequenas peças no jogo semântico proposto, a partir de uma linguagem palimpsesta cujo sentido desliza do poema e resvala pelas cartas, nessa leitura expandida.

No mesmo livro, consta o poema “Soneto”, de dezembro de 1937, e que aparece na antologia *Poemas do amor maldito* (1969), organizada por Gasparino Damata e Walmir Ayala:

Aceitarás o amor como eu o encaro?...  
... Azul bem leve, um nimbo, suavemente  
Guarda-te a imagem, como um anteparo  
Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro  
Vive em teu corpo nu de adolescente,  
A perna assim jogada e o braço, o claro  
Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo  
Também mais nada, só te olhar, enquanto  
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo  
Que nasce das imperfeições. O encanto  
Que nasce das adorações serenas  
(ANDRADE, 1969)

Qual é o significado de um “amor azul” em forma de nuvem espessa, prestes a desabar? Novamente, o destinatário desse galanteio amoroso é descrito com um vocábulo dessexualizado, mas se trata de um adolescente. O poema segue a temática da relação erastes/eromenos na Grécia Clássica – relação amorosa e pedagógica entre um adulto e um adolescente como rito de transição para a vida adulta. Além disso, também dialoga com “A um moçoilo”, poema homoerótico do Romantismo brasileiro (o primeiro?) escrito por Junqueira Freire, no qual o eu poético se declara a um adolescente. As pistas para uma poesia homoerótica estão aí, e é preciso uma leitura cabomachadiana.

De volta a *Losango Cáqui*, dois poemas e uma nota de Mário de Andrade sobre eles se revestem de suspeição. O poema “XXXIII”, publicado na *Klaxon*,<sup>viii</sup> teria sido motivo de insinuações e chacotas. O que teria motivado essa recepção?

### XXXIII

“Prazeres e dores prendem a alma no corpo  
como com um prego. Tomam-na corporal...  
Consequentemente é impossível pra ela  
chegar pura nos Infernos”.

PLATÃO



Meu gozo profundo ante a manhã Sol  
A vida carnaval...  
Amigos  
Amores  
Risadas  
Os piás imigrantes me rodeiam pedindo retratinhos  
de artistas de cinema, desses que vêm nos maços  
de cigarros.  
Me sinto a Assunção de Murillo!

Já estou livre da dor...  
Mas todo vibro da alegria de viver.

Eis porque minha alma inda é impura (ANDRADE, 1993, p. 146)

Tanto na citação de Platão quanto no poema há referência aos amores impuros se pensarmos nas várias narrativas sobre Eros que Platão empreende em *O Banquete*, ou seja, os afetos, as carícias e os prazeres sexuais. É a fim de sossegar os rumores a respeito desse poema que Mário de Andrade escreve um soneto intitulado “Platão”, no qual insere uma “– Mulher sensual que junto a mim passando/ Meu desejo de gozos exaspera!”. Nesses momentos em que o poeta canta o amor heterossexual, a poesia dá lugar à pura descrição generalizante da mulher. Mesmo nesse poema, o primeiro terceto parece uma crítica ao discurso acerca dos prazeres ancorados pela ciência da época: “A vida é bela! Inúteis as teorias!/Mil vezes a nudeza em que resplendo/À clâmide da ciência, austera e calma!”.

É preciso insistir nesses volteios de Mário quando se propõe a empreender um discurso erótico em sua poética. Ir e vir, esconder e quase revelar a identidade sexual dos amantes. É como se seu eu poético saísse e entrasse do armário da orientação sexual o tempo todo, em um balé arlequinal-macunaímico-losânguico. É por isso que poemas como “XXVII”, lido sozinho, incide sobre um teor homoerótico, mas, quando visto como sequência do anterior, quase se molda ao gosto do freguês heterossexual:

XXXVII

Te gozo!...  
E bem humanamente, rapazmente.

Mas agora esta insistência em fazer versos sobre ti... (ANDRADE, 1993, p. 148)

E no anterior: “Mas eu sonho que vais agarradinha no meu braço/ Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos...”. Qual é a necessidade de exhibir a

namorada para os outros homens, sobretudo os amigos? Exemplos como esses sugerem que, mesmo angustiado com os ataques homofóbicos de pessoas próximas e distantes, Mário de Andrade respondia enxertando flores malditas na sua poética, ou seja, elaborando uma escrita sexualmente insurgente, embora também tentasse disfarçar uma performance heterossexual.

Negar esse jogo de sexualidades em mutação na obra de Mário ou escamoteá-lo é um erro que sua fortuna crítica cometeu, e que a crítica de agora, amparada por leituras queer e desviantes, precisa corrigir, sem continuar recorrendo ao uso de metáforas e jogos alusivos. O Mário de Andrade mascarado e espelhado, à procura de si mesmo enquanto busca a identidade/entidade brasileira, não cabe enquanto não assumirmos uma leitura das sexualidades em sua obra como uma categoria à altura das questões identitárias nacionais. O sujeito nacional (seja lá o que isso queira dizer) é antes um sujeito corporal e sexual. E se, como apontou Foucault (2015), a sexualidade não fosse uma invenção cultural a serviço da manutenção de certos poderes, sobretudo a de dominação do masculino sobre o feminino, em primeira instância, e depois de negação do que não é sexualmente normativo, não precisaríamos resgatar e propor revisões de leituras como as de Mário. Aceitaríamos calados que ele é tudo (hétero, bi, pansexual), menos homossexual.

É preciso chamar a atenção para o fato de que a existência homossexual não passa despercebida também na leitura crítica que Mário de Andrade empreende sobre poetas e ficcionistas do passado, como os dois estudos presentes em *Aspectos da literatura brasileira* (1974),<sup>ix</sup> nos quais o Mário crítico lança luz sobre a sexualidade em conflito de Álvares de Azevedo e de Raul Pompeia. As leituras interessadas no desvio desses autores e o modo como eles performam essas sexualidades por meio de suas obras inserem Mário de Andrade na posição de um proto-crítico-*queer*. Ele também ousou quebrar o “armário de vidro” dos que lhe antecederam para, assim, reconhecer-se como um deles.

## **A QUEM INTERESSA UMA LEITURA DISSIDENTE?**

No dia 18 de junho de 2015, a Fundação Casa de Rui Barbosa disponibilizou para consulta uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira datada de 7 de abril de

1928, na qual aborda sua homossexualidade e se ressentia dos rumores e dos insultos acerca desse assunto. Sobre essa carta, pairava um lacre duplo, oriundo da família do autor, preocupada com a saída de Mário de Andrade do armário, além da própria relutância da fundação em divulgar seu conteúdo. Havia 35 anos que a carta estava lacrada e sua abertura só foi possível graças a um pedido da *Revista Época*, em virtude da Lei de Acesso à Informação. Ou seja, passaram-se 87 anos da escritura íntima ao amigo Bandeira à revelação pública:

Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. Mas em que podia ajuntar em grandeza ou melhoria pra nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagero nessas contínuas conversas sociais? Não adiantava nada pra você que não é indivíduo de intrigas sociais. Pra você me defender dos outros? Não adiantava nada pra mim porque em toda vida tem duas vidas, a social e a particular, na particular isso só interessa a mim e na social você não conseguia evitar a socialização<sup>x</sup> absolutamente desprezível duma verdade inicial. Quanto a mim pessoalmente, num caso tão decisivo pra minha vida particular como isso é, creio que você está seguro que um indivíduo estudioso e observador como eu há de tê-lo bem catalogado e especificado, há de ter tudo normalizado em si, si é que posso me servir de “normalizar” neste caso. Tanto mais, Manu, que o ridículo dos socializadores da minha vida particular é enorme.

Na verdade, a censura estava lançada somente sobre os trechos em que Mário aponta as intrigas a respeito de sua suposta homossexualidade, já que uma versão do texto consta em *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizada por Marcos Antônio de Moraes e publicada pela Editora da USP em 2000. Entretanto, nada na publicação indica que houve uma supressão de trechos. Certamente, quem lê não compreende por que Bandeira, na carta de 5 de maio de 1928, inicia a sua resposta dizendo: “Fique tranquilo: a sua carta perigosa chegou” (MORAES, 2000, p. 387). Nem mentir nem desmentir a homossexualidade, é assim que Mário resolve os falatórios sobre “tão falada (pelos outros) homossexualidade”. A palavra aparece clara, mas também está aí, entre aspas, o vocábulo “normaliza”, após as queixas sobre as duas vidas de Mário – a pública e a particular.

A crítica nunca tratou seriamente a questão da sexualidade na obra de Mário de Andrade, preferindo o silêncio constrangedor, próprio de um tema tabu. Jason Tércio, por exemplo, que lançou recentemente *Em busca da alma brasileira* (2019), poderia ter escrito um capítulo sobre os burburinhos a respeito da sexualidade de Mário, mas toca

nesse assunto rapidamente ao falar da paixonite que Anita Malfatti teve pelo escritor, a despeito do “comportamento misterioso e ambíguo [que] fomentava curiosidade e fofocas” (TÉRCIO, 2019, p. 173). Contra as fofocas contemporâneas ao biografado e as pesquisas acadêmicas contemporâneas do biógrafo que apontam o homoerotismo nos textos de Mário, Tércio parece decidido a defender a honra do autor a qualquer custo, usando como válvula de escape a liberdade que o texto literário oferece para que se possa fantasiar à vontade, uma vez que “[...] literatura não reflete necessariamente a vivência do autor. Todo texto literário em prosa ou verso, mesmo autobiográfico, contém alguma porção de fantasia e, portanto, não constitui prova de nada, ainda mais quando se trata de uma personalidade complexa como a de Mário” (Id., p. 174).

A respeito dos trechos da carta divulgada integralmente em 2015, Tércio insiste em declarar que a divulgação “não trouxe nenhuma novidade, exceto que Mário considerava ‘exagero’ e ‘ridículo’ o cochicho sobre a sua sexualidade e que ele se portava com ‘absoluta e elegante discrição social’” (TÉRCIO, 2019, p. 174). E dá-lhe tentativa de mostrar o lado heterossexual de Mário em sua poética. É assim que o biógrafo conclui: “Com base nesses indícios e vestígios, pode-se inferir que Mário era pansexual, andrógino, bissexual, não um homossexual, como se tenta enquadrá-lo” (Id., p. 175). Por que tanto receio de um Mário homossexual?

Em 2022, a editora Ubu lançou *Seleção erótica de Mário de Andrade*, com a organização da professora Eliane Robert Moraes, que passeia pelo erotismo na obra de Mário, seja ela ficcional, poética ou epistolográfica. O que fica claro na reunião de textos em torno dessa temática é que as questões sexuais, tão negligenciadas pelos críticos do século XX, podem ser uma categoria de investigação tanto quanto o foram as questões da modernidade, da brasilidade e da descoberta de um Brasil profundo na fortuna crítica dos modernistas.

Dois momentos da seleção reúnem textos da obra de Mário em que a homossexualidade é tematizada por ele, principalmente na sua poesia, mas também, e sobretudo, nas cartas enviadas a amigos mais próximos, como ocorreu com Manuel Bandeira. No entanto, no texto de apresentação, Eliane Robert quase não cita a palavra “homossexualidade” ou “homoerotismo”, preferindo nomear a parte em que trata dessa questão com um dos termos “ambíguos” do próprio Mário, “Prazeres indesejados”.

Obviamente, a opção por dar títulos às partes da seleção com os termos do próprio

autor tem a finalidade de chamar a atenção para o vocabulário mariodeandradeano do dito pelo não dito no discurso erótico (o título da apresentação da organizadora é esse também). Nesse sentido, a pesquisadora lança uma hipótese para o uso dessas imagens alusivas e labirínticas por causa da “delicadeza do assunto”:

É possível que essa mesma delicadeza tenha concorrido para que o autor evitasse por completo os significantes diretos do homoerotismo que, no conto, são substituídos por expressões as mais variadas que vão de “instintos espantados” a “amar com franqueza”, de “desejos curiosos” a “palidez de crime”, de “perigos desumanos” a “amizade eterna”, de “infernos insolúveis” a “amigos demais” e por aí afora (MORAES, 2022, p. 32)

O que esses termos acabam por revelar é a angústia de Mário em relação à sua sexualidade desviante, nomeada ora com termos que aproximam os homoafetos e as paixões homoeróticas com a visão clássica platônica, ora com qualificativos que se aproximam de expressões das ciências médicas e psiquiátricas de então, cuja visão incidia sobre uma ideia de anormalidade. O fato de Mário de Andrade ter estudado alemão e Freud (que é citado em *Amar: verbo intransitivo*) não o facultou de ver a homossexualidade sem o tom ambíguo, embora em seus poemas prime por um olhar de aprovação desses amores.

Na coletânea de trabalhos recém-lançada pela Companhia das Letras, organizada por Gênese Andrade (2022), um dos 29 artigos trata da sexualidade de Mário, sobretudo como tema de que a fortuna crítica não ousou tratar, e, quando o fez, logo se distanciou, preferindo uma leitura tangenciante, generalista e também metafórica. César Braga-Pinto, o autor do estudo, tem se debruçado sobre leituras dissidentes e consegue não apenas fazer um levantamento de nomes importantes da fortuna crítica de Mário, mas também de suas fugas em relação à sexualidade do autor e sua representação na obra mariodeandradeana, optando por pensar nas máscaras do poeta, na sua ambiguidade, na procura de si mesmo.

O pesquisador sintetiza o problema resumindo as análises de cinco autores: Roger Bastide, Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Leandro Pasini e Raul Antelo. Este último, segundo Braga-Pinto, propõe uma leitura de “Soneto”, publicado em *A costela de grão cão*, a partir da perspectiva do “armário de vidro”, que faz parte dos estudos *queer*, e é um termo cunhado por Eve Sedgwick em *Epistemologia do armário*. Braga-Pinto destaca que, reunindo os insultos sofridos por Mário de

Andrade em vida e os afastamentos da crítica em relação ao tema da homossexualidade, o escritor pode ser lido como aquele que construiu um “arquivo *queer* em expansão” (BRAGA-PINTO, 2022, p. 510), ou seja, “[u]m arquivo anti-homofóbico feito de vestígios, mais ou menos associado com o discurso biográfico em torno do poeta ele-mesmo, mas também potencialmente libertado de sua pessoa [...]” (Id., p. 536).<sup>xi</sup>

Se a fortuna crítica de Mário de Andrade, conforme aponta Braga-Pinto, foi construída por meio de “[e]xclusão, silêncio, discrição: em nome da exploração da alma – individual e nacional”, (BRAGA-PINTO, 2022, p. 521), em que parecia sacrilégio tocar na intimidade do imenso herói do Modernismo brasileiro, resguardando-se, sobretudo, o seu caráter, como se a sua homossexualidade pudesse desonrá-lo enquanto pensador das brasilidades, já é tempo de inscrevê-lo no panteão dos dissidentes sexuais brasileiros, com uma vantagem: ele já habita o território espinhoso da literatura, já faz morada lá, de onde não será expulso. Macunaíma, direto da Ursa Maior, brilha para nos dizer que Mário é também um herói sem nenhum caráter, ou melhor, que o caráter de um homem não se mede pela sua orientação sexual ou por sua identidade de gênero. Chega, portanto, de insistir em uma análise que, como aponta Braga-Pinto, “bate na mesma nota de máscaras, do disfarce, do espelho, do segredo, do amor sublimado ou platônico, da sinceridade e do cabotinismo, do dilaceramento do sujeito, entre outras metáforas, eufemismos e catacreses afins [...]” (Id., p. 522). No cânone literário brasileiro também há um vale, onde a dispersão da luz solar desenha arco-íris. É de lá que Mário nos acena.

## Referências

ALECRIM, Octacílio. *Miss Macunaíma*. Diário de São Paulo, São Paulo, 26 jun. 1929. Revista de Antropofagia, p. 12.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BORTOLOTTI, Marcelo. A carta em que Mário de Andrade fala de sua homossexualidade. *Revista Época*. 2015. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-mario-de-andrade-fala-de-sua->

[homossexualidade.html#:~:text=Leia%20abaixo%20o%20trecho%20da,Em%20nada.](#)

Acesso em: 11 out. 2022.

BRAGA-PINTO, César. A sexualidade de Mário de Andrade: a prova dos nove. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 507-545.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 397-410.

COSTA, Horácio. Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira/Mário de Andrade em foco). *Revista Forma Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, p. 279-282, 2009.

DAMATA, Gasparino. *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

DAMATA, Gasparino. *Poemas do amor maldito: autores brasileiros*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. São Paulo: Paz & Terra, 2015. p. 131.

MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (Org.). *Poesia Gay Brasileira – Antologia*. São Paulo: Editora Machado e Amarelo Grão Editorial, 2017.

MACHADO, Cabo. *Os três sargentos*. Diário de São Paulo, São Paulo, 14 abr. 1929. Revista de Antropofagia.

MORAES, Eliane Robert (Org.). *Mário de Andrade seleta erótica*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 2001.

TÉRCIO, JASON. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

Recebido em: 16/07/2022

Aceito em: 10/10/2022

---

<sup>i</sup>O estágio pós-doutoral foi realizado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) entre 2021 e 2022.

<sup>ii</sup> O texto de Graciliano Ramos, por exemplo, colhido de *Memórias do Cárcere*, é abertamente de natureza homofóbica, visto que o narrador relata sua aversão a um colega de prisão homossexual.

<sup>iii</sup> Ou seja, já em *Pauliceia Desvairada* o sujeito lírico de Mário está atento ao desejo sexual. É preciso ler a São Paulo de Mário também por esses espaços públicos onde as performances eróticas se interceptam.

<sup>iv</sup> Os poemas aqui apresentados compõem *Poesias completas*, de 1993, antologia organizada por Diléa Zanotto Manfio.

<sup>v</sup> O professor Marcelo Magalhães, da UFC, que gentilmente leu uma primeira versão deste texto, me lembra de que isso se aproxima de um trecho do “Prefácio interessantíssimo”, em que Mário protesta: “Pensei que discutiríamos minhas ideias (quem nem são minhas). Discutiram minhas intenções”.

<sup>vi</sup> Carta de Manuel Bandeira, datada de 14 de abril de 1931.

<sup>vii</sup> Na verdade, ela desdobra a leitura já proposta por Horácio Costa (2009).

<sup>viii</sup> Saiu no número 6 da *Klaxon*, de outubro de 1922, com pequenas alterações.

<sup>ix</sup> A primeira edição é de 1943, mas o ensaio “Amor e medo”, sobre os poetas românticos, é de 1935.

<sup>x</sup> A palavra é “socialização”, conforme o cotejo com a publicação na *Seleção erótica*, organizada por Eliane Robert Moraes.

<sup>xi</sup> Não à toa, recentemente foi publicado um romance polifônico chamado *Miss Macunaíma: romance invenção* (2022), de Alexandre Rabelo, espécie de biografia ficcional que reconstitui a vida e a obra de Mário de Andrade, na qual as personagens de *Macunaíma* se misturam com cartas de Mário a amigos (epistolografia também inventada) para dar conta de uma série de desdobramentos, entre eles, a questão da ascendência negra e a homossexualidade do autor.



# O brincar como Direito de Aprendizagem e Desenvolvimento das crianças na aula de literatura

Angélica da Silva Belló Souza (UNITAU)<sup>i</sup>

## RESUMO

O artigo objetiva demonstrar a possibilidade de se promover o brincar enquanto direito de aprendizagem e desenvolvimento nas aulas de literatura da Educação Infantil. Para tanto, parte-se da análise da construção dos conceitos de infância e criança que influenciam as políticas a elas destinadas, da compreensão do direito de aprendizagem e desenvolvimento e do eixo brincar enquanto ação imprescindível ao desenvolvimento humano, e da reiteração da importância da literatura em sala de aula. Nas considerações finais, destaca-se a possibilidade e a necessidade de se planejar aulas com intenções educativas e que promovam os direitos instituídos pelo mais recente documento norteador da educação brasileira (BNCC).

**Palavras-chave:** criança; educação infantil; literatura; direitos; brincar.

## ABSTRACT

The article aims to demonstrate the possibility of promoting playing as a right to learning and development in literature classes in early childhood education. To do so, we begin with an analysis of the construction of the concepts of childhood and child that influence the policies aimed at them, the understanding of the right to learning and development and playing as an essential action for human development, and the reiteration of the importance of literature in the classroom. In the final considerations, we highlight the possibility and need to plan classes with educational intentions which promote the rights established by the most recent guiding document of Brazilian education (BNCC).

**Keywords:** child; children education; literature rights; playing.

---

<sup>i</sup> Mestranda em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté e professora da Prefeitura Municipal de São José dos Campos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5897-7795> | E-mail: [angelica.bello2@gmail.com](mailto:angelica.bello2@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

A busca por informações, a diversão, a espera de uma consulta, o estudo sistemático de um tema são, entre tantos outros, os caminhos que nos levam à leitura. Portanto, esta ocupa uma parte essencial de nossas vidas e nas vidas das crianças que nascem em um mundo letrado. Desde bem pequenas, através da família ou da escola, as crianças deparam-se com as letras que se transformam em histórias e as quais elas passam, aos poucos, a dominar a ponto de se tornarem leitores independentes.

O mundo infantil é repleto de novas aprendizagens, brincadeiras, imaginação e afetos. Ler histórias para crianças fortalece a criatividade, enriquece o brincar, amplia o conhecimento de mundo e cria vínculos importantíssimos para o seu desenvolvimento. Logo, associar a brincadeira à literatura pode ser uma boa forma de proporcionar experiências significativas às crianças, visto que a brincadeira é parte inerente dos pequenos, e a literatura, segundo Candido (1995, p. 245), “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”. Acredito, dessa forma, que a literatura para crianças colabora para a formação de um sujeito mais humano, capaz de atuar positivamente no local onde vive.

Em conformidade com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o mais recente documento norteador da Educação Básica brasileira, este artigo investiga o brincar enquanto direito de aprendizagem das crianças pequenas nas aulas de leitura literária. As crianças na Educação Infantil, em consonância com a BNCC (BRASIL, 2018) possuem seis direitos de aprendizagem e desenvolvimento, sendo eles: participar, conviver, explorar, expressar, conhecer-se e brincar. Meu interesse pelo tema deu-se a partir de uma indagação feita pela orientadora de escola acerca da forma pela qual eu, professora, estava promovendo os direitos de aprendizagem nas aulas de literatura da Educação Infantil – as aulas acontecem duas vezes por semana e possuem cinquenta minutos de duração. Baseada nessa questão, iniciei um estudo sobre a concepção de *criança* na atualidade, os direitos de aprendizagem e desenvolvimento e a importância da literatura na escola, no que culminou em uma proposta de aula de literatura para crianças de cinco anos.

A pesquisa bibliográfica que, segundo Ruiz (1996, p. 58), consiste no levantamento e na análise do que já se produziu sobre determinado assunto, foi a metodologia usada para desenvolver este artigo, exigindo leituras, interpretações e análises fundamentadas em autores que pesquisam o tema e que, acredito, contribuirão de forma promissora para as reflexões feitas por professores interessados em desenvolver aulas de literatura que visem promover o direito de brincar.

## **1 A CRIANÇA HOJE**

Os conceitos de *criança* e de *infância* sofrem modificações de acordo com a sociedade, o tempo e a localização. Kulhman Júnior afirma que a:

infância tem um significado genérico e, como qualquer outra fase da vida, esse significado é função das transformações sociais: toda sociedade tem seus sistemas de classes de idade e a cada uma delas é associado um sistema de status e papel. (KULHMAN JÚNIOR, 2015, p. 16)

Portanto, é possível dizer que, em cada lugar e em cada povo, há uma construção histórica própria desses conceitos. A infância da Idade Média Europeia provavelmente não era a mesma dos aborígenes da Austrália. Para este artigo, o imprescindível é perceber que, em nossa sociedade urbana, industrial e, agora, tecnológica, os conceitos de infância e criança também evoluíram, ou seja, em sua grande maioria, não são vistos mais como algo ou alguém de menor valor. A criança de hoje interage, age, se emociona, opina, constrói e desconstrói, vive socialmente. Para Kramer:

dizer que a criança é um ser social significa considerar que ela tem uma história, que vive uma geografia, que pertence a uma classe social determinada, que estabelece relações definidas segundo seu contexto de origem, que apresenta uma linguagem decorrente dessas relações sociais e culturais estabelecidas, que ocupa um espaço que não é só geográfico, mas também de valor, ou seja, ela é valorizada de acordo com os padrões do seu contexto familiar e de acordo também com a sua própria inserção nesse contexto. (KRAMER, 2007, p. 79)

Atualmente, temos uma ideia de criança que corresponde aos padrões modernos, o que significa tanto ser reconhecida como pessoa que vive em uma etapa específica quanto como um sujeito que consome, fator muito considerado em uma sociedade

capitalista como a que vivemos. A mudança nos conceitos de infância e de criança também foi provocada pela transformação nas relações de trabalho, em que as pessoas deixaram de trabalhar para si mesmas em uma área rural e passaram a fazer parte de um sistema de capital que visa ao lucro. Conhecemos bem esse sistema e sabemos que é dividido em classes, o que ocasiona muitas disparidades entre as mesmas. O resultado dessa estratificação é que as crianças não possuem oportunidades iguais de desenvolvimento. Por mais que percebamos um avanço em relação ao tratamento dispendido a elas, ainda vemos – e muito – crianças passando fome, sem acesso à escola, à educação, a atendimento médico e à moradia. Kuhlmann Junior (2015, p. 20) afirma que “se atualmente, por um lado, temos vivido manifestações de reconhecimento dos direitos das crianças em diferentes níveis, por outro, continuamos a presenciar massacres de crianças e jovens, exploração, violência sexual, fome e maus-tratos”.

Em vista disso, é admissível falar em “infâncias”, levando em consideração as inúmeras facetas às quais esse termo nos remete. Momo (2007, p. 115) acredita que “estão em circulação, no mundo contemporâneo, tanto discursos de uma infância moderna (dócil, obediente, ingênua, desprotegida) quanto discursos de uma infância pós-moderna (consumista, midiática, erotizada, tecnológica)”. O que todas essas crianças têm em comum é o fato de que vão à escola – ou de que deveriam ir. Cada uma traz consigo a sua infância, seus contextos, suas relações e suas linguagens.

É notório que, ao longo de sua história, a escola modificou o tratamento dado às crianças, assim como procurou e, constantemente procura, desenvolver métodos significativos de aprendizagem, embasados em pesquisas que demonstram a necessidade do reconhecimento da criança enquanto sujeito. Aos poucos, a Educação Infantil foi sendo vista como tão importante quanto as demais etapas da educação. Nas últimas décadas, nosso país demonstrou interesse por essa faixa etária, compreendendo, assim, a necessidade de estudos mais aprofundados com relação às crianças, o respeito a elas e a construção de políticas que as abarcassem desde o nascimento.

O quadro abaixo apresenta as modificações no conceito de criança de 0 a 6 anos ao longo dos últimos documentos apresentados pelo Ministério da Educação, sendo eles: RCNEI – Referenciais Nacionais da Educação Infantil (BRASIL, 1998), DCNEI – Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil (BRASIL, 2010), e BNCC – Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018).

**Quadro 1:** Concepções de “criança” de acordo com documentos do Ministério da Educação

<b>Documento</b>	<b>Concepção de criança</b>
RCNEI	O foco está no desenvolvimento integral das crianças, mas ela ainda é vista como alguém que responde aos estímulos dados pelos adultos (no caso da escola, os professores).
DCNEI	Amplia o olhar sobre a criança, considerando as interações sociais como condições essenciais para o aprendizado. Ao mesmo tempo, a criança está no centro do processo de aprendizagem, como sujeito das diferentes práticas cotidianas.
BNCC	Reforça a visão da criança como protagonista em todos os contextos de que faz parte: ela não apenas interage, mas cria e modifica a cultura e a sociedade.

**Fonte:** novaescola.org.br. Acesso em 20 mar. 2021.

No quadro acima, observamos que, nos RCNEI (1998), o foco estava no desenvolvimento integral da criança, porém a concepção ainda trazia o sentimento de que ela não era capaz de pensar por si só, de construir o seu conhecimento. Com a chegada das DCNEI (2010), observamos uma mudança importante nesse conceito. Em seu parágrafo 4º, as DCNEI afirmam que a criança é:

[...] sujeito histórico e de direitos, que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura (BRASIL, 2010, p. 12).

A BNCC complementa essa visão ao conceituar a criança como um “ser que observa, questiona, levanta hipóteses, conclui, faz julgamentos e assimila valores e que constrói conhecimentos e se apropria do conhecimento sistematizado por meio da ação e nas interações com o mundo físico e social” (BRASIL, 2018, p. 36).

Sendo assim, percebemos que, atualmente, a concepção de criança é de um ser protagonista, capaz de indicar o caminho para o seu desenvolvimento, mas, ao mesmo tempo, necessitado de atenção. São sujeitos de direitos, os quais devem ser garantidos pela sociedade, a família e o Estado.

## 2 OS DIREITOS DE APRENDIZAGENS E DESENVOLVIMENTO

A BNCC é um documento que orienta acerca dos direitos de aprendizagem e desenvolvimento, aos quais têm direito todos os alunos da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e do Ensino Médio das escolas públicas e privadas, de todas as regiões do país. Para tal, a BNCC apresenta as aprendizagens que são essenciais para que os objetivos sejam alcançados, o que faz com que esse documento determine o caminho que a educação brasileira deve seguir para tentar contribuir para a equidade das oportunidades educacionais. A fim de assegurar as oportunidades para que a aprendizagem ocorra de forma ativa, desafiadora, provocativa e que estimule a resolução de conflitos, a BNCC propõe seis direitos de aprendizagem e desenvolvimento para as crianças de 0 a 6 anos: conviver, brincar, participar, explorar, expressar e conhecer-se. Neste trabalho, o destaque é para o direito de brincar, explicitado da seguinte forma na BNCC:

Brincar cotidianamente de diversas formas, em diferentes espaços e tempos, com diferentes parceiros (crianças e adultos), ampliando e diversificando seu acesso a produções culturais, seus conhecimentos, sua imaginação, sua criatividade, suas experiências emocionais, corporais, sensoriais, expressivas, cognitivas, sociais e relacionais. (Brasil, 2018, p. 36)

Ao pensar e viver a Educação Infantil, é possível afirmar que todos os direitos de aprendizagem e desenvolvimento estão interligados. As crianças se desenvolvem o tempo todo através das brincadeiras, participações e explorações, além de se expressarem e conviverem entre si, com as professoras e outras pessoas da comunidade escolar.

A BNCC traz algumas aprendizagens importantes para as crianças da Educação Infantil no campo “Escuta, fala, pensamento e imaginação”, tais como:

Argumentar e relatar fatos oralmente, em sequência temporal e causal, organizando e adequando sua fala ao contexto em que é produzida.  
Ouvir, compreender, contar, recontar e criar narrativas.  
Conhecer diferentes gêneros e portadores textuais, demonstrando compreensão da função social da escrita e reconhecendo a leitura como fonte de prazer e informação. (BRASIL, 2018, p. 55)

As aprendizagens indicadas apoiam-se nos objetivos que terminam que as crianças sejam capazes de:

Demonstrar interesse e atenção ao ouvir a leitura de histórias e outros textos, diferenciando escrita de ilustrações, e acompanhando, com orientação do adulto-leitor, a direção da leitura (de cima para baixo, da esquerda para a direita).

Formular e responder perguntas sobre fatos da história narrada, identificando cenários, personagens e principais acontecimentos.

Relatar experiências e fatos acontecidos, histórias ouvidas, filmes ou peças teatrais assistidos etc.

Manipular situações de escuta para ampliar seu contato com diferentes gêneros textuais (parlendas, histórias de aventura, tirinhas, cartazes de sala, cardápios, notícias etc.). (BRASIL, 2018, p. 50)

Na BNCC, a criança é o centro de todo o processo de aprendizagem, o que estimula os professores a possuírem uma intenção educativa em todas as suas ações, a observarem o que a interessa, para onde ela caminha, o que ela traz de conhecimentos já vividos e apreendidos em outros contextos, e mediarem esses elementos com o conhecimento universal. A aula de literatura também requer essa competência do docente. Ter uma intencionalidade educativa, observar quais histórias a criança gosta de ouvir e ver, como ela se relaciona com os livros e as informações que o mesmo lhe traz – dessa forma, é provável que a promoção dos direitos de aprendizagem e desenvolvimento aconteça em uma aula tão específica.

### **3 DIREITOS DE APRENDIZAGEM E DESENVOLVIMENTO: BRINCAR**

Não há dúvidas sobre a estreita relação entre a infância e o brincar, porém é importante considerar o contexto no qual a criança está inserida. Toda brincadeira traz nela as experiências vividas pelas crianças e suas relações. Nesse sentido, recorda Borba (2007, p. 34) que “essa experiência não é simplesmente reproduzida, e sim recriada a partir do que a criança traz de novo, com o seu poder de imaginar, criar, reinventar e produzir cultura”. Brincando, as crianças vivem nas sociedades não como sujeitos passivos, mas interagindo com a cultura, interferindo nela e a remodelando. Portanto, as brincadeiras infantis participam da constituição do ser humano, colocam as crianças como atores protagonistas de suas histórias e interferem na continuidade da evolução humana, como afirma Corsaro (2011, p. 31) ao apontar que “as crianças são agentes sociais, ativos e criativos que produzem suas próprias e exclusivas culturas infantis, enquanto simultaneamente, contribuem para a produção das sociedades adultas”.

Entretanto, constatamos que, em nossa sociedade, o brincar foi e por vezes ainda é marcado como uma ação banal e dispensável, necessária apenas para passar o tempo. Conforme Borba (2007), a justificativa para tal concepção está na ideia de que a brincadeira opõe-se ao trabalho. Observando de forma imediata, a brincadeira da criança não assegura a ela o famoso “vencer na vida”, não traz ganhos financeiros e não pertence ao mundo do trabalho. Dessa forma, continua Borba, as escolas – principalmente as do Ensino Fundamental – privilegiam cada vez mais os conteúdos acadêmicos, transformam as salas em espaços pouco instigantes e permitem a brincadeira em pequenos intervalos, objetivando o descanso para logo depois retornar ao trabalho.

Contestando essa premissa, trago a contribuição de Vigotsky (apud BORBA, 2007, p. 35), apontando que a brincadeira “é um importante processo psicológico, fonte de desenvolvimento e aprendizagem” e que “o brincar é uma atividade humana criadora, na qual imaginação, fantasia e realidade interagem na produção de novas possibilidades de interpretação, de expressão e de ação pelas crianças”. Portanto, é possível compreender a brincadeira como um fator indispensável ao ser humano. Através dela as crianças constroem bases que as estruturam enquanto sujeito da sociedade na qual estão inseridas. Oliveira (2018, p. 66) afirma que, para Vygotsky, a brincadeira permite à criança pensar sobre as normas que regem o mundo onde vive, identificar o seu papel e o daqueles que a cercam, bem como servir de “mediador da imaginação, da fantasia e a construção do sentido de si”. Assim, pode-se dizer que o brincar tem uma enorme importância na vida das crianças. Essa é a maneira pela qual elas se organizam, compreendem e agem no mundo.

É possível observar em muitas pesquisas os termos *brincar* e *jogar* comumente usados para referenciar as brincadeiras infantis. Porém, Dantas (2019) apresenta uma diferenciação entre os dois, aproveitando as possibilidades da língua portuguesa. Para a autora, o brincar é uma atividade livre, espontânea e vem antes do jogar, que prevê regras. Contudo, ambas podem ser prazerosas, pois “o prazer é o resultado do caráter livre, gratuito”, mas “a imposição pode retirar o prazer também a qualquer uma” (DANTAS, 2019, p. 111).

Ainda segundo Dantas (2019), o adulto presente nas escolas em forma de professor/a, justificando-se na brincadeira e no prazer que ela proporciona, procura ofertar jogos, brinquedos e atividades planejadas com o objetivo de alcançar as metas



propostas para a idade com a qual trabalha. O interessante é que essas propostas não contemplam a possibilidade da recusa da criança, o que continua a caracterizar que quem determina todo o fluxo da sala de aula é o/a professor/a, desconsiderando a riqueza da brincadeira livre, tão significativa quanto à mediada. Vygotski; Luria e Leontiev (2017, p. 120) defendem o conceito de que “[...]a brincadeira é a base da percepção que a criança tem do mundo dos objetos humanos”. Na visão dos autores, a criança brinca pela ânsia de agir como os adultos, como os modelos que vê; porém, não o pode, devido à incapacidade física e fisiológica. Ela, portanto, substitui os objetos do mundo adulto por aqueles que pode pegar. Os autores enfatizam que esse é “o caminho pelo qual as crianças compreendem o mundo em que vivem e que serão chamados a mudar” (VYGOTSKI; LURIA; LEONTIEV, 2017, p. 130). Sendo assim, a brincadeira é imprescindível, não havendo a possibilidade de deixá-la em segundo plano.

Nesse sentido, a escola deve promover a brincadeira de inúmeras maneiras e em todos os contextos possíveis, sendo essencial que ela esteja presente nas diferentes propostas – inclusive nos momentos de aula de literatura, em que o/a professor/a nem sempre precisa ter objetivos de aprendizagem acadêmica. É de competência do/a mesmo/a oportunizar momentos de brincadeiras com fins educacionais e aqueles de brincadeiras espontâneas, pois, como já observado, ambos promovem a formação do ser humano.

#### **4 A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NA ESCOLA**

Ao observarmos a evolução do homem, percebemos que, desde o início dos tempos, houve a necessidade de registrar através de desenhos e escritas as suas descobertas, experiências e fantasias e de compreender o mundo à sua volta. A literatura sempre se fez presente na transmissão da cultura e das aprendizagens que, em outras gerações, são modificadas e ressignificadas. Coelho (2000, p. 15) afirma que “é a literatura verdadeiro microcosmo da vida real, transfigurada em arte” e, como tal, tem a capacidade de:

atuar sobre as mentes, nas quais se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, nos quais se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem...No encontro com a literatura (ou com a artes em geral), os homens têm a oportunidade de ampliar, *transformar ou enriquecer sua própria*

*experiência de vida*, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade. (COELHO, 2000, p. 29, grifos da autora)

Ao falar da literatura infantil, Coelho (2000, p. 29) também destaca que “a natureza é a mesma da que se destina aos adultos”. Às diferenças que a singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança.

A literatura voltada para a criança é um fenômeno recente, até porque durante muito tempo a criança era concebida como um adulto em miniatura, ou seja, tudo o que era destinado aos adultos também servia aos pequenos. Nos tempos atuais, a criança é vista como um ser em formação, possuidor de direitos e que tem sua mente influenciada pela literatura. Coelho (2000, p. 46) aponta que “como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte”.

Como toda arte, a literatura traz à tona a imaginação. O imaginário faz parte da infância e é algo tão intrínseco a essa etapa da vida quanto o ato de respirar. A criança alimenta-se daquilo que constrói e reconstrói, como aponta Renda (2002, p. 33) ao dizer que “a imaginação estabelece com a realidade um diálogo constante e alimenta a imaginação criadora”. Oferecer livros às crianças é possibilitar uma reconstrução do ser humano, é colocá-los em contato com a história da humanidade, além de permitir uma construção de si mesmo. Renda (2002, p. 21) vem afirmar que “no universo da criação literária, a criança encontra elementos de vida e construção”.

A escola é o ambiente mais propício para o contato da criança com a literatura. Mesmo sendo alvo de muitas críticas em relação aos seus objetivos, sua estrutura, sua finalidade, entre outros, é certo dizer que nenhum outro meio agrega tantas crianças, tantas famílias com tantas diferenças em um só local. Sendo assim, há nesse contexto a grande oportunidade de evolução do ser, através da leitura. Coelho garante-nos que:

os estudos literários, pois, de maneira mais abrangente do que quaisquer outros, eles estimulam o exercício da mente; a percepção do real em suas múltiplas significações; a consciência do eu em relação ao outro; a leitura do mundo em seus vários níveis. (COELHO, 2000, p. 16)

Segundo a autora, a escola deve ampliar o conhecimento de si mesmo e de mundo da criança. Para tal, a instituição não pode ser repressora, e, sim, agir como mediadora, levando o aluno ao conhecimento da cultura. Coelho (2000, p. 17, grifos da autora) propõe

que, no que se refere às aulas de literatura, a escola deve destinar dois tipos de locais: um propício aos “*estudos programados* (sala de aula, bibliotecas para pesquisa, etc.) e o de *atividades livres* (sala de leitura, recanto de invenções, oficina da palavra, laboratório de criatividade, espaço de experimentação, etc.)”.

As salas de aula da Educação Infantil costumam ter um espaço destinado ao livro que não pode ser visto como apenas uma história a ser contada pelo adulto – sua utilização vai para além disso. O contato com a literatura tem se tornado cada vez maior e precisa ser pensado e elaborado para que, além do prazer que ouvir uma história desperta, a literatura atinja seu potencial como ferramenta humanizadora, meio de ampliação do conhecimento de mundo e de refinamento das emoções, além de possibilitar a ordenação das questões da vida, pois “[...] nenhuma outra *forma de ler o mundo dos homens* é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite” (COELHO, 2000, p. 15, grifos da autora).

Objetivando que a literatura sirva como agente de transformação na vida das crianças e de suas famílias, Coelho apresenta alguns norteadores para que esse trabalho se efetive:

Concepção da criança como um *ser educável*: o ser humano é (ou deve ser) um aprendiz de cultura, enquanto dura o seu ciclo vital.  
Concepção da literatura como um *fenômeno de linguagem* resultante de uma experiência existencial/social/cultural.  
Valorização das *relações* existentes entre literatura, história e cultura.  
Certeza de que a escola é o *espaço privilegiado*, em que devem ser colocados os *alicerces* do processo de autorrealização vital/cultural, que o ser humano inicia na infância e prolonga até a velhice. (COELHO, 2000, p. 17)

Zilberman (2003) também traz a importância da leitura literária na escola, apontando o cuidado ao apresentar um aluno à escrita, vinculando esse conhecimento ao seu conhecimento de mundo, à sua realidade, até a atribuição de sentidos. Para a autora, portanto, a obra ficcional, com toda a sua simbologia, propõe ao leitor um trabalho de associação com a realidade que o cerca. Ainda de acordo com Zilberman, a escola e a literatura têm um vínculo amistoso e isso deve-se ao traço formador de ambas no que se refere a sintetizar o conhecimento de mundo para o aluno. A literatura o faz “porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor”, e a escola, “transformando a realidade viva nas distintas disciplinas ou áreas de conhecimento apresentadas ao estudante” (ZILBERMAN, 2003, p. 25).

O papel de proporcionar a visão de mundo para o leitor funciona como uma interação entre suas experiências de vida e as diferentes realidades que ele pode acessar através da literatura. A escola precisa estar ciente de seu papel na sociedade e da responsabilidade que possui, pois trabalha com a formação de sujeitos. A literatura vem compartilhar, de uma forma prazerosa, com essa responsabilidade. Aproximar, estimular o contato com os livros, seu manuseio, a leitura, o relato – tudo isso vai ao encontro da transformação que queremos para nossa sociedade.

## **5 PROPOSTA DE LEITURA DE HISTÓRIA**

Concebendo a literatura a partir de sua função de relacionar a visão do mundo às experiências pessoais do leitor, como aponta Candido (1995), sua riqueza simbólica, apontada por Zilberman (2003), além das ilustrações envolventes presentes na literatura infantil, no momento da leitura de história, há de se prever um espaço para a apreciação das crianças: desde a capa do livro, a leitura do título, o nome do autor, do ilustrador e da editora, as páginas introdutórias à exploração de todos os detalhes visuais, pois é importante para o encantamento inicial.

Durante a manipulação do livro, o/a professor/a deve estar atento/a à sua postura leitora, como apontado pela BNCC, mostrando a direção da escrita ao folheá-lo. Correspondendo às necessidades do gênero textual, um livro de poesia ou de conto possui formas diferentes de apreciação, portanto, a leitura do/a professor/a precisa destacar as principais características de cada um deles: ao ler um poema, o/a professor/a destacará a musicalidade das rimas, ao ler um conto o professor destacará as falas dos personagens, utilizando diferentes entonações e assim, estará permitindo aos alunos neste momento a fruição do texto.

A seguir, apresentamos a proposta de leitura de história utilizando o livro *A Cinderela das Bonecas* (ROCHA, 2011), uma obra interessante para ser apresentada a turmas de crianças de 4 a 5 anos de idade.

### **5.1 Proposta de leitura de história**

#### **Passo 1: Organização do espaço**

**Orientações:** O professor entra em sala trazendo o livro *A cinderela das Bonecas* (ROCHA, 2011), que será utilizado nesta proposta. Cumprimenta as crianças e pede que se organizem sentando-se em círculo para que ela possa fazer a leitura da história.

### **Passo 2: Cantando**

**Orientações:** A professora vai caminhando pelo lado de fora do círculo e diz às crianças que ensinará uma música chamada “O Relógio da Vovó”, de Bia Bedran (1997), e canta.

**Informações:** A professora deverá convidar as crianças a cantarem junto. Para que elas aprendam será necessário cantar várias vezes. Por se tratar de um texto simples e de fácil memorização, logo as crianças aprenderão.

### **Passo 3: Conversando sobre os avós**

**Orientações:** Após a cantoria, iniciar uma conversa com as crianças sobre os avós. Perguntar se os pequenos têm avós, como eles são, se leem histórias pra eles, onde eles moram, se os avós brincam com os netos, do que brincam ou do que gostariam de brincar. Pode acontecer de alguma criança relatar o falecimento do avô e/ou da avó, assim como expressarem algum sentimento negativo em relação a eles. A professora deverá acolher as respostas e os comentários das crianças. Nesses casos, a professora poderá demonstrar empatia dizendo que ela mesma, ou uma grande amiga, ou vizinha, também perdeu os avós, ou que não os conheceu, ou até mesmo que eles eram ranzinzas e não brincavam com ela. Esta é uma forma de conversar com as crianças: aproximando-se da realidade delas.

### **Passo 4: Apresentando o livro**

**Orientações:** Após ouvir as falas das crianças sobre seus avós, os relacionamentos que as crianças têm com eles, sobre as possíveis brincadeiras ou não entre eles, a professora retoma a música “O relógio da vovó” e mostra o livro, falando que, para essa leitura, trouxe uma história bem interessante.

### **Passo 5: Apresentação da capa**

**Orientações:** A professora mostra o livro e questiona as crianças sobre qual seria a história contida ali. Pede às crianças que observem a imagem da capa e as instiga,

questionando sobre o que está ilustrado nesse espaço. É possível que as crianças digam se tratar de um livro sobre princesas.

**Informações:** Esse é outro momento no qual as crianças acionarão seus conhecimentos prévios através das perguntas que a professora fará, a exemplo: como sabem que a imagem retrata uma princesa? Além disso, ela amplia os questionamentos indagando se as princesas ainda existem, onde moram, quem são seus pais, onde encontramos castelos, se na cidade onde moramos há castelos e se alguma criança já visitou um castelo.

Em seguida, a professora estimulará a antecipação da história pelas crianças através de questões. Poderá fazê-lo concordando com os pequenos de que, na capa, há o desenho de uma princesa, que o reconhecemos devido à coroa em sua cabeça e ao vestido, mas perguntando sobre o que será que acontece com essa princesa.

#### **Passo 6: Lendo o título**

**Orientações:** Mostrando o livro para as crianças e apontando com o dedo indicador a escrita do título, o professor lê o nome da narrativa: A Cinderela das Bonecas. Pelo fato da história da Cinderela ser uma história conhecida de muitas crianças, o professor questiona sobre quem é a Cinderela. As crianças, em sua maioria, contarão que é uma princesa. Poderá haver crianças que não conhecem a história da Cinderela, dessa forma faz-se necessário recontá-la. Com a participação das crianças, o professor conduzirá um breve relato.

#### **Passo 7: Autora, ilustradora e editora**

**Orientações:** A professora mostra o livro, indicando com o dedo que na capa há outras coisas escritas, entre elas, o nome da autora, da ilustradora e o nome da editora. Pergunta às crianças o que o/a autor/autora e o/a ilustrador/ilustradora fazem. É provável que elas digam que o/a autor/autora escreve os livros e o/a ilustrador/ilustradora desenhem os livros. A professora confirma a hipótese afirmando que os autores escrevem os livros e os ilustradores fazem os desenhos das histórias que os autores escreveram. Continua a conversa dizendo que a história de hoje foi escrita pela Ruth Rocha e interroga se já ouviram falar dessa autora. É possível que sim. A professora deverá contar um pouco sobre a autora.

**Informações:** Ruth Rocha é uma escritora brasileira que gosta muito de escrever histórias para as crianças. Desde pequena, ela ouvia as histórias que a sua mãe e seu avô lhe contavam. Mas foi com as histórias de Monteiro Lobato que ela se interessou ainda vez mais pela literatura. Estudou bastante, fez faculdade, casou-se e teve uma filha chamada Mariana. Atualmente, está com 90 anos e ainda escreve. Ruth Rocha ganhou muitos prêmios e já escreveu mais de duzentos livros, como *A Primavera da Lagarta* (2011), *Bom dia, todas as cores* (2013), *Nosso Amigo Ventinho* (2009) e *Quem tem medo de monstro?* (2012).

**Orientações:** A professora mostra o livro indicando com o dedo que há escrito na capa o nome da ilustradora e que quem o fez foi a Mariana Massarani. Folhear o livro com o objetivo de que as crianças observem um pouco da ilustração. Pode parar na página 11 e na 23 para que verifiquem como é o desenho da ilustradora, como possuem detalhes e são coloridos. A seguir, a professora fala o nome de outros livros ilustrados por ela: *Vivinha, a baleiazinha* (ROCHA, 2013), *O balde das chupetas* (HETZEL, 2017) e *Vira Bicho* (TRIGO, 2004), pois são livros que compõem o acervo da escola. Logo após, conta um pouco sobre Mariana Massarani.

**Informações:** Mariana Massarani nasceu no Rio de Janeiro e tem 58 anos. É ilustradora e autora de alguns livros, como *Banho* (2006), *Salão Jaqueline* (2009) e *A minha vó* (2016). Suas ilustrações são bastante coloridas e algumas contêm pinturas e colagens. Elas são engraçadas e muito interessantes. Um chamado incontestável a entrar numa história. Ilustrou por volta de 200 livros infantis e foi premiada várias vezes. Suas ilustrações não estão somente nos livros, mas também em camisetas, bolsas, canecas e até em aplicativos de celulares. Outros lugares do mundo, como o Japão, a Itália, a Alemanha e a Coreia, já conheceram os desenhos de Mariana Massarani através de exposições.

**Orientação:** Ainda explorando a capa do livro, a professora mostra a página em que há o pequeno desenho de uma salamandra. Pergunta às crianças que bichinho é aquele. Eles dirão “lagartixa”, “minhoca” ou “lagarto” – o que trará à professora a possibilidade de ampliar os conhecimentos deles acerca dos animais dizendo que se trata de uma salamandra e que esse também é o nome da editora.

**Informações:** Em vista disso, explicar que a editora é muito importante no processo de publicação dos livros. Normalmente, os livros vão para a editora através de documentos

escritos no computador. Lá existem pessoas que leem, corrigem o que está escrito, organizam tudo em programas de computador e só depois o livro é impresso, ficando como o conhecemos. Depois, são transportados para as livrarias, onde são comprados pelas pessoas. Os livros que chegam até à escola podem vir de diferentes formas: uma pessoa doa, o governo compra e envia ou a escola compra.

### **Passo 8: Iniciando a leitura**

**Orientação:** A professora diz às crianças que iniciará a leitura da história. Pergunta se lembram do título. Inicia a leitura com o livro aberto e virado para as crianças. Todas as vezes que terminar uma página, andará por dentro do círculo para que as crianças possam ver melhor as ilustrações. Ler a história com entonações diferentes para cada personagem, fazendo expressão de surpresa, alegria e satisfação.

### **Passo 9: E a história terminou**

**Orientações:** Ao terminar a leitura da história, a professora conversa com as crianças sobre como a vovó Neném era, se a vovó da história se parece com a vovó deles, se na casa da avó deles também encontram muitos doces, ou o que elas fazem de gostosuras para eles, ou se não fazem. A vovó Neném participou da festa ajudando a enfeitar o local e colaborando para que a Mariana conseguisse consertar e enfeitar a sua boneca, ou seja, ela guardava muitas coisas como forma de reciclar. Aproveitou esse momento para ensinar à neta que é muito importante reutilizar as coisas. A professora questiona as crianças se suas avós guardam coisas do tempo de criança ou se contam aventuras de suas infâncias. A boneca de Mariana ganhou o nome de Cinderela – a professora, então, indaga o motivo de ela ter ganhado esse nome. O que há em comum entre as duas Cinderelas?

### **Passo 10: E as brincadeiras!!**

**Orientações:** A professora pergunta às crianças como a vovó Neném ajudava as crianças da história nas brincadeiras. Os pequenos deverão dizer que era ensinando-as a brincar. A professora permanece no assunto demonstrando interesse em saber quais brincadeiras ela ensinou. As crianças podem dizer “pular corda”, “pular sela”, “brincar de mímica”, “bolinha de gude”, “empinar pipa”, “telefone sem fio”, etc.



**Informações:** Ter na sala de aula uma lista com o nome de todas as brincadeiras que aparecem na história é uma forma de ajudar as crianças a memorizarem possíveis formas de brincar. Será ainda melhor se a lista possibilitar que o professor registre novas brincadeiras sugeridas pelas crianças.

**Orientações:** Uma folha A3 será o que a professora usará para anotar o nome de todas as brincadeiras que as crianças lembrarem da história. Mostra a folha e diz que o nome das brincadeiras ficará anotado na lista; assim, sempre que quiserem, eles poderão consultar a lista a fim de lembrar de quais brincadeiras poderão brincar.

A professora pode sugerir a brincadeira da pipa. Para brincarem de pipa, deverão fazê-la com papel sulfite ou jornal. Ela os ensina a fazer uma pipa simples, conhecida como *capucheta*. Chama as crianças para irem à área externa.

### **Passo 11: Brincando**

**Informações:** Dirigir-se para a área externa levando folhas sulfites, um rolo de barbante e tesoura. Pedir às crianças que sentem no chão para que possa explicar como a pipa será feita.

**Orientações:** Propõe que seja feita uma pipa diferente daquela que normalmente as crianças veem voando no céu, que tem pauzinhos de madeira. Certamente algumas crianças lembrarão da *capucheta* – um tipo de pipa feito com o papel dobrado em suas pontas. É possível que todos queiram fazer. Logo, distribuir os papéis e ajudá-los a montar suas pipas. Se houver crianças que não queiram brincar com a *capucheta*, oferecer os brinquedos que há na sala.

Conforme as crianças montarem a sua *capucheta*, pedir à estagiária que amarre o barbante e deixá-los brincar livremente com a mesma.

A escola deve promover a brincadeira de inúmeras maneiras e em todos os contextos possíveis, sendo essencial que ela esteja em diferentes propostas, inclusive nos momentos de aula de leitura. Um momento rico como esse precisa ser avaliado e constantemente aprimorado, visando à formação leitora desde a Educação Infantil.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As aulas de literatura são excelentes oportunidades para despertar nas crianças o interesse pelo hábito de ler e são possibilidades de promoção dos direitos de aprendizagem e desenvolvimento. Mesmo pequenas e não lendo convencionalmente, em sua maioria, elas apreciam bastante o momento das histórias. A prática da leitura beneficia em muitos aspectos o desenvolvimento infantil, aprimora o senso crítico, amplia o conhecimento de mundo, enriquece o vocabulário, desenvolve afetos e emoções, além de proporcionar entretenimento. Planejar aulas de literatura implica ter em mente os objetivos de aprendizagem a serem alcançados – isso determinará o tipo de livro a ser escolhido. Corroborando Faria (2004, p. 14) ao dizer que o professor deve “ler primeiro essas obras como leitor comum”, e após o deleite da leitura, encontrar indícios de que esse ou aquele livro é mais pertinente ao objetivo que se quer atingir.

Os direitos de aprendizagem e desenvolvimento das crianças são conectados. Nas aulas de literatura, é possível enfatizar um ou mais deles, como descrito na atividade proposta que destacou o direito de brincar – se bem observada, é notório que os outros direitos – expressar, conhecer-se, conviver e explora – também acompanham a proposta. Sendo assim, para promover os direitos de aprendizagem nas aulas de literatura de crianças pequenas, é importante que o/a professor/a tenha clareza do que quer alcançar, a fim de proporcionar uma experiência significativa e que contribua de forma promissora na relação que as crianças vão construindo com a leitura.

As escolas e os professores precisam considerar a formação leitora como parte essencial do desenvolvimento infantil, pois, além de ser uma necessidade psicológica da criança e de estimular a imaginação, a fruição e a criação, favorece o seu desenvolvimento como indivíduo ativo que será capaz de transformar a sua realidade. É um movimento de pensar do micro para o macro, do indivíduo à sociedade. Por seu papel formador, a escola precisa capacitar seus alunos, ou sua função não se concretizará.

## Referências

BORBA, Ângela Meyer. O brincar como um modo de ser e estar no mundo. In: BRASIL. MEC/SEB. *Ensino fundamental de nove anos: orientações para a inclusão da criança de seis anos de idade*. Brasília: [s.n.], 2007, p. 33-46.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/> . Acesso em 30 abr. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI)*. Brasília, 2010. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diretrizescurriculares\\_2012.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diretrizescurriculares_2012.pdf). Acesso em 09 ago. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. *Referenciais Curriculares Nacionais para a educação infantil (RCNEI)*. Brasília, 1998. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diretrizescurriculares\\_2012.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/diretrizescurriculares_2012.pdf) . Acesso em 09 ago. 2021.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: Vários escritos. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-191.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura infantil e seus caminhos. In: COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000, p. 14-63.

CORSARO, William Arnold. *Sociologia da Infância*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DANTAS, Heloysa. Brincar e trabalhar. In: KISHIMOTO, Tisuko Morchida. (Org.). *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Cengage Learning, 2019, p. 111-121.

FARIA, Maria Alice. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KRAMER, Sonia. O papel social da pré-escola. *Cadernos de Pesquisa*, n. 58, p. 77-81, 2013. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1321/1323> Acesso em 09 ago. 2021.

KUHLMANN JUNIOR, Moysés. *Infância e educação infantil: uma abordagem histórica*. Porto Alegre: Mediação, 2015.

MOMO, Mariangela. *Mídia e consumo na produção de uma infância pós-moderna que vai à escola*. 2007. 366f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS, 2007.

OLIVEIRA, Zilma de Moraes Ramos. A Construção Cultural da Imaginação. In: REGO, Teresa Cristina. (Org.). *Lev Vigotski: precursor da teoria histórico-cultural. A importância da cultura e da linguagem na constituição do psiquismo*. São Paulo: Segmento, 2018, p. 57-66.

RENDA, Vera Lúcia Batalha de Siqueira. *As vozes poéticas da infância: a poesia infantil contemporânea em diálogo multicultural com o modernismo*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2002, Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) do

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROCHA, Ruth. *A cinderela das bonecas*. São Paulo: Salamandra, 2011

RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1996

VIGOTSKI, Lev Semenovitch; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alexis Nikolaevich. *Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem*. Tradução: Maria da Penha Villalobos. 16. ed. São Paulo: Ícone, 2017.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

Recebido em: 28/11/2021

Aceito em: 04/05/2022

# O conto moderno e seus suportes no Brasil: Machado de Assis, os jornais e os livros

Juliana Gama de Brito Assumpção (UERJ)<sup>i</sup>

## RESUMO

O objetivo deste artigo é levantar reflexões acerca das contribuições de Machado de Assis para o desenvolvimento do conto moderno na literatura brasileira com foco na relação existente entre os materiais literários e seus suportes impressos: o jornal e o livro. Para tanto, opera-se uma articulação entre a ideia de conto – teorizada por Edgar Allan Poe – o desenvolvimento do gênero nos jornais oitocentistas, e a modernização da imprensa periódica no mesmo período histórico. Na sequência, discute-se a atuação de Machado de Assis como contista no Brasil do século dezenove, entre os jornais e os livros de contos, considerando os impactos da modernização da imprensa na literatura. Com isso, abrem-se caminhos fecundos a novas discussões acerca da relação imbricada entre textos e suportes literários, especialmente na literatura brasileira oitocentista.

**Palavras-chave:** Machado de Assis contista; conto moderno; mídias impressas; jornais; livros.

## ABSTRACT

The aim of this article is to reflect on Machado de Assis contributions to the development of the modern short story in Brazilian literature, focusing on the connections between literary forms and their media: journals and books. For that, first, we propose an articulation between the short story – theorized by Edgar Allan Poe – the development of the genre in the nineteenth-century journal press; and the modernization of the periodical press in the same historical period. Next, Machado de Assis performance as a short-story writer in nineteenth-century Brazil, among newspapers and short story books is discussed, considering the influences of the modernization of printing on literature. Thus, fruitful paths are opened for new discussions on the intertwined relationship between literary texts and their media, especially in 19th century Brazilian literature.

**Keywords:** short story writer Machado de Assis; modern short story; printed media; periodicals; books.

---

<sup>i</sup> Mestra em Literatura brasileira (UERJ) e doutoranda em Literatura brasileira (UERJ). Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5133-5375> | E-mail: [assumpcao.jg@gmail.com](mailto:assumpcao.jg@gmail.com)

## **INTRODUÇÃO**

Em 2021, junto à professora Andréa Werkema e a mais sete colegas da pós-graduação, pude realizar um agradável passeio pelo vasto universo dos contos machadianos. Durante as aulas de um curso intitulado “O conto de Machado de Assis: estabilização de um gênero no Brasil”, ministrado por Werkema pelo Programa de Pós-graduação em Letras ao qual nos vinculamos, estudamos e discutimos as narrativas curtas de Machado de Assis presentes nas sete coletâneas de contos que o autor publicou em vida, além de debater alguns de seus contos “avulsos”, publicados na imprensa periódica de seu tempo, a partir de uma questão colocada pela professora, desde o primeiro de nossos encontros, ao transformar em pergunta o nome do curso: “O conto de Machado de Assis: estabilização de um gênero no Brasil?”

Uma interrogação valiosa ao que seria pensado nas aulas seguintes, visto que por um lado, a intensa atuação de Machado de Assis na produção de narrativas curtas para as folhas da imprensa periódica de seu tempo, assim como na organização de coletâneas de contos publicadas em livros, permite a percepção de que, de fato, a estabilização do gênero conto em nossa literatura deve-se em grande medida à pena desse escritor. Por outro lado, levando-se em conta a grande variedade formal das próprias narrativas de Machado que analisamos no curso, bem como o que o autor registrou nas “advertências” com as quais apresenta seus livros de contos, os contornos do gênero, largamente explorado pelo escritor de certa maneira se afrouxam, ou para usar a expressão empregada por Werkema (2021), “desestabilizam-se”.

“Estabilização” e “desestabilização” de um gênero literário no Brasil: nessa espécie de duplo processo se estende a avenida analítica pela qual caminhamos no curso, a refletir sobre o conto de Machado de Assis sem a pretensão de esgotar a discussão. Ao fim da caminhada — permeada de estudos acerca dos fundamentos teóricos do gênero conto; sobre o entrelaçamento do gênero, em seu surgimento no Brasil, aos papéis da imprensa periódica oitocentista; e sobre a ficção machadiana de um modo mais amplo — pudemos verificar o que a professora propôs no princípio: se, de fato, Machado de Assis estabilizou a forma que o conto assumiria na literatura brasileira, ele o fez por meio de uma profunda problematização nos fundamentos

estruturais desse gênero, o que por si só, abre estradas fecundas para novas discussões em nosso campo de estudos.

Numa dessas estradas, este artigo se insere, particularmente, no que diz respeito à meada. Agora, tomemos o fio: no presente trabalho, tenho como objetivo levantar reflexões acerca das contribuições de Machado de Assis para o desenvolvimento do conto moderno no âmbito da literatura brasileira, com foco na relação existente entre os materiais literários e seus suportes — o jornal e o livro.

No que se reconhece como a sua forma moderna, o conto é compreendido em nosso campo de estudos como um gênero de ficção em prosa de curta extensão, identificado, sobretudo, desde as definições de Edgar Allan Poe (2004), pela valorização do “efeito de leitura”, e se difundiu, no contexto ocidental, em meio aos papéis dos jornais e periódicos. Desse modo, buscarei articular preliminarmente a ideia de conto, teorizada no século dezenove por Poe, o desenvolvimento do gênero nos jornais oitocentistas, e o processo de modernização da imprensa periódica que se deu no mesmo período histórico.

A seguir, será discutida a atuação de Machado de Assis como contista no Brasil do século dezenove, entre os jornais oitocentistas e os livros de contos. Para tanto, primeiramente serão analisadas duas crônicas escritas por Machado de Assis em sua juventude, “O jornal e o livro” e “A reforma pelo jornal”, com foco na maneira como o autor considera a relação existente entre os textos e seus suportes, e associa à noção de “discussão” o potencial transformador da “imprensa-jornal” sobre os materiais literários. Na sequência, comentarei sobre a atuação de Machado enquanto contista. Nesse ponto, pelo prisma da articulação já proposta — entre as definições de Edgar Allan Poe sobre o conto, o desenvolvimento do gênero e a modernização da imprensa periódica, também percebida pelo próprio Machado nas crônicas anteriormente analisadas — serão lidas algumas das raras passagens de que se tem registro, em que o escritor brasileiro comenta explicitamente sobre o gênero conto, presentes em seu célebre ensaio de 1873, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, e nas “advertências” com as quais Machado de Assis prefacia suas coletâneas de contos.

Ao assumir como fio condutor do trabalho a articulação entre a definição de conto pensada por Poe, o desenvolvimento do gênero e os suportes pelos quais tal

desdobramento ocorreu, não tenho a pretensão de resolver o assunto, que é bastante complexo em todas as suas nuances; em vez disso, por meio da articulação referida, espero abrir caminhos fecundos à discussão sobre a maneira como o conto moderno se consolidou como um gênero de ficção, especialmente no Brasil oitocentista. Afinal, se levarmos em conta a materialidade dos suportes em nossas reflexões sobre o gênero conto, sobretudo no que diz respeito à (re)configuração do público de literatura no século dezenove, no contexto ocidental e no Brasil em particular, acredito que tanto as ideias de Poe sobre o conto quanto sua inserção na literatura brasileira ganhem um corpo mais vivo.

## **O CONTO MODERNO E A UNIDADE DE EFEITO**

Nos estudos literários, muitas pesquisas voltadas ao conto, sob o ponto de vista teórico, sugerem que a fixação de um conceito universalizante acerca do gênero seria uma tarefa difícil ou mesmo impossível. É o caso, por exemplo, dos respectivos trabalhos de Guimarães e Camilo (2020), Bellin (2011), Gotlib (1998) e Lima Sobrinho (1960), entre outros autores. Em linhas largas, tal dificuldade é justificada, nessas pesquisas, pela imprecisão dos contornos do conto, como uma forma de narração breve em prosa cujas origens se encontram em “fábulas”, “causos” e “anedotas” da tradição oral; pelo problema da terminologia, como se verifica nos termos do inglês “*tale*” e “*short story*”; e pela insuficiência da extensão da narrativa como critério determinante à sua especificidade.

No entanto, ao situarem as considerações sobre o gênero no que se reconhece como a sua “forma moderna”, frequentemente as referidas pesquisas tomam partida nas ideias de Edgar Allan Poe em *Review of Twice-Told Tales* — série de resenhas críticas do escritor estadunidense sobre uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne. Nessas resenhas, publicadas originalmente entre 1842 e 1847 em uma revista literária dos Estados Unidos, Poe parte de sua crítica à obra de Hawthorne para propor uma base teórica ao conto: sua teoria da unidade de efeito.

Fundamental à concepção moderna do gênero, como demonstra a pesquisadora Greicy Bellin (2011), a teoria de Poe acompanha uma defesa da “superioridade do conto” em relação ao romance e à poesia; e parte de um movimento de valorização da



impressão de leitura, ou seja, do efeito que o texto literário exerce sobre o leitor — “impressão” que, no conto, de acordo com Poe (2004), se deve marcar pela “unidade de efeito”.

Nesse sentido, na elaboração de um conto, para Poe, o escritor deve agir como um “artista literário habilidoso” e altamente consciente sobre o próprio ofício, que “depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes [da narrativa], combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido” (POE, 2004, p. 4).

Assim, ainda com Poe, para que um conto seja bem-sucedido, isto é, para que exerça sobre o leitor o “efeito único e singular” pretendido pelo contista, sem perder a força da “totalidade” na impressão de leitura, o texto deve ser construído de modo que não haja “sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido [pelo escritor]”; e de forma a exigir “de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta”, a fim de que possa ser lida “numa assentada” — pois “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 2004, p. 4).

Em suma, sob o ponto de vista teórico, aí estão os pilares do gênero conto em sua forma moderna, segundo Edgar Allan Poe: a valorização do efeito da narrativa sobre o leitor, efeito que deve ser “único e singular”; a brevidade da forma e seu direcionamento à produção daquele efeito, “desde a primeira frase” — de que se obtém a noção de “totalidade”, espécie de coerência interna entre cada palavra empregada no texto. Esses pilares, teorizados pelo escritor estadunidense em meados do século dezenove, posteriormente teriam eco em tantos outros contistas da literatura ocidental.

É o caso, para citar um exemplo, do argentino Julio Cortázar, em cuja metáfora do “*knock out*” — utilizada em um de seus ensaios, no século vinte, para ilustrar os efeitos de leitura de um conto, em comparação com os efeitos de um romance sobre o leitor — percebem-se ressonâncias da “unidade de efeito” de Poe: “no combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2011, p. 152).

Em outro ensaio, aliás, ao comentar diretamente sobre Edgar Allan Poe, além de definir o conto como “uma verdadeira máquina literária de criar interesse” cuja eficácia “depende de sua intensidade como acontecimento puro”, e cujas diferenças em relação

ao romance não seriam apenas uma questão de extensão (CORTÁZAR, 2011, p. 122), Cortázar afirma que Poe teria sido “o primeiro a aplicar sistematicamente [...] este critério, que no fundo é *critério de economia*, de estrutura funcional” da narrativa contística, neste gênero em que todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos *em cheio* o impacto do acontecimento” (CORTÁZAR, 2011, p. 124, grifos meus).

Com tal “economia”, na estrutura do conto, cada palavra é contada e deve ser direcionada cuidadosamente a um único fim: impactar “em cheio” o leitor, ganhar num único golpe “a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 2011, p. 157) — o qual, por sua vez, deve ser “agarrado” pelo contista “desde a primeira frase”. Afinal, como já nos informara Edgar Allan Poe sobre o conto: “durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor” (POE, 2004, p. 4).

Neste ponto, poderíamos retomar o já citado ensaio de Bellin para destacar, com esta autora, o movimento de racionalização sobre o fazer literário que acompanha o surgimento do conto moderno como um gênero de ficção (BELLIN, 2011, p. 49). Ou poderíamos recorrer ao trabalho de Gotlib, quando esta autora sintetiza a unidade de efeito como uma teoria que “recai no princípio de uma relação entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa”, visto que, neste gênero, o escritor deve alcançar a “máxima intensidade” do efeito pretendido (seja ele qual for) com o “mínimo de meios” (GOTLIB, 1998, p. 19-20).

Contudo, pela economia formal do presente trabalho (para tomar emprestada a expressão de Cortázar), destaco em linhas largas, entre o que já foi exposto, o movimento de valorização do efeito de leitura, presente na ideia de conto de Poe, como uma noção particularmente interessante à aproximação a ser explorada no próximo tópico, entre o conto teorizado por Poe e o desenvolvimento do gênero na imprensa periódica.

## **O CONTO MODERNO E A IMPRENSA PERIÓDICA**

A fim de trazer o periódico para a discussão sobre o desenvolvimento do conto como um gênero de ficção, retorno aos já referidos estudos que se propõem a rastrear o percurso dos materiais literários que deram origem ao conto moderno, com outra abordagem, para observar o que se segue. Nesses estudos, é recorrente que se aproximem, de modo mais ou menos enfático, a consolidação desse gênero e a modernização da imprensa periódica, tanto no nível das condições técnicas e materiais de impressão e distribuição, quanto no da formação de um público-leitor dos impressos.

De forma passageira, tais aproximações podem ser percebidas, por exemplo, em alguns apontamentos de Greicy Bellin naquele mesmo ensaio anteriormente citado, quando a autora comenta sobre o contexto do surgimento do conto como um gênero autônomo nos Estados Unidos. Ao pontuar uma série de condições que teriam favorecido tal aparecimento no referido contexto, Bellin relaciona, entre outros fatores, o “avanço das técnicas de impressão e publicação”, a “melhora dos meios de comunicação” e a ampliação do contingente de leitores (BELLIN, 2011, p. 44).

Mais enfaticamente, as aproximações entre a consolidação do conto moderno e o desenvolvimento da imprensa periódica são exploradas por Lima Sobrinho (1960), em sua introdução à antologia *Os precursores do conto no Brasil*. Para este autor, “a evolução do conto se vincula com a própria história do Romantismo” no Ocidente, atuando como “resposta” a um movimento de transformação social caracterizado pela “valorização do povo e pela formação e ascensão de novas classes”; por outro lado, o periódico foi o grande instrumento pelo qual se expressaram e se consolidaram novas formas e tendências literárias que respondessem a tal movimento, entre as quais localiza-se o conto, rumo à sua forma moderna (LIMA SOBRINHO, 1960, p. 6).

Posto que o periódico, em seus primeiros formatos — localizados por Lima Sobrinho até o século dezoito, nos países europeus — configurava-se como um “instrumento de informação geral, limitado a quatro páginas de formato pequeno”, não havia espaço para a veiculação de textos literários (LIMA SOBRINHO, 1960, p. 7). Desse modo, ainda com Lima Sobrinho, do advento da imprensa periódica até a difusão do conto em suas folhas, foi necessário um longo processo de aperfeiçoamento nas técnicas de impressão (e o seu consequente barateamento), bem como a formação e a ampliação de um público-leitor dos periódicos:

Para que o conto aparecesse, foi preciso que o periódico se desenvolvesse, até *interessar leitores novos*, preocupados com o domínio das letras, ou que se tornasse bastante *próspero*, para ganhar algumas novas páginas de texto, ou aumentar o formato inicial. (LIMA SOBRINHO, 1960, p. 7, grifos meus)

A partir dessas informações, podemos recolocar a ideia de conto teorizada por Poe, com a unidade de efeito, de modo articulado a múltiplos fatores entre si imbricados. Dentre esses fatores, destaco os seguintes: 1) questões de ordem técnica, relacionadas às próprias tecnologias de impressão e distribuição dos periódicos; 2) o fator social, com a (re)configuração de um certo público-leitor; 3) o fator econômico, associado intimamente aos dois anteriores — se levarmos em conta, por um lado, a interdependência existente entre os custos da impressão dos periódicos, suas tecnologias e seu público-leitor que, neste ponto, torna-se o consumidor que viabiliza financeiramente os impressos; ao passo que, por outro lado, o próprio público-leitor se modifica junto às transformações econômicas e tecnológicas; e 4) a questão mais abrangente de como (e a que fins) são produzidos os materiais literários — por sua vez, associada aos três primeiros fatores, uma vez que tanto os informa quanto é informada por eles.

Com tais fatores em vista, sem estabelecer entre eles relações causais lineares a percepção do conto moderno como uma forma de ficção que surge e se desenvolve nas (e com as) folhas da imprensa periódica, em primeiro lugar, evidencia a proximidade existente entre a importância decisiva da unidade de efeito no conto, apontada por Poe; e a necessidade de se constituir, “seduzir” e capturar a atenção de um certo público-leitor (e consumidor), que viabilizasse os periódicos, num cenário reconhecidamente marcado por intensas transformações tecnológicas, sociais, políticas e econômicas, no contexto ocidental. Em outras palavras se, por um lado, o aparecimento do conto nas folhas da imprensa dependeu de que o periódico se desenvolvesse, atraindo novos leitores e tornando-se “bastante próspero”, como vimos com Lima Sobrinho, por outro lado, o modelo de conto informado por Poe parece constituir uma ferramenta eficaz para impulsionar, por sua vez, o desenvolvimento do suporte.

Além disso, ao levarmos em conta os papéis da imprensa nas reflexões sobre o surgimento do conto moderno, também se evidencia o que já anotamos com a ideia de conto teorizada por Poe: em ambos os casos, a concepção ou o desenvolvimento desse gênero literário relaciona-se a um movimento mais amplo, de valorização do efeito de

leitura — que, neste ponto, apresenta-se ainda como uma valorização da maneira pela qual um leitor eventual será afetado pelo texto a ser produzido, impresso e vendido.

Não cabe aqui investigar de modo aprofundado esse movimento de valorização do efeito de leitura, em sua multiplicidade de causas e implicações sociais, ou mesmo literárias, pois uma investigação desse tipo, apesar de relevante, excederia os limites do presente trabalho. Assim, o que desejo frisar com a constatação do referido movimento é principalmente a maneira como, no entendimento do conto como um gênero literário — seja pelo viés teórico de sua concepção, seja pela percepção de seu desenvolvimento nos (e com os) periódicos — a figura do leitor que recebe os efeitos do texto adquire crucial importância.

## **MACHADO DE ASSIS, O JORNAL E O LIVRO**

Se a modernização da imprensa periódica contribuiu para a transformação dos materiais literários no século dezenove, inclusive trazendo o leitor para o centro do processo de criação de textos ficcionais, isso não passou despercebido por Machado de Assis. Como se nota em pelo menos duas de suas crônicas publicadas em 1859, “O jornal e o livro” e “A reforma pelo jornal”, o potencial “revolucionário” do jornal como veículo para as ideias humanas, da literatura à economia, era percebido com bastante entusiasmo pelo escritor brasileiro em sua juventude.

Em 10 e 12 de janeiro de 1859, meses antes de Machado de Assis completar vinte anos de idade, saía “O jornal e o livro” no *Correio Mercantil*. Na crônica de tom crítico/ensaístico, dividida em duas seções, o jovem escritor se propõe a refletir sobre o jornal e o livro como suportes para o pensamento humano, a partir da seguinte questão: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?” (ASSIS, 2011a, p. 46).

Na primeira seção da crônica, a fim de contextualizar a questão que propôs, o autor identifica-se como filho de um século “em cujas veias ferve o licor da esperança”, situado na “época das regenerações” inaugurada pela Revolução Francesa, e vislumbra o jornal como “um sintoma, um exemplo desta regeneração” (ASSIS, 2011a, p. 45). Nesse ponto, após indagar “o que era a Revolução Francesa senão a ideia que se fazia república?”

Machado descreve essa Revolução como “o passo da humanidade para entrar

neste século [dezenove]”; e afirma que, se “a humanidade, antes de tudo, é republicana” (ASSIS, 2011a, p. 45), o jornal seria “a verdadeira república do pensamento [...], a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.” (ASSIS, 2011a, p. 48)

Ainda na primeira seção de “O jornal e o livro”, Machado esboça uma espécie de histórico resumido da circulação do pensamento humano em diferentes suportes, considerando que “a humanidade desde os primeiros tempos tem caminhado em busca de um meio de propagar e perpetuar a ideia”. Nesse sentido, o autor elabora uma linha do tempo progressiva, desde a arte rupestre — ou “livros de pedra” em que inicialmente se inscreveriam as ideias humanas. (ASSIS, 2011a, p. 46)

Dos “livros de pedra”, Machado salta à arquitetura, um “gigante” com o qual se buscava “fazer eterna a ideia no monumento”. Como uma arte desenvolvida desde as “formas severas da coluna e da pirâmide” no Egito, “enriquecida pelo gênio da Grécia e de Roma”, para o cronista brasileiro, o apogeu desse “gigante” se encontraria nas catedrais medievais — “epopeias de pedra” nas quais se leria, por séculos, “a influência da Igreja sobre os povos.” (ASSIS, 2011a, p. 46)

Na visão do jovem Machado, se “era preciso um gigante para fazer morrer outro gigante”, apenas com a chegada da imprensa e, mais precisamente, do livro, seria formado o novo sistema de circulação e propagação do pensamento, capaz de substituir o “longo reinado” da arquitetura (ASSIS, 2011a, p. 46-47). Em seus termos:

O que era o livro? Era a fórmula da nova ideia, do novo sistema. O edifício, manifestando uma ideia, não passava de uma coisa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a ideia do morto; o livro, pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente. (ASSIS, 2011a, p. 47)

Segundo o cronista, por meio do livro, a imprensa “devoraria” a arquitetura, atraindo para si “todas as vistas e todas as inteligências” (ASSIS, 2011a, p. 47). Contudo, para Machado, por mais que o livro servisse à propagação do pensamento humano de forma mais adequada do que as pedras ou os edifícios arquitetônicos, faltava-lhe ainda um aspecto próprio ao “espírito moderno” — o de “tribuna comum”, ou de “publicidade” — que só seria alcançado quando surgisse o jornal:

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um

movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. (ASSIS, 2011a, p. 48)

Nesses termos, para o jovem Machado, com o jornal, se completaria a “emancipação da inteligência e [começaria] a dos povos”, de modo que ao seu século caberia “a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopeia da vida íntima dos povos, sempre palpitante de ideias” (ASSIS, 2011a, p. 48-49). Assim, o autor avança à segunda parte da crônica — reformulando a questão já colocada a princípio: “O livro absorverá o jornal? O jornal devorará o livro?” (ASSIS, 2011a, p. 49)

A começar pela reafirmação de que o livro, ainda que fosse um “sintoma” de um movimento próprio ao “espírito humano”, não estaria tão apto a corresponder às condições desse “espírito” quanto a “imprensa-jornal”, Machado antecipa sua resposta positiva à pergunta proposta: “o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. Nulifica-o como o livro nulificara a página de pedra? *Não repugno admiti-lo.*” (ASSIS, 2011a, p. 49, grifo meu)

Mais à frente, após ter argumentado em defesa da “superioridade do jornal” sobre o livro nos níveis social, literário e econômico, o jovem cronista recupera a comparação com a arquitetura para explicitar sua visão:

Admitindo o aniquilamento do livro pelo jornal, esse aniquilamento não pode ser total. Seria loucura admiti-lo. Destruída a arquitetura, quem evita que a fundação dos monumentos modernos presida este ou aquele axioma d’arte, e que esta ou aquela ordem trace e levante uma coluna, o capitel ou zimbório? Mas o que é real é que a arquitetura não é hoje uma arte influente, e que do clarão com que inundava os tempos e os povos caiu num crepúsculo perpétuo. (ASSIS, 2011a, p. 52)

Então, categoricamente, conclui: “Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, é um sintoma da democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade” (ASSIS, 2011a, p. 52-53).

Em relação ao “mundo literário”, o jovem Machado é contundente em sua defesa das vantagens do jornal sobre o livro, afirmando que “uma forma de literatura que se apresenta como uma tribuna universal é o nivelamento das classes sociais, é a democracia prática pela inteligência” (ASSIS, 2011a, p. 50). Junto a isso, um dos pontos que se destacam entre os argumentos levantados pelo autor, em sua defesa da

superioridade do jornal em relação a outros veículos do pensamento humano, diz respeito à noção de “discussão”, particularmente interessante aos fins deste artigo:

[...] o espírito humano tem necessidade de discussão, porque discussão é — movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual. A discussão pelo livro esfria-se pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo. (ASSIS, 2011a, p. 49)

Esse ponto seria retomado e aprofundado por Machado de Assis na crônica “A reforma pelo jornal”, publicada n’*O Espelho* em 23 de outubro de 1859. Nesta, mais concisa do que a primeira, o autor inicia com um pequeno resumo das conclusões a que chegou em janeiro do mesmo ano com “O jornal e o livro”, e avança na defesa do jornal como veículo para as ideias humanas — desta vez percebido mais nitidamente como ferramenta de transformação social, justamente, a partir da noção de “discussão”.

Em “A reforma pelo jornal”, valendo-se de referências bíblicas, históricas e literárias para refletir sobre a “palavra” como “origem de todas as reformas”, o cronista propõe que a “palavra”, quando “escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas *não é o monólogo, é a discussão*” (ASSIS, 2015, p. 1017, grifo meu).

Em oposição ao “monólogo”, Machado define a “discussão” à qual se refere como “a sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios dominantes”; que, sendo “a feição mais especial, o cunho mais vivo do jornal, [a discussão] é o que não convém exatamente à organização desigual e sinuosa da sociedade” (ASSIS, 2015, p. 1017-1018). A partir dessa definição, o autor reexamina o jornal como “novo molde do pensamento e do verbo” que — justamente pela capacidade de reproduzir e propagar a “discussão” em “todos os membros do corpo social” — levaria ao “encolho das aristocracias modernas”, constituindo-se como ferramenta de transformação social:

A primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira ao lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. *A propaganda assim é fácil; a discussão do jornal reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado.* A alma torturada da individualidade ínfima recebe, aceita, absorve sem labor, sem obstáculo aquelas impressões, aquela argumentação de princípios, aquela arguição de fatos. Depois uma reflexão, depois um braço que se ergue, um



palácio que se invade, um sistema que cai, um princípio que se levanta, uma reforma que se coroa. (ASSIS, 2015, p. 1018, grifo meu)

Contudo, antes de concluir sua crônica, o jovem Machado constata que, no Brasil de seu tempo, essa “poderosa ferramenta” ainda teria obstáculos a enfrentar: “é verdade que o jornal aqui não está à altura da sua missão [...]. Às vezes leva a exigência até à letra maiúscula de um título de fidalgo”; e chama atenção para o problema da censura das classes dominantes sobre a imprensa periódica: “e se quisessem suprimi-lo? Não seria mau para eles; o fechamento da imprensa, e a supressão da sua liberdade, é a base atual do primeiro trono da Europa” (ASSIS, 2015, p. 1018-1019).

De todo modo, na finalização de seu texto, o autor se mostra otimista em relação à superação dos obstáculos constatados — pois, segundo Machado, os jornais já teriam se desenvolvido o bastante e não seriam facilmente contidos: “os pergaminhos já não são asas de Ícaro. Mudaram as cenas; o talento tem asas próprias para voar; senso bastante para aquilatar as culpas aristocráticas e as probidades cívicas”. Assim, a despeito do problema que constatou quanto à imprensa brasileira do fim dos anos 1850, conclui o jovem cronista: “Há um polo atraente e fases a atravessar. — Cumpre vencer o caminho a todo o custo; no fim há sempre uma tenda para descansar, e uma relva para dormir” (ASSIS, 2015, p. 1018-1019).

Aí está a visão (bastante otimista) de Machado de Assis no final da década de 1850, aos vinte anos de idade, sobre a necessidade de se explorar o potencial transformador do jornal — “literatura quotidiana” na qual “se reflete não a ideia de um homem, mas a ideia popular”; veículo mais apropriado ao “espírito moderno”, em que a “palavra” deixa de ser um “monólogo” para se tornar “discussão” — sobre “as fórmulas [até então] existentes do mundo social, do mundo literário e do mundo econômico” (ASSIS, 2011a, p. 49-50). Olhando em retrospecto, hoje sabemos que, de fato, nas cinco décadas seguintes, esse potencial seria intensamente explorado pelo autor dessas crônicas — que manteria um estreito envolvimento com a imprensa periódica de seu tempo e território até o fim de sua vida, não apenas como ficcionista, mas também como tradutor, cronista, crítico literário e teatral.

No que diz respeito à escrita literária de Machado de Assis, aqui convém anotar que se trata de um escritor cuja carreira iniciou-se nessa mesma década de 1850, justamente nas folhas da imprensa fluminense — nas quais se deu a primeira publicação

de quase todos os contos e romances que o autor posteriormente lançaria como livros; e cuja literatura, de acordo com Lúcia Granja:

Foi forjada nas fôrmas desse novo sistema de escrita que impõe à escrita o ritmo da vida moderna, o da periodicidade; que suscita uma coletivização da escrita; que se manifesta no todo por rubricas, que dão os limites gerais, temáticos e dimensionais do caixilho que ocupam; em que é protagonista a atualidade, último princípio constitutivo do jornal diário, que equivale ao lapso temporal e cultural que compreende o que está acontecendo, o que se passou recentemente e o que se produzirá em breve, fenômeno por meio do qual a temporalidade daquele que escreve corresponde à daquele que recebe. (GRANJA, 2018, p. 20)

Se a imprensa periódica ou, mais precisamente, o jornal, peça central do “novo sistema de escrita” a que Lucia Granja se refere, tanto forjaria a literatura machadiana, quanto seria explorado e mesmo subvertido pelas experimentações do “escritor-jornalista” (GRANJA, 2018, p. 70), isso se torna especialmente evidente quando nos atentamos à elevada consciência (e alta preocupação) de Machado de Assis sobre seu público-leitor, ou sobre a recepção de seus textos literários. Ainda com Lucia Granja, tais consciência e preocupação de Machado com a recepção literária não se refletem apenas na composição de seus textos, mas estende-se aos “efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual [o texto machadiano] se forma e ao qual se conforma” (GRANJA, 2018, p. 89).

Valdiney Castro, por sua vez, ao investigar particularmente o percurso dos contos machadianos, dos periódicos aos livros de contos, a partir de fontes primárias — como manuscritos, correspondências e contratos do escritor com os editores, além dos próprios periódicos em que os contos foram publicados pela primeira vez — chama atenção à minúcia com que Machado de Assis realizava a transposição de suas narrativas ficcionais dos jornais para os livros, muitas vezes alterando os textos originais dos contos publicados nos periódicos para que melhor se adaptassem ao novo suporte; e fazendo recomendações bastante detalhadas aos editores quanto à materialidade dos livros, da tipografia às dimensões dos volumes (CASTRO, 2018, p. 120).

Como Valdiney Castro pontua em diversos momentos de sua pesquisa, tais alterações que Machado de Assis efetuou nas narrativas recolhidas dos jornais para seus livros de contos participam tanto de seu empenho “em libertar as narrativas das propostas [editoriais] dos periódicos em que foram [originalmente] lançadas”

(CASTRO, 2018, p. 12), quanto da aguçada atenção do autor sobre a recepção dos leitores de cada suporte (CASTRO, 2018, p. 109). Ao mesmo tempo, as recomendações de Machado aos editores quanto à materialidade de suas coletâneas de contos, somadas aos prefácios, ou “advertências” do autor nesses livros, igualmente demonstram a grande preocupação do escritor “com aquele para quem o texto havia sido produzido.” (CASTRO, 2018, p. 256). Afinal, no contexto em que Machado de Assis produzia sua literatura, o público-leitor variava conforme o suporte em que os textos se inscreviam:

Como o livro era para ser lido durante um tempo maior por um público mais seletivo e custava mais caro, ele passa a ser considerado um patrimônio, como um bem de consumo [...]; já o jornal atendia a outro interesse do público: seu leitor queria conhecer as novidades do dia a dia; daí buscava uma leitura rápida e barata que lhe oferecesse condições de se manter informado sobre as notícias que percorriam as ruas. (CASTRO, 2018, p. 47)

Diante do que até aqui foi exposto, poderíamos nos perguntar se a opinião do jovem Machado em 1859 sobre o “aniquilamento do livro pelo jornal” (ASSIS, 2011a, p. 52) teria se modificado com os anos. Porém, ao focarmos no “Machado contista” pelo prisma da concepção teórica do conto que vimos com Poe (2004), de modo articulado ao desenvolvimento do gênero nos (e com os) periódicos oitocentistas, talvez uma questão mais interessante à reflexão seja esta: estariam as “vantagens” que Machado de Assis inicialmente atribuía aos jornais, sobretudo com a noção de “discussão”, a antecipar o deslocamento do público-leitor para o “centro” de sua produção literária?

Além disso, ao passo que tal deslocamento do leitor para o “centro” da escrita, operado por Machado em seus textos ficcionais, aproxima-se da valorização do efeito de leitura que acompanha a ideia de conto concebida por Poe, a maneira como o escritor brasileiro, desde a sua juventude, demonstrava-se atento às influências dos suportes em relação aos efeitos que um texto exerce sobre o leitor, como em relação à própria circulação (e alcance) da literatura, parece trazer para dentro de seu processo de escrita um questionamento fundamental: quem seriam os leitores ou as leitoras que se almeja impactar com um texto de ficção? Ou, no caso dos contos de Machado de Assis inicialmente impressos em jornais: quais as implicações de se retirarem tais narrativas de seus suportes originais para republicá-las em livros de contos bem-encadernados?

## O CONTO NO BRASIL PELAS MÃOS DE MACHADO

Como foi colocado no início deste artigo, a consolidação do conto moderno como um gênero de ficção na literatura brasileira associa-se em grande medida à atuação de Machado de Assis. Afinal, como demonstra Valdiney Castro (2018), além das mais de duzentas<sup>i</sup> narrativas ficcionais hoje identificadas sob o gênero “conto” que o autor elaborou, a grande maioria originalmente publicada nas folhas da imprensa periódica de sua época — desde 1858, com a publicação de “Três Tesouros Perdidos” em “A Marmota”, até 1907, quando “O Escrivão Coimbra” foi publicado no “Almanaque Garnier” (CASTRO, 2018, p. 107) — falamos de um escritor que organizou e publicou sete coletâneas de “histórias curtas” em vida, de *Contos Fluminenses*, em 1870, a *Relíquias de Casa Velha* em 1906.

A essa intensa atuação de Machado de Assis na publicação de narrativas ficcionais curtas, vincula-se, ainda, o que Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo pontuam como “a produção de contos autoconscientes de sua pertença a um tipo de narrativa moderna”, ao passo que, no quadro geral da literatura brasileira oitocentista, o gênero demonstrava um “desenvolvimento relativamente tímido e tardio [...] em comparação com o que se produziu, por exemplo, nos Estados Unidos” (GUIMARÃES e CAMILO, 2020, p. 16-17). Não é à toa, portanto, que em seu conhecido ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, publicado originalmente em março de 1873 — três anos depois de ter lançado o livro *Contos fluminenses*, e meses antes da publicação de sua segunda coletânea de contos, *Histórias da meia-noite* — o próprio Machado de Assis comentaria o seguinte a respeito do gênero:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. *É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.* (ASSIS, 2011b, p. 20, grifo meu)

Recuperando um dos poucos momentos de que se tem registro em que Machado comenta diretamente sobre o gênero que tanto explorou como ficcionista, a passagem

citada, por um lado, traz à tona uma constatação feita pelo escritor sobre a “rara” presença desse gênero na literatura brasileira, em meados do século dezenove. Por outro lado, o trecho grifado demonstra a consciência de Machado de Assis sobre o conto como um gênero de ficção autônomo, ao indicar uma opinião do autor sobre esse tipo de narrativa.

Aliás, é (no mínimo) curioso que apenas alguns meses depois de ter comentado sobre a dificuldade da escrita de um conto, “a despeito de sua aparente facilidade” (ASSIS, 2011b, p. 20), o mesmo autor anotaria, na “Advertência de M. de A.” que vai por prefácio de seu livro de contos *Histórias da meia-noite*, que as narrativas ali reunidas, sendo “as mais desambiciosas do mundo”, foram “escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor” (ASSIS, 2012). Seria esse um exemplo da tão conhecida ironia machadiana? É provável que sim, visto que, na mesma “advertência” que acabei de citar, Machado volta a apresentar tais narrativas como merecedoras da atenção do leitor: “não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [leitor], nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo” (ASSIS, 2012).

O reconhecimento das qualidades do conto por Machado de Assis, junto à sua percepção de que o público de literatura da época não costumava enxergar facilmente essas qualidades, são elementos que também se fazem notar nas “Advertência[s] de M. de A.” que introduzem outros de seus livros de contos. Nos casos de *Papéis avulsos* e *Várias Histórias*, por exemplo — lançados respectivamente em 1882 e 1896, como a terceira e a quinta coletâneas de contos de Machado de Assis —, isso se realiza, inclusive, com alusões a reconhecidos contistas da literatura ocidental.

Na “advertência” da quinta coletânea, o livro *Várias Histórias* de 1896, em cuja epígrafe encontra-se uma citação de Diderot que traz a noção de conto como uma forma de “passar o tempo” — frase também citada por Machado de Assis em *Papéis avulsos*, de 1882, e que retoma uma ideia, de certo modo, já expressa em 1873 na já referida apresentação de *Histórias da meia-noite* —, chamam atenção a menção de Edgar Allan Poe e a comparação, permeada de ironia, entre o conto e o romance:

As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O

tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (ASSIS, 2009, p. 21)

No trecho citado, também salta aos olhos a maneira como, no ano de 1896, momento em que Machado de Assis já havia se consolidado como escritor nos círculos literários da época, o autor continua a se referir com um ar aparentemente desprezioso às próprias narrativas curtas, já anotadas por ele como “desambiciosas” desde a coletânea de 1873. Além disso, ao apresentar o livro *Várias Histórias*, o escritor demonstra, ainda, uma aparente necessidade de fornecer ao público uma “justificativa” para a edição de seu livro — como se nota no comentário do autor sobre a frase da epígrafe servir de “desculpa” aos leitores que “acharem excessivos tantos contos”.

Anos antes da publicação de *Várias Histórias*, na “advertência” de *Papéis avulsos* — livro lançado em 1882 como a terceira coletânea de contos do autor — essa aparente “justificativa” de Machado aos leitores se inscrevia como uma “defesa” do autor sobre a própria seleção de narrativas para o livro. Após afirmar que os escritos ali reunidos, “avulsos” desde o título da obra, seriam “pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 2011c, p. 37), o autor continua:

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. *O livro está nas mãos do leitor*. Direi somente que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que não o são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): ‘E aqui há sentido, que tem sabedoria’. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. (ASSIS, 2011c, p. 37, grifo meu)

Como se nota na passagem acima, ao passo que S. João e Diderot são evocados por Machado de Assis para justificar a escolha de textos que “parecem meros contos” entre os “papéis avulsos” que se encontram no livro, a definição do gênero literário a que pertenceriam as narrativas ficcionais ali coligidas foi lançada pelo autor sobre as “mãos do leitor”. Se, por um lado, esse gesto acompanha certo afrouxamento dos contornos do conto como um gênero de ficção na visão de Machado, por outro, trata-se de um movimento alinhado ao que identificamos, em primeiro lugar, como um dos

pilares do conto moderno, tanto sob o ponto de vista teórico fundamentado por Poe, quanto pelo viés do desenvolvimento do gênero na imprensa periódica: a valorização do efeito de leitura — que traz o leitor para o centro do processo de criação literária.

Pelas lentes desse movimento de valorização do efeito de leitura, o tom “despretensioso” com que Machado de Assis se refere às próprias narrativas, as “justificativas” ou “satisfações” que fornece aos leitores e o modo como, aparentemente, entrega suas coletâneas ao livre juízo do público podem ser encarados com desconfiança. Sem falar que, em geral, os próprios prefácios que os autores escreviam em suas obras literárias no século dezenove, entre os quais essas “advertências” de Machado se inserem, não eram tão “confiáveis” — como lembra Valdiney Castro, a partir de um trabalho de Germana Sales:

O que está inscrito nos prefácios [oitocentistas] é a interlocução do autor para com o leitor e a crítica [...]. Os prosadores brasileiros do século XIX apresentam sempre um discurso cerimonioso com saudações eloquentes ao leitor objetivando atrair admiradores para embarcar na leitura. As falas proferidas ao público preservam uma forma persuasiva e convincente *objetivando influenciar e encaminhar os leitores*. A suposta ausência de vaidade e a aparente simplicidade são comuns em grande parte dos prefácios. (SALES, 2003, p. 91 apud CASTRO, 2018, p. 117-118, grifo meu)

Nesse sentido, junto às considerações de Valdiney Castro sobre as “advertências” com as quais Machado de Assis apresenta ao público suas coletâneas de contos, como indícios da alta preocupação do escritor com o público-leitor de cada suporte (CASTRO, 2018, p. 256), recupero as discussões realizadas no curso ministrado pela professora Andréa Werkema, a que me referi no início do presente trabalho, para pensar sobre essas “advertências” como um dos artifícios que Machado utiliza para conduzir ou controlar a leitura de seus livros de contos, justamente, sendo o “conto” esse gênero em que, como vimos, o “efeito de leitura” tem uma importância crucial (cf. WERKEMA, 2021).

Agora, se retomarmos as ideias expressas em 1859 pelo jovem Machado, em “O jornal e o livro” e “A reforma pelo jornal”, outras questões podem ser colocadas: com essas “advertências” que abrem suas coletâneas de contos ao público, estaria o autor a deslocar para o livro a “discussão” que percebia (e valorizava) em sua juventude, com tanto entusiasmo, entre as “revolucionárias” vantagens da imprensa-jornal? E quais seriam os impactos desse deslocamento na maneira como o conto se configurou como

um gênero de ficção na literatura brasileira?

Com efeito, se na leitura de um conto, de acordo com Poe, a alma do leitor deve estar nas mãos do contista (POE, 2004, p. 4), a atenção minuciosa com que Machado de Assis preparava seus livros de contos ao público de seu tempo — dos aspectos formais e materiais dos volumes, até as “advertências” que introduzem as obras, direcionando a leitura, ao mesmo tempo que, nelas, o autor parece entregar esses livros às “mãos dos leitores” com quem dialoga — capturava o leitor brasileiro oitocentista desde a primeira frase de cada “prefácio”, ou mesmo antes disso: desde a encadernação, capa e tipografia.

Posto que “não havia, antes das narrativas breves machadianas, uma consolidação do conto em nossas letras” (CASTRO, 2018, p. 253) e Machado de Assis, com suas coletâneas de histórias curtas cuidadosamente pensadas — e muito bem recebidas pela crítica literária de seu tempo e território (CASTRO, 2018, 255-256) — contribuiu para “consagrar” o gênero conto na literatura brasileira, vale refletir se, ao fazê-lo, teria o escritor brasileiro inserido no âmago do veículo-livro — aquele “patrimônio” e “bem de consumo” da elite brasileira oitocentista — o embrião revolucionário da “tribuna comum”, ou o “espírito moderno” que, aos vinte anos de idade, vislumbrou no jornal.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como foi demonstrado ao longo deste artigo, Machado de Assis contribuiu largamente para o desenvolvimento e a consolidação do conto moderno em nossa literatura, tanto em função de sua intensa produção de narrativas ficcionais curtas para os periódicos oitocentistas, quanto na forma como o escritor organizou suas sete coletâneas de contos em livros. Ao mesmo tempo, ao investigarmos tal contribuição com foco na relação entre os textos literários e seus suportes materiais — o jornal e o livro — de modo a considerar, inclusive (e, talvez, principalmente), a visão do jovem Machado acerca desses suportes, nas duas crônicas de 1859 analisadas, percebe-se que a questão estudada no artigo está longe de restringir-se ao problema particular de um gênero literário.

Afinal, se, por um lado, a própria concepção de conto elaborada por Edgar Allan



Poe, bem como as reflexões sobre o desenvolvimento do gênero nas folhas da imprensa periódica, acompanham um movimento mais amplo, que traz o leitor para dentro — e para o centro — da criação literária, extrapolando os limites disciplinares de nosso campo de estudos, por outro lado, enxugando-se o tom inflamado das crônicas referidas, a associação feita por Machado de Assis, aos vinte anos de idade, entre o aspecto “revolucionário” da imprensa periódica sobre os materiais literários e a noção de “discussão”, atribuída aos jornais, faz emergirem, nos berços oitocentistas do que convencionalmente se reconhece como “literatura brasileira”, inquietações que, ainda hoje, permeiam muitos de nossos estudos sobre as Letras modernas: a quem se destinam os textos de ficção produzidos? De que modo os veículos pelos quais a literatura circula influenciam nas configurações dos materiais literários? O que ocorre com nossas pesquisas sobre literatura quando esta é pensada de modo atrelado aos suportes pelos quais se materializa?

Assim, mais do que enumerar conclusões enrijecidas, finalizo este artigo com um convite a que revisitemos nossos objetos de estudo, os textos literários, desde os corpos vivificados em que materialmente circulam. Afinal, seja no âmbito dos estudos sobre o gênero conto, seja em pesquisas voltadas ao “Machado contista”, ou mesmo nas investigações sobre a literatura brasileira oitocentista, as reflexões aqui levantadas expuseram a relevância de uma revisitação de tal tipo, abrindo caminhos fecundos a novas discussões acerca dos modos (e meios) de produção e propagação de literatura, que tenham em vista a decisiva influência dos suportes sobre os materiais literários.

## **Referências**

ASSIS, Machado de. O jornal e o livro. *In: O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a, p. 44-53.

ASSIS, Machado de. A Reforma pelo Jornal. *In: LEITE, Aluizio et al. (org.). Obra Completa de Machado de Assis*. Vol. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, p. 1017-1019. Disponível em <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 06 maio 2022.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. *In: O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b, p. 13-26.

ASSIS, Machado de. *Histórias da Meia-Noite*. [Edição eletrônica] Introdução e notas de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. Disponível em: [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/historiasdameianoite.html](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/historiasdameianoite.html)  
Acesso em: 06 maio 2022.

ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011c.

BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. *Anuário de Literatura*. Vol. 16, N. 2, p. 41-53, Paraná, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2011v16n2p41/19809> Acesso em: 06 maio 2022.

CASTRO, Valdiney Valente Lobato de. *Entre críticas e aplausos: os caminhos da consagração dos contos machadianos*. 2018. 350 p. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: [http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/10336/1/Tese\\_CriticasAplausosCaminho.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/10336/1/Tese_CriticasAplausosCaminho.pdf) Acesso em: 06 maio 2022.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. [Edição eletrônica]. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. 123 p.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas e CAMILO, Vagner. Introdução ao conto romântico. In: (org.) *O sino e o relógio: uma antologia do conto romântico brasileiro*. São Paulo: Carambaia, 2020.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Os precursores do conto no Brasil. (Introdução). In: (org.). *Os precursores [...]*. Panorama do conto brasileiro. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 1-25.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiário*. Vol. 1, N. 6, Porto Alegre, 2004. Disponível em: [http://www.bestiario.com.br/6\\_arquivos/resenhas\\_poe.html](http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas_poe.html) Acesso em: 06 maio 2022.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. 387 p. Tese (doutorado) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270043>. Acesso em: 06 maio 2022.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Machado de Assis romancista e contista: um trabalho de consolidação de gêneros. In: GRANJA, Lúcia; CANO, Jefferson (org.). *Machado de Assis, quanto falta para 200?*. Terceira Jornada de Estudos Machadianos do Grupo de

Pesquisa CNPq ‘Ficção de Machado de Assis: Sistema Poético e Contexto’. Mesa redonda 3. Campinas: UNICAMP, 2021. (Comunicação oral). Disponível em: <https://youtu.be/IKM13cEtqXc?t=2600> Acesso em: 06 maio 2022.

Recebido em: 29/05/2022

Aceito em: 05/10/2022

# O elixir da Semana de Arte Moderna na poesia de Torquato Neto: antropofagia, crise e contemporaneidade

Ângela Maria Vasconcelos Sampaio Goés (UFPA)<sup>i</sup>

## RESUMO

Apresentamos a antropofagia oswaldiana como o elixir de longa vida da Semana de Arte Moderna, destacando as contribuições desta para a poesia de Torquato Neto. O objetivo é mostrar como as ideias de Oswald de Andrade trouxeram atemporalidade para a semana de 22 ao impulsionarem a renovação da poesia e da inteligência nacional entre os anos 60 e 70 do século XX. Para tanto, estabelecemos um diálogo entre a antropofagia oswaldiana, o cosmopolitismo de Silviano Santiago, o contemporâneo de Giorgio Agamben e a ideia de crise de Marcos Siscar, a fim de mostrar como a poesia vampírica de Torquato Neto realiza suas deglutições em *A crise* e *A dúvida*. Por fim, concluímos que o elixir de 22 funcionou na linguagem da contemporaneidade como uma metodologia de resistência latino-americana às fontes e influências.

**Palavras-chave:** antropofagia; poesia vampírica; cosmopolitismo; crise; contemporaneidade.

## ABSTRACT

We present the Oswaldian anthropophagy as the elixir of long life of the "Modern Art Week", emphasizing its contributions to the poetry of Torquato Neto. The aim is to show how Oswald de Andrade's ideas brought timelessness to the Week of 22 when coming up with the renewal of poetry and national intelligence between the 1960s and 1970s of the 20th century. For this purpose, we establish a dialogue among the Oswaldian anthropophagy, Silviano Santiago's cosmopolitanism, Giorgio Agamben's contemporary and Marcos Siscar's idea of crisis, in order to show how Torquato Neto's vampiric poetry makes its swallows of the poems "A crise" and "A dúvida". In light of all these we concluded that the elixir of 22 worked out as a methodology of Latin American resistance to sources and influences in the language of contemporaneity.

---

<sup>i</sup> É mestre em Estudos Literários pela UFPA. Atualmente, doutoranda em Estudos Literários do PPGL/UFPA. É profa. efetiva de teoria literária e literaturas de língua portuguesa no curso de Letras da UFPA no Campus Universitário do Tocantins em Cametá, desde janeiro de 2006. É contista, poeta e escritora de Literatura infanto-juvenil. Livros publicados: *Quando o desenho vira água* (Literatura infanto-juvenil, 2010); *Linguagem & Educação na Amazônia - faces e interfaces de pesquisa* Vol. 2 (Prefácio, 2010); *Única cotovia - Amor* (Contos, 2011); *Olhares Atravessados* (Coletânea de contos, 2011); *A fotografia de Laura - Quando a vontade ama* (Contos, 2011); *Espelhos sem rosto* (Poemas, 2017); *O enigma da palavra: a metapoética de Paulo Plínio Abreu* (Estudo crítico, 2018); *Toda literatura do Marajó Soure - Ilha do Marajó - Pará 1903 - 1904* (Organização e posfácio, 2020); *O novelo de Sofia* (Literatura infanto-juvenil, 2022). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4839-6916> | E-mail: [angelamvs@ufpa.br](mailto:angelamvs@ufpa.br)

**Keywords:** anthropophagy; vampiric poetry; cosmopolitanism; crisis; contemporaneity.

## 1 O ELIXIR DE 22. O ANTROPÓFAGO. O VAMPIRO

Ao completar 100 anos, a Semana de Arte Moderna, como toda senhora com o poder de atravessar o tempo, está mais viva do que nunca, acumulando diferentes experiências. O que significa que, além de chocar os anos 20, provocou questionamentos e mudanças estruturais em relação ao alinhamento das artes e da literatura brasileira aos modelos europeus. Neste sentido, não é por acaso que a antropofagia oswaldiana, à frente de seu tempo e ainda hoje contemporânea, foi e continua sendo o elixir de longa vida do “matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2011, p. 30), deixado como legado por Oswald de Andrade.

Muito embora *Manifesto antropófago* só tenha sido publicado em 1928, seis anos após a semana de 22, ainda que a ideia de antropofagia captada por Oswald de Andrade na pintura de Anita Malfatti estivesse presente nos eventos que a precederam e que decorreram desta, sua orientação só seria incorporada às artes, de modo amplo, a partir do final dos anos 60. Momento em que novas edições, prefaciadas e com ensaios de Haroldo de Campos (em 1967 pela editora Agir) e de Benedito Nunes (em 1970 pela editora Civilização Brasileira) foram publicadas. O que significa que as ambições contidas na programação da semana nunca estiveram restritas ao que aconteceu, apenas, no Teatro Municipal de São Paulo do dia 13 ao dia 18 de fevereiro de 1922 e que o evento suscitou desdobramentos, que não cessaram de acontecer, para além do marco histórico propriamente dito na poesia contemporânea da segunda metade do século XX.

Como lembrou Haroldo de Campos em ensaio intitulado *Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão*, publicado por ocasião da comemoração dos 70 anos da Semana de Arte Moderna, a antropofagia oswaldiana funcionou como uma espécie de chave do pensamento modernista provocador de surpresas e invenções que alcançaram muitas gerações, para além dos anos 20, em função do tom parodístico que Oswald de Andrade imprimiu à programação do evento e à sua escrita repleta de sínteses que permitiam que o texto falasse “minimizado em flashes essenciais, redimensionado” (CAMPOS, 1992, p.

29) se posicionando contra as belas-letas, contra as cópias e contra a seriedade da tradição vernácula.

Quando completou oitenta anos, o elixir da Semana de Arte Moderna, seis anos mais novo que ela, ganhou de Silviano Santiago um presente, ou seja, através do artigo *O começo do fim* recebeu uma releitura do propósito para o qual foi, intuitivamente, criado por Oswald de Andrade. O que significa que o crítico escreveu acerca da importância da antropofagia oswaldiana para os estudos pós-colonialistas, mostrando que o tempo precisou passar para que a sociedade de leitores e a inteligência nacional, acostumados à lógica estruturalista e à ideia de uma literatura brasileira nacional-cosmopolita, conseguissem perceber a contribuição da ideia revolucionária de antropofagia que, para além das artes no Brasil, da virada do século XX para o século XXI, ampliaria o pensamento pós-estruturalista de Gilles Deleuze (de reversão do platonismo) e o pensamento de Jacques Derrida (de descentramento e desconstrução da metafísica ocidental), lançando da própria América Latina as bases para uma compreensão multiculturalista das literaturas originadas de ex-colônias europeias.

A antropofagia oswaldiana, deglutida pela poesia de Torquato Neto, acabou funcionando como uma metodologia, no território das artes contemporâneas, de revisão histórica das margens da cultura assentada nas precariedades incorporadas da linguagem popular e dos despojos da indústria cultural às artes em virtude dos processos de globalização. O que indica que a poesia de Torquato Neto, ao se tornar antropofágica em um outro momento da história do Brasil, acabou assumindo uma dimensão vampírica.

Entendemos que o vampiro que desembarcou nas artes do Brasil, como uma imagem das margens da cultura europeia, chegou pela indústria cultural cinematográfica do século XX e livresca no século XIX e XX deglutido e revitalizado pela ideia de antropofagia oswaldiana presente na linguagem de Torquato Neto. Seria como se, de certa forma, o poeta quisesse construir, com sua linguagem poética, um *nosferatu* latino-americano antes mesmo de sua atuação no filme de Ivan Cardoso, *Nosferato no Brasil*.

O elixir de longa vida da Semana de Arte Moderna, que foi produzido por ela e que a produziu, vem ganhando dentro das experiências artísticas da poesia a partir dos anos 60 e 70 do século XX uma projeção revolucionária que entendemos configurar uma espécie de poesia vampírica que, transfundindo-se à literatura dos colonizadores, tal como os vampiros, injeta o seu fluido vital nas tradições e nos movimentos modernos e pós-

modernos dos povos europeus e norte-americanos, sem imitá-las, comungando de modo não passivo de suas manifestações literárias. Neste sentido, contrária à semelhança, a poesia torquateana (que chamamos aqui vampírica), no que tange à busca por se diferenciar das linguagens da tradição literária, da arte engajada e do mercado da obra de arte, foi essa busca pela diferença empreendida como rebelião crítica contra toda linguagem que funcionasse como o espelho dos colonizadores de todos os tempos e de todos os demais discursos oficiais.

Como pontuou Silviano Santiago: “Antes de ser consequência das descobertas marítimas feitas pelos europeus no século 16, a alegria foi sempre o valor do antropófago” (SANTIAGO, 2008, p. 26). Este não apenas foi influenciado pela cultura europeia, como também a influenciou. Logo, o poeta marginal, de modo semelhante ao antropófago que deglutiou o vampiro, tem a capacidade de rejuvenescer ao transfundir-se ao outro deglutido, sem diminuí-lo, por se colocar em comunhão com ele. O que significa que assim como o vampiro, que ao transfundir o sangue de suas vítimas ao seu consegue ser sempre novo sem ser original, a linguagem poética vampírica seria aquela que se inscreve na precariedade do sistema e “vê com olhos livres” (ANDRADE, 2011, p. 24), conseguindo atravessar os tempos e assimilar outras existências do passado, tornando-se contemporânea por conseguir estar à frente de seu tempo.

O antropófago se transforma no que Silviano Santiago, em *O começo do fim*, chamou de conhecimento exorbitante resultante do esforço antropofágico de aproximação entre o colonizador e o colonizado por meio da “comunhão das duas reservas de conhecimento” (SANTIAGO, 2008, p. 25). De modo que, de acordo com tais reflexões, a antropofagia se constitui como uma metodologia não convencional de aquisição do capital artístico-cultural dito universal. Silviano Santiago, acerca da antropofagia latino-americana em *O começo do fim*, apresenta um modo de participação e de contribuição da cultura e das artes do Brasil na conjuntura universal do capital artístico-cultural do colonizador da América Latina. O crítico diz o seguinte:

Em posse de uma reserva parcial de conhecimento e desejoso de ter acesso ao capital artístico dito universal, os artistas e os pensadores não-europeus inventaram não só argumentos contraditórios e paradoxais, como também metodologia de leituras nada convencionais. [...] Marca original do colono, o conhecimento *in completo* se justapõe ao conhecimento dito universal, marca original do colonizador. É um conhecimento exorbitante que deriva da combinação, da comunhão das duas reservas de conhecimento pelo esforço antropófago. Ele rechaça, portanto, as duas

formas parciais de conhecimento – tanto a parcial do colono quanto a dita universal do colonizador. (SANTIAGO, 2008, p. 25)

Na condição de conhecimento, que nada tem de incompleto no sentido de deficitário ou não completo, com a expressão “in completo” o ensaísta propõe que a antropofagia latino-americana, praticada pelos índios num primeiro momento, pelos artistas a partir do século XVII, num segundo momento, e pela crítica literária brasileira e literatura brasileira, num terceiro momento, interpretados à luz do elixir de 22, ou seja, do todo que compõe o cosmopolita, chamado ocidental pelos europeus e norte-americanos do século XX, possa ser ressignificada como uma ferramenta exploratória do conhecimento que permite a comunhão entre culturas diferentes.

Por conseguirem transpor de suas performances comportamentais para diferentes linguagens artísticas uma poesia impulsionada por um Brasil multicultural, tanto o criador do elixir de longa vida da Semana de Arte Moderna, o antropófago Oswald de Andrade, quanto o vampiro Torquato Neto, que o deglutiu, conseguiram contribuir com a longevidade da matriarca de pindorama ao simbolizar, em suas escritas, a recusa ao projeto colonialista empreendido. Assim, o encontro entre Oswald de Andrade e Torquato Neto permitiu que o elixir da Semana de Arte Moderna se tornasse a condição para o surgimento de um tipo de cosmopolitismo na poesia brasileira, totalmente diferente da concepção de universal formado a partir das fontes e influências do cânone ocidental.

Lembramos, aqui, que o elixir de 22, ao dialogar com a concepção de devir-animal em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4, de Gilles Deleuze e Félix Guattari que é apropriada para pensar a disposição do antropófago e do vampiro de alterar a ordem pré-estabelecida, ajuda-nos a entender a imagem da alegria trágica como aquela que amplia as recusas à semelhança, optando por dizer algo diferente do que disseram os predecessores da tradição e os pós-modernos com seus apelos às atualidades. Assim, a escrita antropófaga e vampírica, ao nos basearmos no devir-animal de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é aquela que se nega a passar pela domesticação e pelos condicionamentos próprios de uma condição edipiana da semelhança, exigida pela tradição ou pela novidade.

Se os vampiros são sombrios e terríveis ao sugarem suas vítimas, por outro lado são absolutamente sedutores, tanto que lhes proporcionam uma morte extremamente prazerosa, já que a mordida do vampiro representa um ato sexual propriamente dito. O



antropófago, por sua vez, antes de cozinhar a vítima oferece-lhe momentos de prazer sexual, transformando o ritual antropofágico em uma grande festa que homenageia o encontro entre duas culturas. Deste modo, o antropófago vampiro que foi Torquato Neto é aquele que, através de seus dentes, ou seja, de sua linguagem, contagia outros artistas de sua geração e faz proliferar outros vampiros contemporâneos a ele, tão ingovernáveis quanto ele e Oswald de Andrade, graças ao elixir de 22.

Como a noção de hierarquia, responsável por tantas classificações e relações estabelecidas entre cultura e natureza, que autorizam as relações simbólicas que entendem o mundo social a partir do mundo natural, reforça a dominação do homem em relação a outras espécies e em relação a outros homens situados nas margens, os vampiros, para Deleuze e Guattari, ultrapassariam as classificações e correspondências entre o mundo natural e o social por terem um devir-animal que é fruto de um exercício pleno de liberdade e rejeição da relação edipiana. Característica esta que os antropófagos já desenvolviam, antes dos vampiros, ao preferirem a paródia ao invés da imitação, tal como consta no aforismo oswaldiano: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 2011, p. 29).

## **2 COSMOPOLITISMO. OSWALD DE ANDRADE. TORQUATO NETO**

É na esteira das ideias de Silviano Santiago assentadas na compreensão de que, apesar de dependentes das raízes greco-latinas, as manifestações artístico-culturais brasileiras são universais, que aproveitamos a imagem utilizada pelo crítico ensaísta em *O cosmopolitismo do pobre* para mensurar a capacidade da semana de 22 de perceber as tensões que só estavam presentes no interior das artes, porque já eram realidade no dia-a-dia da cultura desde o período colonial. Um tipo de cosmopolitismo completamente antropofágico e questionador dos apelos às tradições ou à novidade enquanto valor estético da atualidade.

Silviano Santiago se refere ao contemporâneo em *O cosmopolitismo do pobre* como uma experiência de deslocamento temporal, vivida pelo artista, de modo semelhante à viagem dentro de um automóvel com acesso tanto ao futuro (o que ainda

está por vir com o destino da viagem exposto pelo vidro da frente do carro), quanto ao passado (o que já aconteceu durante o trajeto e que pode ser observado pelo espelho retrovisor do veículo). Para o ensaísta, o contemporâneo pode ser comparado à perspectiva de alguém que ocupa um presente sempre em trânsito entre o passado e o futuro. Em *O cosmopolitismo do pobre*, dialogando com Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, afirma que, ao contrário do que se pensa, o contemporâneo não é o moderno ou o pós-moderno, mas aquele que tem “uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, [...] através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59), permitindo que o artista não seja capturado pelo passado das tradições ou pelo futuro das atualidades.

Entendemos que a cultura, embora tenha servido como celeiro de questões através da história do Brasil, só passou a digerir as suas tensões e ocupar um lugar, privilegiado, dentro das artes, após a Semana de Arte Moderna graças ao elixir oswaldiano. Elixir este que acaba sendo deglutido pela linguagem vampírica de Torquato Neto como uma espécie de tônico potencializador das permanências e rupturas reivindicadas em 22 pela mão de Oswald de Andrade que, ao buscar na história colonial a explicação para a necessidade das artes do século XX reagirem, de modo irreverente, às fontes e influências, entregou para as novas gerações o ingrediente que faltava para que, a partir da década de 60, a poesia pudesse experimentar de modo parodístico, marginal e orgulhoso o sabor de se insurgir “contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 2011, p. 27), movida por uma espécie de carnaval sem deslumbramento diante da ideia de progresso.

Utilizando o elixir de 22, como guia e metodologia criativa, a poesia de Torquato Neto deglutiou em *Geleia geral* o sentido contemporâneo da Semana de Arte Moderna, através da imagem do poeta que “desfolha a bandeira” (NETO, 2018, p. 111) para que a manhã tropical “resplandente cadente fagueira” (NETO, 2018, p. 111) comece com a imagem oswaldiana que melhor defende a presença do multiculturalismo dentro das artes: “a alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 2011, p. 30).

Quando Torquato Neto digere Oswald de Andrade e, através dele, o símbolo do vampiro das margens europeias, ele desafia os novos poetas, leitores e ouvintes do poemacção, que viriam depois dele, a devorar “a memória fonte do costume” (ANDRADE,

2011, p. 30) se posicionando poética e criticamente contra toda forma de legitimação do passado que desprezasse o conhecimento “in completo”. Assim, se inscreve também ele dentro do completo, mostrando-se por meio de uma desobediência civil poética avessa a todo tipo de imposição, assumindo-se como poeta dentro de um sistema inventado, capaz de conspirar nas sombras em favor do direito à diferença.

Ao digerir o elixir da semana de 22, dentro da poesia contemporânea brasileira, através de sua “mandíbula devoradora”, Torquato Neto se veste verbalmente como um novo bárbaro, tal como no sentido proposto por Haroldo de Campos em seu ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. Bárbaro este que assume, a partir do Tropicalismo, sua mandíbula e promove “o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca” (CAMPOS, 2006, p. 251) com sua devoração e desconstrução das literaturas monológicas. Em *Colagem*, Torquato Neto ironiza a “Escola Superior de Guerra”, apelidada por sua geração de Sorbonne, aproveitando a ambiguidade do apelido para expressar a ideia de que, em tempos de guerra, cabe ao poeta usar as palavras como armas. Encontramos no referido texto:

A escola Superior de Guerra (“Sorbonne”, para os íntimos: a tradição culturalista em linha reta), aceita e emprega a realidade – a divisão do mundo em duas áreas opostas, antagônicas, de interesses conflitantes permanentemente em choque – e nos assegura a participação efetiva em uma dessas frentes de combate chamada (por causa dos pontos cardeais) de ocidental. Mas eu estou lidando com palavras e digo que assim também se dá com elas quando as executamos: uma sintaxe de guerra fria contemporiza, adia a solução de um conflito que já existe desde a linha divisória do gramado (pastai meninos!), contemporiza, adia, mas não exclui – e pelo contrário – a possibilidade de um confronto decisivo, final. Um mundo – uma palavra – é um conceito dividido. [...] As palavras inutilizadas são armas mortas (a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje). A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas: as palavras arrebentadas, os becos, as ciladas etc., ad infinitum. (NETO, 2018, p. 30)

Torquato Neto, nesse texto, ao tecer suas ironias às concepções de arte e cultura, limitadas às referências dos pontos cardeais, que asseguravam à América Latina seu legado ocidental, criticou a linguagem atomizada dos conceitos que definiam o que eram as artes tanto na Europa e nos Estados Unidos, quanto em um país como o Brasil, cuja maior instituição de ensino era a Escola Superior de Guerra.

Em sendo a razão antropofágica do pobre, do latino-americano ou do brasileiro a responsável pela antitradição carnavalesca, a expressão “cosmopolitismo do pobre”,

além de configurar o título do ensaio, já referido aqui, de Silviano Santiago, também funciona como um marcador de contemporaneidade, fundado em meio às crises das identidades e das linguagens artísticas puras, que ajuda a entender o permanente migrante, que foi tanto o antropófago Oswald de Andrade, quanto o vampiro Torquato Neto dentro de seu próprio país, ou seja, aqueles que escolheram ser anacrônicos em relação aos seus tempos e espaços vividos, fazendo uso da precariedade vocabular, editorial e cênica em suas errâncias pela vida e pela linguagem para expressar um sentimento fáustico de autoexílio, capaz de os acompanhar para onde quer que fossem. Em uma das páginas publicadas em *Os últimos dias de paupéria*, Torquato Neto escreveu: “somos forasteiros e forasteiros continuamos aqui, neste meu país” (NETO, 1982, p. 320).

Em *Manifesto da poesia pau-Brasil* de 1924, dois anos após a semana de 22 e quatro anos antes de *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade já preconizava o que faria Torquato Neto disposto a não repetir “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” (ANDRADE, 2011, p. 24). O que indica que a Semana de Arte Moderna produziu repercussões que impulsionaram os artistas e a crítica a romperem com o nacionalismo no sentido ufanista. De qualquer modo, à maneira da câmera que se confunde com o espelho retrovisor do carro – símbolo do contemporâneo reconhecido por Silviano Santiago em *O cosmopolitismo do pobre* no filme de Manuel Oliveira *Viagem ao começo do mundo* de 1997 – o universalismo dos destituídos da linguagem do progresso, dos portadores do conhecimento “in completo”, dos latino-americanos e dos artistas das margens, é responsável por unir em vez de separar. Algo bem explicitado por meio da expressão oswaldiana: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2011, p. 27).

Entendemos que o universal em *O cosmopolitismo do pobre*, de acordo com a perspectiva de Silviano Santiago, também alimentada no espaço da crítica contemporânea pelo elixir de 22, se inscreve como uma espécie de patrimônio da humanidade tanto daqueles pobres que olham e imaginam (de longe e de fora do meio de transporte) a realidade de onde provém o automóvel que atravessa a cultura deles, quanto daqueles que vindo de outras terras, de dentro do veículo, observam e interpretam (através do espelho retrovisor), a maneira de viver daqueles que os observam passar pelo lugar, onde vivem e sonham, sem fazer parte dele.

No exemplo dado por Silviano Santiago, as diferentes rupturas experimentadas tanto pelos que observam o automóvel que passa quanto pelos que são passageiros do veículo ajudam o leitor a pensar em um cosmopolitismo feito de errâncias que não se parece com o universal ocidental. Neste aspecto, os personagens que seguem viagem dentro do automóvel pela estrada de várias França e de vários tipos de Portugal, indo de uma França (Paris) e de um Portugal (Lisboa), do futuro (urbanizados) para um Portugal do passado rural (ao norte do país) se deparam com as memórias comuns que os separam e os aproximam dos parentes portugueses do passado como se eles fossem estranhos. Do mesmo modo, aqueles portugueses que nunca experimentaram sair do campo (ao norte de Portugal) para os grandes centros urbanos recebem também como estranhos aqueles parentes que vieram de terras distantes e urbanizadas, no automóvel, falando um português com sotaque francês ou com as marcas do português falado em Lisboa, que em nada se parece com o deles, como se não falassem a mesma língua.

### **3 HERANÇAS ANTROPOFÁGICAS. A CRISE. A DÚVIDA**

É preciso dizer que a poesia vampírica de Torquato Neto, herdeira do elixir oswaldiano, e por isso mesmo cosmopolita no sentido proposto por Silviano Santiago, foi escrita sempre em trânsito pelo poeta, enquanto esteve vivendo no Rio de Janeiro, em São Paulo e, no período em que se autoexilou para fugir da ditadura, na Europa. Neste aspecto, marcou os anos 60 e 70 e a história da poesia contemporânea com uma diversidade de imagens antropofágicas e autofágicas presentes em suas letras de música, em seus poemas marginais, em seus textos de jornalista e em sua linguagem cinematográfica. Logo, dentro de uma visão de mundo que dialogava com a proposta de exportação da poesia-pau-brasil de Oswald de Andrade, segundo a qual depois de publicada toda escrita poética envelheceria, precisando ser capaz, por conseguinte, de se internacionalizar, se alimentou da proposta de Ezra Pound de concisão e de brevidade capaz de *découpages*, renovadoras, de textos do passado esquecidos pela tradição literária.

Partindo das reflexões de Marcos Siscar em *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade* identificamos as *découpages*, o deslocamento temporal, bem como as sucessivas migrações e desenraizamentos presentes na linguagem de Oswald de Andrade e de Torquato Neto como um tipo de enfrentamento dirigido ao

mal-estar existente na cultura desde o século XIX. Na verdade, se manifestaram ambos os poetas, cada um à sua maneira, através da fragilização das fronteiras entre o popular e o erudito, o latino-americano e o europeu, bem como entre o antropófago e o vampiro. O que explica o fato de Oswald de Andrade e de Torquato Neto terem suas escritas caracterizadas por uma postura, assumidamente irreverente, de não reverenciar as tradições e os apelos ao novo como valores estéticos. Neste sentido, é preciso dizer que a linguagem deles foi marcada por rupturas, se apresentando como um tipo de saber que se recusou a ser tutelado, por ter ficado na história da literatura brasileira como aquele que “nomeia a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (SISCAR, 2010, p. 10). Encontramos em *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*:

A poesia está em crise, de certo modo, continua em crise. Para que, afinal, “em tempos de pobreza?” Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram, antes de mais nada, estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade da transformação. (SISCAR, 2010, p. 32)

No poema *A crise*, Torquato Neto, munido pelo elixir de 22, afirma ser ele mesmo o inseto que voa em volta de sua própria cabeça deglutindo e revitalizando o verso “uma flor nasceu na rua”, encontrado no poema *A flor e a náusea* de Drummond. Ao misturá-lo através de *découpage* à imagem da beleza amarga e injuriada repousada sobre os joelhos que aparece em *Uma estação no inferno* de Rimbaud, ele escreve: “uma rosa branca nasceu no inferno” (NETO, 2018, p. 74) para expressar a alegria trágica de descobrir a beleza na morte. Com esta imagem que poderia lhe ser tranquila, mas não é, o poeta sugere que o mito de uma flor no caos não consegue mais sensibilizar ninguém no século XX, período que aprofundou a crise dos processos civilizatórios iniciada no século XIX, com todos os totalitarismos experimentados no ocidente em nome do bom, do justo e do belo que resultaram em duas grandes guerras mundiais. Assim, deixa o leitor livre para perceber que o poeta como artista contemporâneo, antropófago e autofágico, se parece com os insetos que se aproveitam das sobras da tradição para se fortalecerem, sem serem agenciados por ela. Encontramos em um trecho do poema:

Como um derradeiro suicida de após-bomba  
procuro aniquilar o inseto impossível

que continuo sendo  
a zumbir sobre a minha própria cabeça  
[...]  
Uma rosa branca nasceu no inferno  
Pudesse ser um consolo  
Eu me agarraria a isto e não veria coisa alguma além.  
(NETO, 2018, p. 74)

Como no poema em prosa de Rimbaud, em que a beleza é terrível e mortal, a rosa branca drummondiana não pode mais consolar aquele que não existe, já que uma existência medida pela antitradição é uma não existência no mundo. Ao contrário, a rosa desperta a sensação de “um derradeiro suicida de após bomba” (NETO, 2018, p. 74), fazendo-o ganhar forças para não participar ou não referendar um cosmopolitismo nacionalista, no sentido patriótico. Girando em volta de sua cabeça, o inseto, que ele é, percebe que o sossego, que “há em tudo” (NETO, 2018, p. 74), é mais uma forma de dor, da qual ele não consegue escapar, se tornando ambicioso e orgulhoso de uma não ambição e de um não orgulho. Logo, mesmo após o inseto voar, ele continua encravado no fígado de Torquato Neto, promovendo uma devoração de Drummond e uma autodevoração de si mesmo. Encontramos no final do poema:

O inseto voa baixo e não abaixa  
Sobre minha cabeça.  
Rodo. O inseto voa muito alto.  
Viro. Subo. Salto.  
O inseto sobe mais e sobe mais um pouco  
E some. Mas a sua presença continua doendo  
Como se ele estivesse mesmo  
Encravado no meu fígado. (NETO, 2018, p. 74-75)

Como um oswaldiano, Torquato Neto, observa a destruição do medo (“nosso pai e nosso companheiro”) de Congresso internacional do *medo* de Drummond, quando este existe nele também e o faz sentir pavor e se identificar com o inseto que sobrevoa a sua cabeça, confundindo-se com ele de maneira autofágica. Tal como Prometeu acorrentado, tendo seu fígado devorado por uma ave de rapina depois de ostentar o orgulho de não se curvar perante Zeus, o poeta vampiro que consumiu o elixir de 22, não pode fugir da dor de perceber que a rosa branca que nasceu no meio da rua ou no inferno, como o belo fora do lugar de Rimbaud ou de Drummond, não pode consolá-lo, por ser resultado de uma alegria trágica.

Marcos Siscar, ao identificar a poesia do século XX como um tipo de discurso que consegue dizer a crise, entende também como aquela que teria uma habilidade crítica, ou seja, como uma escrita que mesmo não sendo formadora de uma análise histórica ou marxista, conseguiu mostrar as contradições da crise instaurada pela modernidade, por ter sido impactada por ela e por ter como representar melhor esse impacto que também foi sofrido pela história. Entendemos, nesse sentido, que a antropofagia oswaldiana e a poesia vampírica de Torquato Neto, melhor do que qualquer outro discurso, conseguiram fazer o “cruzamento entre o sentido da crise e o gesto de crise” (SISCAR, 2010, p. 13). Gesto crítico que encontramos no poema *A dúvida*:

Pirâmide: se algum dia reconstruíssem  
pedra sobre pedra  
dia sobre dia  
a desumana história universal;  
se cada gota de suor escravo em ti  
sugassem;  
se a morte quem sabe atroz de longínquas alegrias  
escavassem;  
e a triste imensidão do egoísmo humano  
com barrocos azulejos de uma infância  
desperdiçada em todas adultices  
anotassem  
- o que seria então do despertar feliz do meu cuco  
no relógio da parede?  
(NETO, 2018, p. 44)

O poeta vampiro, consciente de que “a Poesia existe nos fatos” (ANDRADE, 2011, p. 21), apresenta a imagem hipotética de reconstrução das pirâmides e dos azulejos barrocos, em pleno século XX, como a possibilidade de desconstrução das relações contraditórias entre progresso e escravidão, alegria e tristeza ao longo da história universal. Logo, mostra que se isso ocorresse, o momento presente avisado pelo cuco na parede – tal como “A poesia Pau-brasil. Ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 2011, p. 22) – não seria mais pueril, posto que exigisse uma tomada de consciência acerca de tudo o que foi construído como “adultice” a partir dos desperdícios da infância livre, a partir das contradições. O fato é que a capacidade crítica, que se tornou marca registrada da poesia no século XX, só conseguiu oferecer a ironia como possibilidade de leitura dos processos civilizatórios da humanidade trazendo, também, profundas crises existenciais para os artistas que se insurgiram “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011, p. 24)



Não há o que louvar na realidade depois que o poeta, através de suas travessias dentro do tempo presente, descobriu o mal-estar da civilização ocidental e percebeu que era preciso se insurgir “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições, e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2011, p. 31). Em um país de crises, só haveria como se alimentar delas, sugando o próprio sangue e o sangue daqueles que engrossaram o caldo dos que a perceberam, para manter-se como um morto-vivo, fazendo das palavras esse lugar de exílio ou os dentes que poderiam sugar a vida da morte para não morrer.

A crise da poesia, como uma experiência de atualidade deflagrada pelo mercado ou por sua não colocação nele, funcionou na escrita de Torquato Neto, principalmente na sua fase mais marginal, como motivadora da busca por uma linguagem que não categorizasse a poesia. Por isto, absorveu do elixir oswaldiano e do grupo Noigandres o tutano para se constituir como uma linguagem vampírica, que poderia ser sempre nova sem ser original, conservando-se contemporânea e aberta a novas experiências artísticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o sentido dado pelo crítico ensaísta Silviano Santiago ao cosmopolitismo que no pobre entendemos, através do elixir de 22, ser povoado pela “existência palpável da vida” (ANDRADE, 2011, p. 27), concluímos que a capacidade de viver e criar em trânsito dos artistas latino-americanos tornou-os contemporâneos a partir dos anos 60 e 70 do século XX. Importa dizer, sobretudo, que é esse elixir um modo material de sonhar a partir do que se vê, se ouve, se come, se cheira e que pode ser tocado como objeto ou através das experiências e da linguagem das artes.

Prova de que a centenária matriarca de 22, rejuvenescida, se transformou em um evento importante para a história das artes contemporâneas é o fato da antropofagia oswaldiana ter se tornando uma ferramenta de leitura da cultura e das linguagens artísticas e críticas, conseguindo se beneficiar da fragilidade das fronteiras entre a instituição greco-latina (chamada literatura) trazida pelas caravelas do período colonial e pelo carnaval do século XX. Fragilidade que será na poesia contemporânea de Torquato Neto marcada pela recusa dos extremos de uma visão autóctone da cultura e dos extremos de uma leitura das artes a partir das origens e influências europeias.

Logo, Torquato Neto devorando Oswald de Andrade se alimentou, artisticamente, do que fora considerado pelo *Manifesto antropófago* como “Uma consciência participante” (ANDRADE, 2011, p. 27) e pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* como “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2011, p. 25). O que significa dizer que o poeta vampiro da segunda metade do século XX, alimentado em virtude da antropofagia oswaldiana, conseguiu viver um profundo e complexo desenraizamento do solo natal e pátrio em sua linguagem, por motivações pessoais, políticas e culturais que acabaram se tornando a própria vida e o lugar fronteiriço das experiências ressignificadas, por ele, em seu desejo de se desenraizar para conquistar o direito de não ter para onde voltar ou de não ter uma identidade ou uma pátria que o impedisse de ser cosmopolita.

Em sendo o elixir da Semana de Arte Moderna a contribuição deixada por Oswald de Andrade à poesia contemporânea, concluímos que a potência transgressora da linguagem vampírica de Torquato Neto é uma resposta à crise da sociedade. De modo que encontramos em *Sugesta*: “linguagem em crise, igual a cultura e/ou civilização em crise – e não reflexo da derrocada. O apocalipse [...], uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica” (NETO, 2018, p. 26). Diferentemente, neste caso, a crise não é o atestado de óbito das linguagens artísticas, mas o caos criativo anterior ao cosmos que convida o poeta contemporâneo a não aceitar, passivamente, os agenciamentos provenientes dos processos civilizatórios que lhe chegam pela exigência da tradição, da cópia ou da tradição da negação como novidade estética.

Entendemos que os anseios de renovação, vindos de diferentes manifestações artísticas que se colocaram antes, durante e após a Semana de Arte Moderna, representam o eco da crise na linguagem de Oswald de Andrade e de Torquato Neto, experimentada pelos artistas do século XX, através da desconfiança em conceitos, pretensas verdades e palavras impostas que não pudessem ser desmontadas, deslocadas, comidas, deglutidas e regurgitadas em favor da “única lei do mundo” (ANDRADE, 2011, p. 27) ou da “Geleia geral brasileira” (NETO, 2018, p. 111). O que prova que os aniversários da matriarca de 22, ao longo de 100 anos, vem revelando a capacidade de artistas da América Latina de mediar as diferenças colocadas nas mesas contemporâneas das literaturas e das artes por meio de uma comunhão antropofágica multiculturalista. O que nas palavras de

Oswald de Andrade podemos entender como: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (ANDRADE, 2011, p. 28).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, João César de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão. In: BASTAZIN, Vera L (Org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922-1992*. São Paulo: EDUC, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

NETO, Torquato. *Melhores poemas*. Seleção: Cláudio Portella. 1. Ed. São Paulo: Global, 2018.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. 2. Ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SANTIAGO, Silviano. O Começo do fim. *Gragoatá*, Niterói, v. 13, n. 24, p. 13-30, p. 13-30, jun. 2008.

SANTIAGO, Silviano. O Entrelugar do discurso latino-americano. In: MORICONI, Ítalo. *35 Ensaio de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 23-37.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: MORICONI, Ítalo. *35 Ensaio de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 38-48.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: MORICONI, Ítalo. *35 Ensaio de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 78-94.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Recebido em: 05/06/2022

Aceito em: 22/10/2022

# O infamiliar e a noção de estranhamento em *No pântano dos gatos...*, de Marina Carr

Leonardo Monteiro de Vasconcelos (IFPB)<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo analisar o infamiliar (*Das Unheimliche*), proposto por Sigmund Freud, e a noção de estranhamento (*unhomeliness*), desenvolvida por Homi K. Bhabha, na peça *No Pântano dos Gatos...* (2017), escrita pela dramaturga irlandesa Marina Carr. Proponho defender que a protagonista Hester Swane se depara com o sentimento de infamiliar/estranhamento quando se recusa a aceitar o exílio imposto. Para tanto, apresento a importância do pântano na literatura irlandesa e a conexão afetiva que a personagem Hester Swane tem com o Pântano dos Gatos. Também discuto a noção de infamiliar e de estranhamento proposto por Freud e Bhabha, respectivamente. Como aporte crítico, baseio meus escritos, principalmente, em Gladwin, Freud e Bhabha.

**Palavras-chave:** Marina Carr; infamiliar; estranhamento.

## ABSTRACT

This article aims to analyze Freud's concept of the uncanny and Bhabha's notion of unhomeliness in the play *By the Bog of Cats...* (2017), written by the Irish playwright. I intend to investigate the fact that Hester Swane experiences the uncanny/unhomeliness when she refuses to accept her imposed exile. In this sense, I discuss the importance of bogs in Irish literature and the main character's affectionate connection to The Bog of Cats. In my discussion, I cite critical texts written by Gladwin, Freud and Bhabha.

**Keywords:** Marina Carr; uncanny; unhomeliness.

## INTRODUÇÃO

Marina Carr é atualmente um dos nomes mais atuantes do teatro irlandês contemporâneo. A dramaturga nasceu em 1964, em Offaly, condado localizado em uma área predominantemente rural chamada de *Irish Midlands*. As suas peças conquistaram extrema relevância dentro da crítica especializada, pois a maior parte delas estreou no

---

<sup>i</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB) e Professor de língua inglesa (EBTT - Dedicção Exclusiva) no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0549-3812> | E-mail: [leomonteiro.lmv@gmail.com](mailto:leomonteiro.lmv@gmail.com)

Abbey Theatre, o teatro nacional irlandês, fundado em 1904 e berço do movimento *Irish Dramatic Revival*, liderado por Lady Gregory, John Synge, W.B. Yeats e Sean O'Casey. Desde 1989, Marina Carr teve quase trinta peças teatrais publicadas e produzidas dentro e fora do circuito irlandês.

Os críticos de Marina Carr comparam-na às mais célebres vozes do teatro da Irlanda, como Samuel Beckett e Sean O'Casey (FERNANDES, 2018). Essa visibilidade é resultante, além da qualidade dramática de suas peças, de seu trabalho apoiar-se em torno da tradição irlandesa, pois há uma preocupação, por parte da dramaturga, em contar uma história, perscrutando os processos de construção da memória e identidade de seu país, como pondera Sihra (2003), utilizando a linguagem popular irlandesa e os vocábulos próprios de seu país. Além dessas características citadas, o teatro de Marina Carr, de forma geral, serve-se das estruturas clássicas do teatro grego, utilizando intertextos que contemplam a mitologia grega e a irlandesa, subvertendo a tradição de modo paródico (SIHRA, 2003).

Nesse contexto, a peça *No pântano dos gatos...* estreou no Abbey Theatre, em Dublin, em 1998. Em linhas gerais, a trama gira em torno de uma mulher de minoria étnica nômade (*Irish traveller*), chamada Hester, cujo parceiro, Carthage, a troca por uma mulher mais jovem e rica chamada Caroline. Hester é apelidada de *tinker*, termo pejorativo que designa uma minoria étnica que é vista como forasteira, misteriosa (FERNANDES, 2017, p. 173). Com uma vida traumatizada pelo abandono de sua mãe, Hester receia que esse episódio traumático se repita com sua filha Josie, pois Carthage ameaça tirá-la do convívio com a mãe para dar-lhe condições melhores de vida. A protagonista da peça irá praticar uma série de ações que terminará em um fim trágico. Após incendiar sua casa, Hester mata a filha e comete suicídio. Segundo Mesquita (2006), percebe-se a intertextualidade entre Medeia, da tragédia grega euripidiana, e Hester. A recuperação intertextual da peça clássica realizada por Marina Carr permeia toda a obra: há uma correspondência entre Carthage e Jasão, a Mulher-gato e Tirésias<sup>1</sup>, por exemplo.

*No pântano dos gatos...*, que pertence ao ciclo de peças que envolvem as *Midlands* irlandesas, tem como cenário principal a Irlanda rural, remetendo os espectadores ao movimento do *Irish dramatic revival* (renascimento dramático irlandês), que tem como elemento principal o camponês e seu estilo de vida. Como observa Fernandes (2018, p. 34), Carr mantém esse cenário rural, mas subverte um de seus

elementos característicos, colocando os personagens “em terras inférteis onde a família, ao contrário de um núcleo idealizado, é a fonte da corrupção humana e da vida em sociedade”.

Os pântanos, como espaço simbólico, ocupam um lugar central na literatura irlandesa (GLADWIN, 2014), assim como no conjunto de obras de Marina Carr, em especial *No pântano dos gatos...* Região com carga simbólica e cultural muito forte para o povo daquele país, os pântanos se configuram como uma região de difícil definição:

Como espaço de terra sem forma, os pântanos se espalham em muitas partes da Irlanda e são frequentemente associados à cultura, à política e à história. Na superfície, um pântano parece ser terra firme. No entanto, não oferece uma base sólida e, historicamente, é responsável por mortes por afogamento e asfixia. Pântanos também mudam sem aviso, quase como avalanche, esmagando e sufocando qualquer um ou qualquer coisa em seus caminhos. Desse modo, os pântanos são visualmente enganosos, fisicamente voláteis e conceitualmente elusivos. A dupla qualidade do pântano — paradoxalmente sólida e líquida — resiste à categorização óbvia e, portanto, ao gerenciamento, organização e controle.<sup>ii</sup> (GLADWIN, 2014, p. 1, tradução minha)

Derek Gladwin (2014) apresenta a tese do *bog literature*, ou “literatura do pântano”. O autor, em seu estudo, apresenta três tipos de literatura do pântano, a saber, o *bog gothic*, *noir bog* e *eco-bog writing*. De acordo com o autor, a peça de Marina Carr se configura como uma obra pertencente ao gênero *bog gothic*, ou “gótico pantanoso”, devido a todo o aproveitamento estético-dramático e performático realizado pela dramaturga. O espaço pantanoso representado por Carr alude às questões limiares do seu terreno como um espaço fértil para representações de questões voltadas ao sobrenatural e à morte, visto que os pântanos são espaços que colecionam memórias culturais através da preservação de objetos e corpos. É importante lembrar que os ambientes pantanosos são anaeróbios por excelência, preservando qualquer objeto, ou pessoa, em seus terrenos. A preservação da memória nos/pelos pântanos é uma ferramenta valiosa para os escritores irlandeses, conforme preconizado por Gladwin (2014).

Os segredos escondidos nos recônditos pantanosos irlandeses, dramaturgicamente recuperados na contemporaneidade por Carr, representam um retorno dos reprimidos ao domínio colonial (GLADWIN, 2014). No contexto irlandês, o pântano desponta como um personagem de extrema habilidade em revelar materiais históricos que estão submersos em seu território, proporcionando um riquíssimo material cultural e simbólico aos escritores. Nesse sentido:

A imagem e a estrutura do pântano fornecem maneiras de acessar o passado e presente, não apenas como um despertar para um estado reprimido, mas também como uma forma de abordar aspectos da história até então não examinados. Por exemplo, não é simplesmente uma maneira de decodificar a história que obriga a explorar o pântano. É a capacidade do pântano de funcionar como atemporal e não teleológico, ao mesmo tempo que permite o oposto de ocorrer — por meio de camadas estratificadas de turfa, os pesquisadores podem explorar o registro histórico por meio de artefatos materiais. Relatos da história ocidental geralmente se movem de A para B de forma linear. Os pântanos interrompem essa linearidade forjando opostos na unidade, ambos distintos um do outro e ainda ocorrendo simultaneamente, e criam um espaço multifocal que perturba a temporalidade.<sup>iii</sup> (GLADWIN, 2014, p. 17, tradução minha)

A partir das características supracitadas, as manifestações fantasmagóricas ou sobrenaturais tornam-se elementos centrais dentro do imaginário popular. Tais elementos invocam o familiar (*Heimliche/homely*) e o infamiliar (*Unheimliche/unhomely*), características fulcrais à teoria de Sigmund Freud (2019 [1919]) sobre *O infamiliar (Das Unheimliche)*.

À luz do exposto, pretendo analisar a peça *No Pântano dos Gatos...* observando características do infamiliar que surgem na peça. Para desenvolver minha discussão, começarei apresentando alguns conceitos relativos à teoria freudiana sobre o infamiliar. Para realizar uma interlocução entre a teoria psicanalítica e os estudos pós-coloniais, utilizarei os conceitos de Homi Bhabha (1992; 1998) sobre o espaço familiar e infamiliar (*homely* e *unhomely*) e seu potencial de resistência, considerando questões subjetivas que marcam o espaço e as personagens da peça, especialmente Hester.

## **O INFAMILIAR FREUDIANO E A NOÇÃO DE DESENRAIZAMENTO, DE BHABHA**

O termo “infamiliar” é aparentemente um neologismo, segundo os tradutores da edição que referencio neste artigo. De acordo com eles, a palavra alemã “*das unheimliche*” é um termo “intraduzível” e que, portanto, não cessa de traduzir, resultando nas inúmeras edições com diversos termos que tentam abarcar a seara de sentidos do termo utilizado por Freud (2019 [1919]). Cito aqui uma nota de rodapé do tradutor que justifica o uso termo “infamiliar” como uma solução tradutória para o português:



A dificuldade, ou até mesmo a impossibilidade, de traduzir a palavra alemã *unheimlich* talvez só seja comparável à dificuldade de traduzir o termo *Trieb*. Com maior ou menor frequência, *unheimlich* foi traduzido por termos como “estranho”, “sinistro”, “inquietante”, “ominoso” ou ainda por locuções como “inquietante estranheza”, “estranheza familiar” ou até mesmo “inquietante estranheza familiar”. [...] Com “infamiliar” logramos manter a morfologia o mais próximo possível do original alemão, conservando a presença do prefixo de negação (“in-”, em português/ “Un-”, em alemão) como marca do “recalque”. Com isso, impede-se, mas ao mesmo tempo conserva-se, em certa medida, o reconhecimento do que há ali de “familiar/conhecido/doméstico”. Certamente a sensação provocada por algo infamiliar, uma vez que sua familiaridade foi esquecida, recalçada, provoca “inquietação”, “estranheza”, mas, ao mesmo tempo, a sensação de bastante íntimo, próximo, familiar. (CHAVES, 2019, p. 117)

Considerando esse aparente neologismo, o ensaio freudiano “O infamiliar” (2019 [1919]) é dividido em três seções: a primeira corresponde aos problemas linguísticos e antropológicos que a palavra (e o sentimento) ensejam; a segunda analisa o conto *O homem de areia* (1816), de E. T. A. Hoffman; e a última parte focaliza a realidade e o retorno do recalçado. De fato, embora o texto freudiano seja curto em extensão, o autor elabora conjecturas sobre o sentimento do infamiliar que remete a uma experiência linguística, antropológica e ontológica. Freud pratica em seu ensaio o que Adorno (2003) denomina de “pensamento em constelação”, ou seja, o fundador da psicanálise tentou apreender um fenômeno em sua totalidade, gerando mudanças de perspectivas e discursos.

Sigmund Freud (2019 [1919]) investiga a gênese e a qualidade do sentimento do infamiliar. Como pondera Dunker (2019, p. 201), “o *unheimliche* é um sentimento e como tal depende de uma espécie de partilha social dos afetos [...]”, pois:

[...] todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalçado que retorna. (FREUD, 2019 [1919], p. 85)

A encruzilhada investigativa de Freud, explicitada acima, aponta que a experiência de infamiliaridade depende de indeterminações, como o encontro entre o novo e o estranho, incerteza intelectual ou conflito de julgamento e, principalmente, a perda do sentimento de pertencimento ou crença na realidade (DUNKER, 2019).

Ao analisar o ensaio de Sigmund Freud, Hélène Cixous (2011) reflete que o *Unheimliche* ou *uncanny* está relacionado à experiência do estrangeiro (*foreign*), isto é, o

familiar ou doméstico colide com a experiência daquilo que é exterior, alheio, estrangeiro. Noto que, apesar dos diversos significados e situações que o termo em alemão contempla, o vocábulo *Heimlich*, adjetivo que deriva do substantivo *Heim* (morada, lar), tem uma proximidade com a palavra *home* (lar, terra natal), da língua inglesa. O prefixo de negação “un-” além de negar a palavra *Heim*, também marca o recalque na teoria freudiana (IANNINI; TAVARES, 2019). O infamiliar estaria nesse entre-lugar, o caos que invade o familiar, ou doméstico.

Considerando a palavra *home*, que tem a mesma raiz linguística da palavra alemã *Heim*, Bhabha cria a sua noção de “desenraizamento”. É a partir desse retorno do recalcado, do trauma que irrompe na/pela presença do outro, que o infamiliar apresenta esse “deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, privado e público tornam-se parte um do outro, formando sobre nós uma visão que é tão dividida quanta desnorteadora” (BHABHA, 2008, p. 30). O infamiliar ou “estranho”, segundo Bhabha, é a condição paradigmática da condição colonial e pós-colonial:

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do “além” que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o “fazer-se presente” começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento [*unhomeliness*] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo, não se pode classificar a “estranho” [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública. O momento estranho move-se sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra [...]. (BHABHA, 2008, p. 29-30)

A partir do conceito freudiano de infamiliar ou estranho, Bhabha cria sua noção de estranhamento (*unhomeliness*), ou desenraizamento. Como expresso na citação acima, esse estranhamento é um sentimento. O estranhamento (*unhomeliness*) é o sentimento infamiliar, que vacila entre o eu e o outro. É esse estado ambivalente nas quais as fronteiras entre o público e privado são apagadas. Instaurando a noção do infamiliar freudiano, visto que “nesse deslocamento, a fronteira entre o lar e o mundo fica confusa; e, estranhamente, o privado e o público torna-se parte um do outro, impondo-nos uma visão que é tão dividido, pois é desorientador” (BHABHA, 1992, p. 141). Nessa região fronteira em que um novo mundo se torna visível, segundo Bhabha, quando há essa colisão entre dois mundos e o espaço híbrido surge é que o infamiliar rompe, é “o mundo-na-casa e a casa-no-mundo”, nos dizeres de Bhabha (1992).

O infamiliar (*Das Unheimliche*) ou o estranho (*unhomely*), por ser uma experiência pós-colonial, como já mencionado, ressoa fortemente quando há negociações das forças de culturas diferentes em um contexto de contradições históricas e sociais. Tais contradições são representadas através das personagens Xavier Cassidy e Carthage, a modernidade, e Hester Swane, a tradição. O retorno do recalcado, para Bhabha (1992, p. 144), seria quando “o estranho se relaciona com ambivalências traumáticas de uma história pessoal e psíquica à disjunção mais ampla da existência política”. O sentimento de identidade, reflete Bhabha (1992), é inviabilizado quando afetado por diversos tipos de opressão cultural, social e política, como pode ser observado ao contexto de vida de Hester Swane. Ao se apropriar do termo freudiano de “infamiliar”, ou “estranho”, para definir o sentimento provocado pela perda espacial de um lugar conhecido ou até mesmo pela possibilidade de perda de um espaço, a meu ver, aponta elementos cruciais para compreender o fim trágico de Hester em *No Pântano dos Gatos...*

## **“EU NASCI NO PÂNTANO DOS GATOS E VOU FICAR NO PÂNTANO DOS GATOS ATÉ O MEU ÚLTIMO DIA”: DO INFAMILIAR AO FIM TRÁGICO**

A trama de *No pântano dos gatos...* recupera parodicamente a tragédia de Eurípedes em um contexto neogótico, característico da produção teatral irlandesa contemporânea. Toda a peça está ambientada no pântano e esse espaço se torna responsável em influenciar nas ações dos personagens da peça. O pântano, como vislumbrado por Marina Carr, coloca em cena várias questões como o sobrenatural, heranças culturais e identitárias, traumas e opressões, o que é familiar e infamiliar.

Na peça, acompanhamos a trajetória de Hester, que fora abandonada pela mãe no Pântano dos Gatos, Big Josie Swane, quando tinha sete anos de idade. Na vida adulta, Hester se vê abandonada por seu parceiro, Carthage Kilbride. Este larga sua antiga parceira e a troca por uma mulher mais jovem, Caroline Cassidy, de família rica, que pretende aceitar as convenções domésticas e de gênero de um casamento cristão. Hester e Carthage tiveram uma filha juntos, Josie Kilbride, de sete anos. Ela, eventualmente, torna-se o centro da discussão entre o pai e a mãe: Josie deve ser criada junto com sua mãe Hester na região dos pântanos, em uma caravana, ou deve morar com Carthage e

Caroline em uma casa, longe das suas origens? Quando ameaçada pela perda da custódia de sua filha, Hester amaldiçoa toda a comunidade e promete vingança. Ela destrói a celebração do casamento católico de Carthage e Caroline, incendeia a casa do seu ex-companheiro e da mulher dele. Como ato final, Hester sacrifica sua filha e se mata com uma facada. Hester, ao cometer essa série de atos trágicos, assegura que Josie não será criada em um ambiente que a tire de suas raízes, perdendo sua identidade como *Irish traveller*. A marginalização e deslocamento de Hester Swane representam a tradição dos *Irish travellers*. Carthage e sua esposa remetem, claramente, ao contexto da era do Tigre Irlandês. O embate entre tradição e modernidade provocam um deslocamento e desestabilização identitária que é responsável em instaurar o infamiliar.

Marina Carr se estabeleceu como uma expoente dramaturga do teatro contemporâneo irlandês durante a conhecida era econômica chamada de *The Celtic Tiger* (“Era do Tigre Celta”), período que abrange o início da década de 1990 a meados dos anos 2000. Esse período ficou conhecido pelo rápido crescimento econômico na Irlanda, que entrou em declínio devido à grande explosão do mercado imobiliário (FERNANDES, 2017). É nesse contexto que *No pântano dos gatos...*, assim como outras peças de Carr, estão inseridas. Em seu artigo “O teatro de Marina Carr” (2017), Fernandes pondera que a dramaturga se apropria subversivamente do projeto de Yeats e as principais ideias que fundamentam o teatro da Irlanda, visto que esse crescimento econômico, de curta duração e sem precedentes, na Irlanda, ampliou e exacerbou os efeitos da modernização no país. Keohane e Kuhling (2003) afirmam que esse processo histórico afetou negativamente os membros das diversas classes econômicas do país, entre eles os *Travellers* e outras minorias, pois “[...] O Tigre Celta que não conhece limites [...] tem um preço: a penetração profunda da mercadoria (Marx), o domínio da racionalidade instrumental (Weber) e a ascensão do individualismo e egoísmo (Durkheim)” (KEOHANE; KUHLING, 2003, p. 125).

Nesse período e contexto de grandes mudanças culturais, sociais e econômicas, Carr ressalta a figura das mulheres irlandesas marginalizadas, principalmente através da figura de Hester, que são encurraladas às margens da sociedade e nas regiões pantanosas. Essas mulheres que resistem ao neocolonialismo do Tigre Celta são renegadas às políticas econômicas e nacionais de desenvolvimento. Todavia, é através do reconhecimento do pântano como um espaço, real e imaginário, que Hester vê o lugar oportuno de luta e

libertação. Caracterizada de neogótico (PATTEN, 2006, p. 259), *No pântano dos gatos...* sinaliza, em um contexto contemporâneo, “os traumas e perturbações da psique nacional”. Hester, protagonista da peça aqui estudada, mimetiza os traumas e as assombrações da sociedade irlandesa, refletindo sobre a condição da mulher na Era do Tigre Celta.

À luz do exposto, em *No pântano dos gatos...*, há uma clara e absoluta centralidade que o pântano exerce na peça, não apenas como um espaço físico, mas como um influenciador nas ações e nas construções identitárias das personagens na trama, como já apontado. O pântano já nos é apresentado com a irrupção do sobrenatural. Lugar lúgubre, como podemos averiguar a seguir:

Alvorecer. No Pântano dos Gatos. Uma paisagem fria de gelo e neve. Música, um violino solitário. Hester Swane arrasta o corpo de um cisne por trás de si de modo que deixa um rastro de sangue na neve. Aquele que Espreita Almas está ali, parado, observando-a.

**Hester:** Quem é? Quê que ‘tá fazendo aqui?

**Aquele que Espreita Almas:** Eu sou aquele que espreita almas.

**Hester:** Espreita alma? Quié isso?

**Aquele que Espreita Almas:** Você nunca viu uma alma penada?

**Hester:** Não é isso. Sempre vi coisas de outro mundo, mas nada assim, que nem uma alma penada. (CARR, 2017, p. 13-14)

O espaço pantanoso, explicitado acima através da rubrica da dramaturgia, pode ser visto como um espaço propício para o sobrenatural. A própria composição orgânica do pântano propicia essa imagem ou sentimento. Os gases que geram o fogo-fátuo e os materiais decompostos criam um ambiente mais que compatível para a instauração do sobrenatural, do terror, que pode ser um dos elementos de que trata o infamiliar freudiano. Sigmund Freud (2019 [1919], p. 29) é categórico ao afirmar que o infamiliar “[...] diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror [...]”, pois remete a algo que é há muito conhecido, íntimo, mas que se torna infamiliar ou aterrorizante.

Hester se vê e é vista, pela comunidade que a circunda, como uma pessoa ligada ao mundo sobrenatural, ou místico, visto que ela sempre viveu na região do pântano: “[...] Sempre vi coisas de outro mundo [...]” (CARR, 2017, p. 13). Hester é uma mulher da minoria étnica chamada *Irish traveller*. A protagonista é apelidada de *tinker*<sup>iv</sup> pelas outras personagens, termo pejorativo que está diretamente ligado ao povo nômade irlandês, como podemos verificar:

Os *tinkers* irlandeses, historicamente, eram famílias que viajavam e perambulavam em caravanas enquanto realizavam trabalho artesanal tradicional por dinheiro; na verdade, o nome *tinker* [funileiro] deriva do trabalho frequente com funilaria, consertando utensílios domésticos como potes e talheres. Os *tinkers* estão historicamente ligados aos pântanos porque esses espaços dão liberdade e permitem mobilidade e transitoriedade. Como consequência, os *tinkers* entenderam as (não) *limitações do pântano quase que como um espelho de sua própria existência.*<sup>v</sup> (GLADWIN, 2014, p 222-223, grifos meus, tradução minha)

Hester é uma personagem subversiva, no sentido que o pântano é um lugar de resistência. Hester não se identifica como uma fora da lei, mas como alguém que rejeita qualquer expectativa colocada em cima dela como mulher e como uma *Irish Traveller*. Nesse sentido, o pântano é símbolo da Irlanda do passado que foi esquecida no período Tigre Irlandês. Todavia esse espaço foi transformado, ou ressignificado por Hester, como um lugar de resistência. Hester, desse modo, funciona como uma união entre passado e presente/futuro, sólido e líquido, real e fantástico, estável e instável, familiar e infamiliar. Essa dinâmica de opostos coloca a peça em fluxo contínuo. Hester então, com sua conexão com o pântano, representa esse passado que quer ser enterrado a todo custo por todos, mas desafia os que estão no presente querendo comprar seu exílio:

**Hester:** E agora tu vende a Josie e eu assim, por uns acres empelotados e pra ficar cheio de pompa. Nunca pensei que tu fosse fazer isso. Tu é melhor que todos eles. Por que tu te importa tanto com o que eles pensam? Tu vai ser, no máximo, o burro de carga do Xavier. Ele não vai te tratar direito. Ele não sabe fazer isso.

[...]

**Carthage:** E sabe o que ‘tão falando de ti? Que já passou da hora de tu te mudar para outro acampamento.

**Hester:** Eu nasci no Pântano dos Gatos e vou ficar no Pântano dos Gatos até o meu último dia. Tenho tanto direito de ficar aqui quanto qualquer um de vocês, ou mais até. Este lugar tem mais de mim do que de qualquer um de vocês. E quanto ao meu sangue cigano [*tinker*], tenho orgulho dele. *É por causa do meu sangue que consigo enxergar vocês melhor.* [...] (CARR, 2017, p. 65-67, grifos meus)

Hester, como podemos observar na citação em cotejo acima, imagina o pântano como um espaço poderoso. Hester não observa silenciosamente os eventos desenrolarem passivamente. Toda a comunidade quer removê-la do seu lugar de origem e inseri-la na cidade, na modernidade. Sua recusa ao exílio está intrinsicamente ligada às suas raízes, questões afetivas, onde passou toda sua vida. Até mesmo quando questionada pela Mulher-Gato, personagem próxima a Hester, sobre sua permanência no pântano e o fim trágico que ela irá ter, Hester prefere a morte do que sair do pântano.

A ligação afetiva com o pântano é diversas vezes explicitada durante toda a peça. Tudo foi retirado de Hester: sua mãe, o seu parceiro Carthage — com quem Hester tentou reatar a relação diversas vezes durante toda a peça e falhou —, sua casa. Todavia, ela pede que não a retirem do pântano com sua caravana sob hipótese alguma, assim como retirar a filha de seu ambiente de criação. Sua identidade é definida pela geografia. Hester questiona ativamente, através da sua conexão com o espaço geográfico, os discursos provenientes do período do *Celtic Tiger*. Sua resistência é contra o capitalismo que atinge a zona rural que ela está inserida.

Bhabha, em *O local da cultura* (2008), desenvolve o pensamento de que o objetivo do discurso colonial é construir o colonizado como uma população degenerada, abjeta, a fim de justificar a conquista. Para Bhabha (1992; 2008), a resistência a esse discurso colonial é o espaço onde o infamiliar (*Das Unheimliche*) ou estranho (*unhomeliness*) se instauram. Em outras palavras, “o estranho [infamiliar] é um estado emocional: pessoas que sentem estranhas dentro de suas próprias casas [...]” (TYSON, 2011, p. 250, tradução minha). Essa possibilidade de não pertencimento a nenhum lugar, de ser exilada a deixa transtornada: “Eu nunca morei numa cidade. Não conheço ninguém lá” (CARR, 2017, p. 114).

Em sua última tentativa desesperada de permanecer no pântano, no casamento de Carthage e Caroline, vejo o momento crucial no qual o sentimento de infamiliar, proposto por Freud e Bhabha, irá irromper no ato final: Hester se vê à beira de perder o pântano e sua filha. O sentimento de perdas trágicas na sua vida a impele tomar medidas drásticas, pois o infamiliar existe “quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2019 [1919], p. 105, grifos do autor). Ou seja, toda a experiência de abandono é revivida por Hester neste momento em específico, como podemos verificar abaixo:

**Hester** (*quase chorando*): Só vou quando minha mãe voltar. Queria que ela tivesse voltado antes e que nada disso tivesse acontecido. Não me façam ir embora senão uma coisa terrível vai acontecer. Não, não me façam ir embora.

**Xavier**: A gente não aguenta mais seus delírios, Swane. Então vai para algum outro lugar e deixa a gente tentar se recuperar desse fiasco todo do melhor jeito possível.

**Josie**: Vou contigo, mamãe, você ‘tá linda com esse vestido.

**Carthage**: Não saia daqui, Josie.

**Josie**: Não. Quero ir com a minha mãe.

**Carthage** (*impede Josie*): Tu não sabe o que quer. E, pensando bem, é melhor a Josie ficar comigo até a sua mudança. Levo a Josie de volta pra ti depois.

**Hester**: Engoli meu orgulho por ti. Não me deixaste nenhuma escolha a não ser uma guerra interminável. (*pega uma garrafa de vinho da mesa.*) Josie, volto pra te buscar mais tarde. E você – experimenta tirar minha filha de mim! (*sai*). (CARR, 2017, p. 117-118, grifos da autora).

A repetição do trauma causado pelo abandono, como podemos conferir na citação em cotejo acima, servirá de combustível para irromper o sentimento de infamiliar, horror, estranho. A palavra infamiliar (*unheimlich*) é o oposto de familiar (*heimlich*). Este último remete diretamente ao doméstico, íntimo, representada por toda a comunidade, e o infamiliar, o discurso neoliberal promovido pelas mudanças econômicas.

Não é à toa que no terceiro ato seu irmão Joseph retorna. Seus sentimentos vêm à superfície. Nesse ato final, Hester incendeia sua casa, degola sua filha e se mata com uma facada. Nesse sentido, qual o sentido da morte no contexto do infamiliar freudiano ou estranho, de Bhabha? “A morte produz o grau mais alto de infamiliar” (*Das Unheimliche*) (CIXOUS, 2011, p. 33). Tudo o que foi recalcado e revelado, de alguma forma, agora retorna ao seu estado anterior, em fúria total. Parafraseando Freud (2019 [1919]), a mulher morta é a maior inimiga dos sobreviventes. Hester será aquela lembrança do infamiliar:

**Hester**: Agora tu não me esquece nunca mais, Carthage. Quando tudo isso acabar, quando as lembranças ficarem turvas e tu pensar que quase me esqueceu, caminha pelo Pântano dos Gatos e espera por um vento que acaricie o teu cabelo, um sopro suave ao teu ouvido ou um farfalhar por trás de ti. Seremos eu e a Josie te espreitando. (*Hester caminha em direção a Aquele que Espreita Almas.*). Me leva, me leva embora daqui (CARR, 2017, 165, grifos da autora)

A recusa ao exílio, durante toda a peça, fixa Hester ao Pântano dos Gatos, agora marcadas pelo sacrifício de sangue. Realidade alternativa àquela imposta por Xavier, pai de Caroline e sogro de Carthage. Desobediência levada ao mais extremo dos atos. Hester e o Pântano dos Gatos se tornam um espaço pós-colonial que tenta romper, desconstruir, negar e criticar o discurso econômico. O Pântano dos Gatos tornou-se um lugar de resistência em relação aos discursos do *Celtic Tiger*. A região pantanosa, limítrofe, virou palco para uma crítica social onde as necessidades espirituais e intelectuais não reconhecidas emergem a partir de imposições econômicas, resultando no sentimento de infamiliaridade (*Das Unheimliche*), ou estranhamento (*unhomeliness/uncanny*).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, propus estudar a questão do sentimento de infamiliar (*Das Unheimliche, unhomeliness, uncanny*). O fato de a peça ter sido produzida durante o final da década de 1990, no auge do Tigre Celta, se demonstra contra uma relevante crítica aos preceitos da modernidade e do capitalismo, engendradas poderosamente através do discurso feminino de Hester. Estudar o infamiliar foi perceber que esse discurso capitalista que renega qualquer tipo de tradição e, que, de certa forma, absorvido pelas pessoas mais próximas ao convívio de Hester, colocaram-na em uma situação de desespero.

Tradição e modernidade constituem um fio norteador que atravessa o texto dramático. Todavia, apresentei, neste trabalho, outra possibilidade interpretativa. Considerei as experiências subjetivas vivida por Hester Swane, pois seus atos extremos correspondem a um turbilhão de sentimentos vividos a partir de sua vivência pessoal, mas também potencializada pelo contexto econômico e social que perpetrava seu espaço.

Os estudos sobre os pântanos na literatura irlandesa, proposto por Gladwin (2014), ajudam a entender tal região como espaços que evocam o terror ou estranho (o *uncanny* freudiano), por excelência. Os *bogs* irlandeses, através de sua geografia e química, propiciam essa atmosfera: fogo-fátuo, preservação de corpos, entre outros, e que remetem, principalmente, à tradição irlandesa, aos povos excluídos e marginalizados

À luz do exposto, através dos teóricos aqui apresentados, acredito ter demonstrado, dentre várias possibilidades interpretativas, que o sentimento de infamiliar assombra a nossa personagem principal, Hester Swane, que tem o seu espaço físico e pessoal invadido. Hester Swane, na trama de Marina Carr, está em sua casa, mas não se sente em casa, pois o outro retira esse sentimento de pertencimento instaurando o infamiliar.

## Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BHABHA, H. K. The world and the home. *Social Text*, n. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, 1992, p. 141-153.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glacia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARR, M. *No pântano dos gatos...* Trad. Alinne Balduino P. Fernandes. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor, 2017.

CHAVES, E. Notas tradutória. In: FREUD, S. *O infamiliar (1919)*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CIXOUS, H. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny'). In: CIXOUS, H. *Volleys of humanity: essays 1972-2009*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

DUNKER, C. I. L. Animismo e indeterminação em "das unheimliche". In.: FREUD, S. *O infamiliar (1919)*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FERNANDES, A.B.P. Posfácio. In.: CARR, M. *No pântano dos gatos...* Trad. Aline Balduino P. Fernandes. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor, 2017.

FERNANDES, A. B. P. O teatro de Marina Carr: manutenção e subversão do cânone irlandês. *Anuário de Literatura, [S. l.]*, v. 23, n. 1, 2018, p. 31-43. DOI: 10.5007/2175-7917.2018v23n1p31. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2018v23n1p31>  
Acesso em: 14 jan. 2021.

FREUD, S. *O infamiliar (1919)*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GLADWIN, D. *Bogs and the Irish Postcolonial Gothic, 1890-2010*. Tese (Doutorado de Filosofia – Inglês) – Department of English and Film Studies, University of Alberta, Edmonton, 2014.

IANNINI, G.; TAVARES, P.H. Freud e o Infamiliar. In: FREUD, S. *O infamiliar (1919)*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

KEOHANE, K.; KUHLING, C. Millenarianism and utopianism in the new Ireland: the tragedy (and comedy) of accelerated modernization. In: COULTER, C.; COLEMAN, S.

(ed). *The end of Irish history? Critical approaches to The Celtic Tiger*. Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 122-138.

MESQUITA, Z. R, C. *Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-13082007-135430. Acesso em: 02 fev. 2021.

PATTEN, Eve. Contemporary Irish fiction. In: FOSTER, J. W. (ed.), *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 259–275.

SIHRA, M. Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr. In: LEENEY, C.; MCMULLAN, A. (Ed.). *The Theatre of Marina Carr: “Before Rules Was Made”*. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 92-11.

TYSON, L. *Using Critical Theory: how to read and write about literature*. Routledge: New York, 2011.

Recebido em: 03/02/2022

Aceito em: 03/06/2022

---

<sup>i</sup> A intertextualidade em *No Pântano dos Gatos...* é uma temática preponderante no estudo da peça. Todavia, não é do interesse deste artigo apresentar um estudo sobre esse aspecto. Para uma análise mais verticalizada sobre intertextualidade e paródia, conferir a tese de Mesquita (2005) intitulada *Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr*, devidamente referenciada neste artigo.

<sup>ii</sup> No original: *As unformed landmasses, bogs sprawl across many parts of Ireland and are often associated with culture, politics, and history as much as they are with geography and biology. On the surface, a bog appears to be firm land. And yet, it does not provide solid footing and historically accounts for untimely deaths through drowning and asphyxiation. Bogs also shift without warning, almost like an avalanche, squashing and suffocating anyone or anything in their paths. In this way, bogs are visually deceptive, physically volatile, and conceptually elusive. The doubling quality of the bog – paradoxically both solid and liquid – resists obvious categorization and therefore management, organization, and control.*

<sup>iii</sup> No original: *The image and structure of the bog provide ways to access both past and present, not only as an awakening to a repressed state, but also as a way to address previously unexamined aspects of history. For example, this is not simply a way to decode history that compels one to explore the bog. It is the bog’s ability to function as atemporal and non-teleological, while at the same time allowing the opposite to occur – through stratified layers of peat, researchers can explore the historical record through material artifacts. Accounts of western history usually move from A to B in a linear fashion. Bogs disrupt this linearity by forging opposites in unity, both distinct from one another and yet occurring simultaneously, and create a multifocal space that disturbs temporality.*

---

<sup>iv</sup> Apesar do termo em inglês apresentar uma tradução para a língua portuguesa, pois *tinker* é traduzido por cigano ou funileiro, o termo “cigano” não abarca todas as nuances políticas, identitárias e culturais desse grupo irlandês, portanto decidi manter a palavra em seu idioma original,

<sup>v</sup> No original: *Irish tinkers were historically travelling families who roamed the landscape in caravans while doing traditional artisan work for money; in fact, the name “tinkers” derives from frequent work as tinsmiths, mending domestic utensils such as pots and silverware. Tinkers have been historically connected to the bogs because they provide freedom and open space from persecution and allow mobility and transience. As a result, tinkers have understood the limited and limitless qualities of the bog almost as a mirror to their own existence.*

# Procedimentos Artísticos, Processos Jurídicos: Considerações sobre o estatuto político de *Diário da Cadeia*, de Eduardo Cunha (pseudônimo), idealizado por Ricardo Lísias

Felipe Garzon Sut (UERJ)<sup>i</sup>

## RESUMO

Em 2017, *Diário da Cadeia* é publicado por um duplo do ex-deputado Eduardo Cunha, que, por sua vez, entra na justiça para saber a verdadeira identidade de seu homônimo. Trata-se de Ricardo Lísias, escritor paulistano, cujos procedimentos artísticos em suas últimas obras se caracterizam por seu alto grau performático – seja às voltas com problemas afeitos ao chamado retorno do autor e das escritas de si (KLINGER, 2012), seja com o próprio suporte da obra, como ponte entre o feito e o não feito (AIRA, 2018). Este artigo procura refletir sobre o estatuto político desta obra, de certo modo concebida *a posteriori* em coautoria com o ex-deputado, obra que parece se inserir no chamado paradigma pós-autônomo (LUDMER, 2013), ao mesmo tempo que é carregada de uma potência dissensual e agressiva (RANCIÈRE, 2012).

**Palavras-chave:** Ricardo Lísias; *performance*; pós-autonomia; dissenso; falso

## ABSTRACT

In 2017, *Diário da Cadeia* is published by a double of ex-congressman Eduardo Cunha, who, by his turn, takes legal action to find out the true identity of his homonym. It was Ricardo Lísias, writer from São Paulo, whose artistic procedures in his latest works are characterized by its high performatic degree – whether dealing with problems related to the so-called return of the author and self-writing (KLINGER, 2012), or with the very material of the work, as a bridge between the done and the not done (AIRA, 2018). This article seeks to think over the political statute of this work, in a way conceived *a posteriori* in co-authorship with the ex-congressman, work that seems to insert itself in the so called post-autonomous paradigm (LUDMER, 2013), at the same time loaded with a dissenting and aggressive potency (RANCIÈRE, 2012).

**Keywords:** Ricardo Lísias; *performance*; post-autonomy; dissent; fake.

---

<sup>i</sup> Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2016). Em sua atual pesquisa de mestrado, estuda a obra do escritor paulistano Ricardo Lísias, à luz sobretudo de conceitos do pós-estruturalismo francês. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3724-2199> | E-mail: [felipe.sut@gmail.com](mailto:felipe.sut@gmail.com)

O escritor Ricardo Lísias, em entrevista ao *podcast* da revista *Quatro Cinco Um*, diz, justificando a feitura do *Diário da Cadeia* (2017), que Eduardo Cunha era, por volta de 2016, a figura pública, “a pessoa que precisava ser agredida” (2020). Fica sugerida, assim, a ideia de uma literatura de agressão, o que soa interessante, e, talvez, de cunho político. Hoje, cinco anos após a publicação de *Diário da Cadeia*, podemos pensar um pouco sobre seus efeitos políticos efetivos ou não, existentes ou não, ainda mais à luz do lançamento, em 2021, do diário do parodiado Cunha, que de certo modo se torna também parodiante de sua paródia.

## 1 LÍSIAS E O CONTEMPORÂNEO IRREPRODUZÍVEL

Primeiro um passo atrás: inscrevamos a obra, ou ao menos os procedimentos de Lísias, em um horizonte estético. Para este argumento, tome-se sua trajetória a partir de 2012, data de seu romance *O Céu dos Suicidas*, no qual o autor se aventura na autoficção<sup>i</sup>, o que, além de poder ser considerada uma ruptura em sua obra<sup>ii</sup>, alinha-o inequivocamente às discussões contemporâneas em torno das escritas de si e do retorno do autor<sup>iii</sup>. O romance do ano seguinte, *Divórcio* (2013), também autoficcional, vai mais e menos longe: por um lado, é mais agressivo e tensiona ainda mais as fronteiras entre o Lísias de papel e tinta e o de carne e osso; por outro, as discussões em torno do livro concentram-se sobretudo nas polêmicas – muitas vezes mais pessoais que literárias – por ele suscitadas<sup>iv</sup>.

Seja como for, um tal tensionamento é algo que se torna típico de certas obras contemporâneas, tendo recebido de Josefina Ludmer (2013) uma apreciação dentro do horizonte pós-autônomo por ela assim nomeado e delineado, e tendo na expressão “imaginação pública” um interessante foco para pensarmos o livro de Lísias, ou melhor, do duplo de Cunha. Ainda que a escritora se refira sobretudo ao ato de pensar outros mundos (como fica sugerido pela importância que dá à ficção especulativa), me parece que a própria sugestão semântica do binômio “imaginação pública” somada à sua definição por Ludmer – um tanto ampla – comporta o tipo de campo problemático em matéria de estética que Lísias parece mobilizar.

A imaginação pública seria, portanto, um esforço ligado ao da especulação, que envolve imaginar mundos diferentes do conhecido.

A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade. [...]

No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e o social. A imaginação pública, em seu movimento, desprivatiza e muda a experiência privada. O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público. Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos.

A imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção, sua lógica, o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido. Essa força criadora de realidade, a matéria de sua especulação, funciona segundo vários regimes de sentido e é ambivalente: pode dar volta atrás ou assumir qualquer direção. (LUDMER, 2013, p. 9)

Considero que podemos pensar esta imaginação pública e seu regime de realidadeficção não apenas como um exercício de produção de imagens, mas também de produção de confrontos inusitados dentro dos domínios e campos estabelecidos na sociedade (por exemplo: os confrontos possíveis entre o campo da política e o campo da estética). Trata-se de algo afim àquilo que Jacques Rancière (2012) pensa quando trata de sua noção de dissenso – trata-se aqui (ou melhor, mais adiante) de pensar uma possível articulação entre dissenso e imaginação pública, portanto.

Voltando a Lísias, quando chegamos, então, a seu livro de 2017, o autor já vinha trabalhando com procedimentos tipicamente contemporâneos tais como tensionamento do estatuto de realidade do narrado e tensionamento da noção de autoria: através de sua exposição pessoal em autoficção (o que vai ao encontro da indiferenciação entre os domínios íntimo e público, bem como aponta para uma impessoalização do pessoal) e através do jogo com o nome de autor.

O nome é uma questão que, para Lísias, não se inicia com a experimentação autoficcional: em seu primeiro romance *Cobertor de Estrelas* (1999), acompanhamos um garoto sem nome que mora na rua, de uma cidade sem nome – o que aponta para uma (por vezes um tanto anódina) generalização das circunstâncias precárias de crianças pobres em situação de rua nas grandes metrópoles; em *Duas Praças* (2005) os nomes das figuras femininas principais, assim como as praças, se duplicam, Maria e Marita; em *O Livro dos Mandarins* (2009), o nome do protagonista, Paulo, é proliferante livro afora: ora porque seu nome muda conforme surja uma nova grafia ou epíteto a ele atribuídos, ora porque quase todos os personagens de certa porção da ação narrada se chamam Paulo ou variações de Paulo (Paula, Paul, Paulinho, etc.); em *A*

*Vista Particular* (2016), a figura ambígua de um artista plástico radicado no Rio de Janeiro, Arariboia, remete à também ambígua figura indígena de mesmo nome, fundadora de Niterói, pois lutou ao lado dos colonizadores portugueses – o que aponta, localizando espacial e nominalmente, para certo conflito interno do personagem artista quanto a suas posições políticas e estéticas:

[...] Arariboia, o chefe temiminó que se converteu ao catolicismo, aderiu aos portugueses, virou cavaleiro da Ordem de Cristo e recebeu, por ter lutado ao lado dos europeus contra os tamoios, a sesmaria do morro de São Lourenço, origem da cidade de Niterói. (SIMAS, 2019, p. 12)

A grande diferença da experiência autoficcional é a dimensão em que atua o uso em questão do nome: se nos demais livros o nome atua na dimensão do narrado, (correspondendo de modo geral ao que poderíamos chamar paradigma moderno ou autônomo, seguindo a pista de Ludmer), efeito que permanece contido, por mais experimentais que sejam os procedimentos narrativos empregados, dentro das margens da história, neste caso, o efeito do uso do nome transborda o narrado até a recepção mais imediata do livro, ou melhor, o efeito performativo do uso autoficcional do nome do autor cria como que um transbordamento ao narrado em livro. Como se sabe, um tal transbordamento autoficcional é algo que costuma gerar muita controvérsia, na melhor das hipóteses porque o tensionamento entre real e ficção se torna um jogo que aponta para a própria fragilidade da distinção dos dois âmbitos (como a realidadeficção de Ludmer indica); na pior das hipóteses, torna-se o pretexto para textos narcísicos e/ou ressentidos – como dá mostras o próprio Serge Doubrovsky, figura responsável pela concepção e consagração do termo; conta-nos Ana Faedrich a propósito da recepção de seu *Livre Brisé*:

O sucesso, nesse caso, teve um preço alto. Ele foi acusado de ter matado a sua mulher por amor à literatura. Depois de ler o capítulo sobre seu alcoolismo, a esposa do autor bebeu vodca até morrer. Doubrovsky escreve uma longa autodefesa para o caso, mas mesmo assim afirma que não se sente perdoado pelo sucesso obtido, e que vive em profunda depressão desde que sua mulher morreu. A conclusão de Doubrovsky é que somente o escritor e o juiz podem, “em sua alma e consciência”, decidir os limites do que pode ou não ser dito/publicado, ou de como será dito. De um lado, temos o escritor e seu direito de liberdade de expressão, do outro temos a “vítima” com seu direito de privacidade. Sobre a publicação de *Livre Brisé*, o escritor francês diz que legalmente não é culpado de nada e que a mulher estando morta não poderia processá-lo. Outra informação relevante para pensarmos a delicada questão é o fato de ele dizer que se trata de uma “autobiografia (ou autoficção)



autorizada”, já que ele ia mostrando os capítulos para ela e recebendo o aval para publicação. Nos soa problemático pensar 1) no uso das palavras autobiografia e autoficção como sinônimos pelo próprio Doubrovsky, depois de todo esforço que ele, “o pai da autoficção”, teve em estabelecer as devidas diferenças; 2) pensar numa “autoficção autorizada”, uma vez que o emprego da palavra ficção, em sua definição original, funcionaria justamente para aliviar o seu autor das censuras. (FAEDRICH, 2015, p. 53)

Já em *Diário da Cadeia*, a operação é outra ainda: Lísias se apropria, para agredir, do nome de um político de participação decisiva na última década do país. O performativo também está presente, ainda que de um modo inusitado e extra-livro, que é preciso contar e esclarecer.

Na orelha de seu recente *Diário da Catástrofe Brasileira*, lê-se que Lísias “idealizou o ‘Eduardo Cunha (pseudônimo)’ autor de *Diário da Cadeia* – com trechos da obra inédita *Impeachment* [...], que teve seu sigilo desfeito pela Justiça brasileira, em decisão posteriormente refeita inúmeras vezes.” (LÍSIAS, 2020, orelha, grifos originais). O processo contra o autor (ou idealizador de autor) foi movido justamente por Eduardo Cunha. Foi, assim, Cunha que tornou *Diário da Cadeia* um livro de Lísias ou no mínimo a ele atribuível juridicamente.

Como diz o escritor argentino César Aira (2018), aqui temos um caso exemplar de livro que não se resume a seu conteúdo ou mesmo à sua forma material. Há toda uma história que paira sobre ele, que o circunda, que lhe confere uma existência como que performativa ou “não feita”, “irreproduzível”.

O argumento de Aira se constrói em torno do fato de que as reproduções fotográficas de obras visuais vêm se tornando, ele o diz, cada vez mais insatisfatórias – isso se deve à natureza das obras que vêm sendo feitas, cada vez mais tributárias de uma ideia e menos de um aspecto plástico que “fale por si”, isto é, elas se apresentam menos fotografáveis, pois “não se pode fotografar um conceito” (AIRA, 2018, p. 12). Como o autor pensa a sua literatura sobretudo em relação à pintura e às artes visuais, estenderá este problema às letras, procurando pensar o que há de irreproduzível naquilo que pode ser feito em matéria de escrita. Delineada a corrida entre reprodução e obra, diz que a literatura como a entende deveria ser concebida como uma “reprodução ampliada”:

A reprodução torna-se obra, e a obra, reprodução, quando ambas compreendem que o que importa é a história, o roteiro da fábula, que move as duas. [...]

A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo dimensional, de uma obra de arte que tinha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não. (AIRA, 2018, p. 13)

Ou seja, o objeto estético consistirá mais de certo momento ou modo de um projeto ou processo do que propriamente um objeto estético, tornando-se “secundário em relação ao relato do qual emerge” (AIRA, 2018, p. 22). E é quando Aira fala de uma dimensão de não-feito no feito que seu argumento ganha possivelmente mais clareza, pois, segundo essa perspectiva:

o feito segue e seguirá sendo o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto. A literatura, ou a literatura como entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria. (AIRA, 2018, p. 19)

O não feito, ou seja, o irreproduzível, o relato do qual surge o objeto e, arrisco dizer, no caso de *Diário da Cadeia*, não apenas o relato anterior como o relato posterior – isto é, interessa ao livro como “ponte de prata” não apenas a notícia de que Cunha preparava um diário na prisão, mas também a notícia que Cunha preparava um processo contra certo autor que escrevera um livro usando seu nome. Vê-se que não se trata de uma recepção de um leitor qualquer, mas de uma que muda completamente o acontecimento em que consiste o *Diário da Cadeia*.

Quem inadvertidamente tomar o livro em mãos em uma livraria – a menos que o livro se encontre junto a outros de Lísias (e mesmo assim não seria conclusivo, pois há sempre livros mal localizados nas estantes) – quem assim fizer não saberá que ele foi escrito por Lísias: seu nome não se encontra em nenhuma parte. Para sabê-lo é preciso estar a par da história (jurídica) do livro.

## 2 O DIÁRIO DO DUPLO DE CUNHA

É comum que Lísias diga em entrevistas que Cunha e a juíza que determinou a revelação do nome do verdadeiro autor estragaram sua obra, que não podia prescindir do anonimato; à *Quatro Cinco Um*, por exemplo, diz que poucos na editora Record sabiam da verdadeira identidade do Cunha pseudônimo. Não é assim – a obra ter sido

destruída – que encaro a questão, pois, longe de estragar a obra, creio que o processo movido por Cunha torna a obra subitamente muito mais interessante; apreciação que, evidentemente, não deve servir para defender o ex-deputado, mas para avaliar criticamente os rumos da obra.

No livro, que de fato se organiza como um diário, acompanhamos monotonamente a rotina monótona de Cunha na prisão. Não são apenas as situações que se repetem, mas também o modo de referi-las. Trata-se de algo que Lísias explora muito em seus escritos; tanto a repetição incansável de temas, palavras, expressões, como a própria estrutura da história consiste no esmiuçamento estático de uma situação inicial que se altera pouco. Particularmente exemplares disso são o conto “Capuz” (em que acompanhamos o protagonista encarcerado em um lugar indefinido, com um capuz cobrindo seu crânio, realizando pequenas ações cotidianas extremamente limitadas) e o referido romance *Cobertor de Estrelas*. Interpolado com a monotonia da rotina e de seu respectivo relato temos outros dois movimentos: notas em tom de autoajuda que Cunha escreve (“*Conselho 7: Cuide sempre de sua família.*”; “*Conselho 10: tratem seus clientes como os bancos suíços tratam seus correntistas*” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 29; p. 70, grifos do autor) e notas que envia para diversas personalidades, como Janaína Paschoal e Deltan Dallagnol sugerindo “*quem sabe fundar uma igreja*” na prisão e “*um grupo de estudo da Bíblia*” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 66, grifos do autor); os trechos do livro que Cunha prepara a respeito do *impeachment* – que consistem na sua história, com tons de suspense e espionagem, com PC Farias, em seus últimos dias de vida. As notas de autoajuda são uma espécie de repetição daquilo que o personagem Paulo de *O Livro dos Mandarins* faz ao longo do livro: toma notas, em tom de autoajuda ou aconselhamento empresarial, para seu futuro livro para empresários:

Aí está outro conselho que Paulo vai escrever no livro para futuros executivos: sempre dê um jeito para que seus funcionários aprendam algo interessante enquanto trabalham e faça com que eles, na medida do possível, usem os dois lados do cérebro. Com isso, vão cumprir suas tarefas com mais gosto e, talvez, tornar públicas as habilidades múltiplas do chefe. (LÍSIAS, 2009, p. 22)

Já a história com PC Farias é inusitada, pois confere certo ar de mistério ao livro que é mais raro vermos na obra do autor, somado a uma relação de amizade que lembra certos momentos daquela entre o Lísias de *Céu dos Suicidas* (2012) e seu amigo André.

Na história, Cunha passa por sérios apuros nas mãos de uma organização secreta africana chamada *African Libraries*, que terá sido uma das grandes responsáveis por sua conversão ao evangelismo. Um dos índices determinantes de que a fuga de PC Farias está comprometida é a aparição de certa mulher com um colar que porta o símbolo da organização.

A moça se levantou enquanto eu me sentava. Quando virou o pescoço para beijar a careca do Paulo Cesar, vi por dentro da roupa o colar que eu tinha conhecido também anos antes na África. Minha vista escureceu, minhas pernas ficaram fracas e minhas mãos começaram a tremer. Acho que fiquei branco. Aquela caveira fez parte dos piores dias da minha vida. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 61)

“Minha vista escureceu” é, aliás, uma frase recorrente nos escritos de Lísias, que costumam mostrar corpos colapsando. Em *Divórcio* (2013), lê-se:

Na esquina, parei para tomar fôlego e planejei na cabeça o caminho até o metrô. O mundo continua em silêncio, mas agora eu já não me sentia tranquilo. Preciso atravessar dois cruzamentos. Caminhando, a tontura quase me derrubou por duas vezes. Na segunda, minha vista escureceu (LÍSIAS, 2013, p. 28-29)

Em *Céu dos Suicidas*, lê-se:

De algo, jamais vou esquecer: no meio da semana, ele me ligou: — Ricardo, vou me internar de novo. Fica de olho em tudo.  
Não suportei. Fica de olho em quê, pensei em gritar. Fica de olho em quê, meu Deus? Ele repetiu: — Vou me internar de novo, Ricardo. Cuida para não acontecer nada.  
Disso tenho certeza.  
Então repeti, com a vista escura e cheio de medo de não conseguir ficar em pé (minhas pernas enfraqueceram), que não aguentava mais.  
Um dos dois bateu o telefone. Tirei o fio da tomada. Não vou conseguir terminar este capítulo. (LÍSIAS, 2012, p. 99-100)

Este último trecho, aliás, se assemelha ao seguinte do duplo de Cunha:

*Pois enfim, eu assistia aquele programa e tremia; Paulo Cesar Farias tinha acabado de decretar sua sentença de morte.*  
Não consigo mais escrever. Estou tremendo como naquele dia. Não sei como tem gente espalhando que sou uma pessoa fria. Deus que cuide desse país triste. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 102, grifo do autor)

Elenco esses elementos da história para sustentar que, até aqui, *Diário da Cadeia* se parece com um livro de Lísias. Mas é sob a influência de outra força, ou de outra voz, que ele se torna, oficialmente, um livro de Lísias, ainda que mediado por um processo judicial e um pseudônimo.

Outra singular ocorrência do livro é a repetição incansável da palavra “arquivo”, que não parece inapropriado relacionar às “coleções” de *O Céu dos Suicidas*, no sentido de que remontam o campo semântico do livro à memória de algo que se passou (a ser lembrado, colecionado, arquivado). *O Céu dos Suicidas*, de fato, tem como grande impulso o acontecimento do suicídio de um amigo do autor, e as coleções são comparadas à amizade (“Uma coleção é como um grande amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna” (LÍSIAS, 2012, p. 186)); analogamente, podemos afirmar, *Diário da Cadeia* tem como impulso a figura de Cunha, mas especificamente, certo acontecimento: seu protagonismo no golpe-*impeachment* que destituiu Dilma Rousseff da presidência da República; e também o anúncio de que, uma vez preso por mentir na CPI da Petrobras, estaria escrevendo um diário. O Cunha-pseudônimo se refere aos seus arquivos ora como aquilo que tem o poder de o salvar, ora de danar, pois consistem em uma materialização oficiosa de poder.

O Brasil funciona assim: o Congresso declara que aquele arquivo deve se tornar obsoleto. Não vai mais se falar nele e as pessoas serão afastadas por algum tempo. Paulo Cesar tinha tomado a decisão de continuar com o arquivo oculto e gostaria de depositá-lo na Suíça. Para isso confiava em mim. Antes de continuar esse livro, quero deixar claro que não será esse o meu caso: vou divulgar o meu arquivo, inclusive para mostrar para Deus que não devo nada. Essa é a minha diferença para com Paulo Cesar e por isso meu destino não será o dele. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 45)

E é no sentido de daná-lo ou agredi-lo em sua manifestação oficiosa e oficial de poder, que Lísias, dentro de seu próprio campo, que é a escrita, procura atacá-lo – para fazer política?

*Diário da Cadeia* de certo modo parece se enquadrar senão no domínio da pós-autonomia, concebida por Ludmer, ao menos no campo problemático a que o termo se reporta. Os autores e as autoras do *Indiccionário do Contemporâneo* (2018) se referem à

pós-autonomia mais como certo modo de ler do que designando certo conjunto de obras por ela concernidas:

pós-autonomia também seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais que de textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (ANDRADE; PEDROSA et al, 2018, p. 166)

E:

Poderíamos nos perguntar, ainda, se o que essas escritas do presente estão fazendo não é justamente trazer para a superfície do texto uma indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável e direcionando nosso olhar para aqueles espaços que foram pontos cegos da crítica moderna (e autonômica). (ANDRADE; PEDROSA et al, 2018, p. 174)

Quanto à indisciplina que sempre existiu, creio que, para os fins desta presente argumentação, Aira nos faz apontamentos satisfatórios ao tratar do não feito ou irreproduzível que circunda a obra. Agora: seria possível falarmos de uma política justamente aí, nesse irreproduzível, na medida em que ele produz certo efeito no mundo, passível de ser chamado político?

Mas político em que sentido?

### **3 PERFORMANCE, POTÊNCIA DO FALSO, DISSENSO**

Recapitulemos: podemos pensar em *Diário da Cadeia* como um livro de intervenção, que tem em Eduardo Cunha uma espécie de coautor. É difícil supor que um livro como o de Lísias é, digamos, “mais político” ou de efeito conjuntural mais contundente que um *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, que teve a singular capacidade de mobilizar massivamente as atenções em torno de um livro de ficção escrito por um escritor brasileiro negro. É claro que se, por um lado, a questão aqui não é se um livro é mais ou menos político que o outro, mas se se pode chamar político o

gesto de Lísias – e acredito que sim –, por outro, seria preciso entender em que consiste semelhante política.

Seu *Sem Título – uma performance contra Sérgio Moro*, de 2018, é muito mais modesto: um ensaio que tece algumas considerações sobre a parcialidade, já então conhecida e hoje em dia oficialmente constatada, do ex-juiz e ex-ministro Sérgio Moro. O maior interesse desse opúsculo, em termos de tensão formal, é o modo como, semelhante nisso ao *Inquérito Policial Família Tobias*, de 2016, a obra toma forma a partir de certas interações do autor e/ou de interpelações feitas a ele na Internet. Característica que remete ao estatuto “qualquer” das fontes e do material de uma obra, estatuto próprio aos procedimentos contemporâneos e modernos que tendem a não privilegiar o discurso literário sobre outros.

Já o *Diário da Cadeia* mobiliza muito mais energia, por conta justamente de seus procedimentos: de um lado, o sigilo imposto sobre a real autoria do livro sustentado tanto na editora quanto para a imprensa, e, de outro, o ex-deputado parodiado entrando com um processo na justiça contra o livro – sublinhe-se: entrou na justiça por causa de um livro. E, mais, o gesto de Cunha é inequivocamente ambíguo: o que seria apenas um processo judicial acabou por torná-lo coautor do livro: é por meio de sua intervenção que é revelado o verdadeiro autor, ou seja, trata-se de uma coautoria não porque ele tivesse colaborado na escrita, mas colaborado precisamente na redefinição jurídica da autoria. É claro que podemos pensar em outros livros que suscitam processos judiciais e nem por isso parecem trazer nenhuma questão estética particularmente interessante, ainda que ensejem discussões pertinentes a propósito de outros assuntos (por exemplo, a longa história judicial de *Roberto Carlos em detalhes* (2006), a biografia não-autorizada por Roberto Carlos, escrita por Paulo Cesar de Araújo). Mas o singular no caso de Lísias é o motivo do livro: a agressão de uma figura pública, ou, dito de outro modo, uma intervenção por escrito (editorial, literária) no sentido de parodiar e agredir, que invade também, de certo modo, um nicho editorial, que é o de memórias de figuras públicas. Em certo sentido, isto se aproxima do que faz Antonio Scurati em *M, o filho do século* (2018), ao reconstituir uma espécie de diário de Mussolini enquanto no poder. Mas há diferenças imediatas e decisivas: o projeto do romance de Scurati sugere um aspecto mais afeito ao romance histórico, por sua reconstituição dos fatos em primeira pessoa; Scurati assina com seu nome, não com o de

Mussolini; o romance, publicado em 2018, está muito distante da data de morte do ditador fascista, e, apesar de nos últimos anos a extrema direita ter saído do armário, a reivindicação explícita do nazifascismo é ainda algo, talvez não raro, mas ao menos incomum, por parte de figuras públicas – ou seja, não se apresenta, de saída, por se opor a uma figura fascista, como uma obra polêmica, nem performática. É verdade que em 2017, quando da publicação do *Diário*, o auge do apelo político e midiático da figura de Eduardo Cunha já tinha passado, mas ele não estava e não está morto, longe disso. É verdade também que o aspecto performático e polêmico do *Diário* escrito pelo duplo de Cunha só se apresenta com toda sua força em um segundo momento (não no lançamento, mas via processo jurídico). O interessante, então, é que Lísias procura menos conscientizar o leitor da figura que Cunha é ou daquilo que representa (algo que o autor experimenta em *O Livro dos Mandarins*, ao desdobrar ironicamente a figura fictícia de um empresário brasileiro bem sucedido), do que procura estabelecer uma espécie de ação direta em literatura que se concretiza em outra dimensão depois do lançamento, ou seja, o processo judicial amplia e complexifica o processo artístico do livro – ou, como diz Ludmer, talvez vejamos aqui menos um objeto estético que um processo de estetização: “*En la posautonomía no hablamos de lo estético sino de procesos de estetización [constitución de un discurso sobre el valor literario] y de aparatos de distribución en un territorio – de la lengua*” (LUDMER, 2012).

É um tal processo de estetização que pode complexificar ainda mais o seguinte aspecto: poderíamos talvez pôr em xeque a queixa de Lísias quanto a sua obra ter sido destruída pela decisão judicial que revelou seu nome enquanto autor<sup>v</sup>. Há um primeiro ponto que é uma espécie de paradoxo: o fato da queixa só ser possibilitada pela ação de Cunha, que é responsável, assim, pela criação de uma nova configuração enunciativa, na qual está em cena um novo jogo, que não é mais o anonimato do pseudônimo, mas a coparticipação hostil (Lísias, editora, Cunha, justiça), expressa no dissenso da ação estético-jurídica extra-livro, ou seja, a queixa está em um novo cenário (o embate explícito com Cunha), mas nos remete, talvez capciosamente, ao antigo (o anonimato), ao passo que a obra, em sua complexidade, contempla os dois momentos.

Diana Klinger, a propósito da *performance* que se pode depreender da autoficção, afirma: “confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrer’”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do



texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2012, p. 45). É fato que *Diário da Cadeia* não é uma autoficção – antes próxima do teatro *verbatim*, em que personagens são explicitamente baseados figuras públicas (gênero dramaturgico, aliás, de que Lísias é admirador) –, mas ainda que outra espécie de jogo performático entre em cena, ele ainda envolve o mito do escritor e sua teatralização. Sigamos com Klinger, quando diz:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50, grifos da autora)

Se, portanto, certa “vontade de verdade”, argumenta Klinger (2012, p. 47), sob inspiração nietzscheana, mostra sua ineficácia para embasar uma leitura crítica da autoficção, dado que ela põe em cena uma produção de subjetividade que não reflete um sujeito prévio, isso também parece se estender a este outro experimento de Lísias, que atua, ou melhor, falseia um falsário (lembremo-nos, a título de exemplo, que é por mentir sobre suas contas na Suíça que Cunha é preso).

Nesse sentido, citemos Deleuze, que diz, sob a mesma inspiração nietzscheana:

Acaso não é a arte a mais elevada potência do falso? [...] Cada homem superior está preso à própria proeza, que ele repete como um número de circo [...]. É que cada um desses mímicos tem um modelo invariável, uma forma fixa, que sempre podemos chamar de verdadeira, embora ela seja tão “falsa” quanto suas reproduções. É como o falsário em pintura: o que ele copia do pintor original é uma forma determinável tão falsa quanto as cópias; o que ele deixa escapar é a metamorfose ou a transformação do original, a impossibilidade de atribuir-lhe uma forma qualquer, em suma, a criação. Por esse motivo os homens superiores são apenas *os mais baixos graus* da vontade de potência: “Possam transpor-vos gente superior a vós! Representais degraus”. Com eles a vontade de potência representa tão-somente um querer-enganar, um querer-pegar, um querer-dominar uma vida doente esgotada que brande próteses. [...] Só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; *ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação* – “virtude que dá”, ou criação de possibilidades de vida: transmutação. (DELEUZE, 2011, p. 136, grifos do autor)

Assim, Lísias, através de uma potência própria ao falso, extrai força da figura de baixa potência que é Eduardo Cunha, falsificando-o, e cujo momento de maior intensidade é quando a falsificação força Cunha a entrar na justiça, pois coloca a obra em processo “irreproduzível” de transformação, via processo jurídico, de um lado, e presença do autor na mídia e redes sociais, de outro. Ou seja, é em certo processo de devir entre Lísias e Cunha, desencadeado pela falsificação (pseudônimo) de um falsário (deputado golpista e mentiroso) por outro falsário (que é Lísias, mas, escritor, trata-se de outro tipo de falsário, de grau mais alto de potência, pois é criador), que a sua “obra conjunta” alcança uma notável potência estético-política.

Vê-se também que aqui a obra não se inscreve em certo modo de fazer política tipificado (sarcasticamente) por Rancière, quando fala das obras que:

consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. [...]

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo ato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012, p. 52)

Mas tampouco será simples dizer que o projeto de Lísias se inclui dentro daquilo que Rancière chama dissensual. Apesar de aparentemente ser o caso, com o motivo da agressão patente na obra, não é apenas neste sentido demasiadamente literal em que consiste o dissenso de Rancière, que seria o modo sob o qual se manifesta o que chama eficácia estética:

a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que

reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (RANCIÈRE, 2012, p. 59)

Se pensarmos em termos de distância ou desconexão: há talvez alguma distância quando o nome de Lísias não aparece no projeto (já que nem sabemos o verdadeiro autor), mas, nome revelado, suas intenções recobrem a obra, que, no entanto, também passa por uma transformação, sendo uma espécie de confronto judicial de Lísias e Cunha que dividem esta nova autoria.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A EFICÁCIA ESTÉTICO-POLÍTICA DO GESTO DE LÍSIAS**

Pensemos, em retrospecto, no circuito que envolve essa movimentação: escritor escreve livro com sua identidade sob sigilo – parodia ex-deputado preso que redigia um diário de possível interesse público – a identidade do autor é revelada por processo movido contra ele pelo mesmo ex-deputado: a política de redefinição de lugares ou “âmbitos sensíveis” (que envolve o dissenso) parece poder ser pensada em *Diário da Cadeia*, sobretudo se nos lembrarmos de Aira, quando trata da literatura como ponte entre o feito e o não feito – este último será o âmbito em que se instala o dissenso da obra conjunta de Cunha e Lísias (compreendendo o livro como um ponto de um processo maior). É que o livro sem o processo jurídico não provoca ainda nenhum choque entre regimes de sensorialidade, choque que ocorre, creio, quando o discurso jurídico entra no jogo, ou seja, sob intervenção de Cunha.

Aqui retorna, proponho, a imaginação pública, sob a influência ambígua da realidadeficção: de um lado, Lísias é posto por Cunha a serviço desse dissenso, isto é, na redefinição de âmbitos sensíveis – é que a própria vontade pessoal do artista não teria sido respeitada. De outro, Lísias joga com o próprio discurso queixoso: ao mesmo tempo que denuncia a ação da justiça de ter destruído sua obra, recebe atenção por ela, que de outro modo não receberia, bem como sua *performance* ganha contornos mais tensos e, penso, mais interessantes do que o anonimato permitiria – a ação de Cunha contribuiu, e muito, para a complexidade (“não feita” e “dissensual”) da obra que, assim, se transformou em um processo que contém um livro como uma de suas partes. Não se trata, longe disso e por fim, de louvar a atitude de Cunha, mas de avaliar como bem-

sucedida a empreitada performática de Lísias, quer projetada ou não em seus desdobramentos jurídicos, e que tem em Cunha um importante e hostil cocriador ou *co-performer*.

## Referências

AIRA, Cesar. *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro; Copenhague: Zazie Edições, 2018. Disponível em <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/AIRA-3.pdf>. Acesso em 09/02/2022.

ANDRADE, Antonio; PEDROSA, Celia et al (orgs.). *Indiccionario do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: Versões de Autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CUNHA, Eduardo (pseudônimo). *Diário da Cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FAEDRICH, Ana. O Conceito de Autoficção: Demarcações a Partir da Literatura Brasileira Contemporânea. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em 24/04/2022.

GRACIANO, Igor. Autonomia, Pós-Autonomia e Responsabilidade Civil na Prosa Contemporânea: O Caso Ricardo Lísias. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 32, p. 112-126, jul/dez 2019. Disponível em <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/673/471>. Acesso em 24/04/2022.

KLINGER, Diana. *Escritas de Si, Escritas do Outro: O Retorno do Autor e a Virada Etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LECARME, Jacques. Autoficção: Um Mau Gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio Sobre a Autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *O Céu dos Suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da Catástrofe Brasileira: Ano 1: O Inimaginável Aconteceu*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. Eu Sou Normal. *Scriptorium*. Porto Alegre, v.1, n.1, p.84-100, jul/dez 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/21617/14229>. Acesso em 24/04/2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas: Otro Estado de La Escritura. *Hypotheses*, 2012. Disponível em <https://oblit.hypotheses.org/277>. Último acesso em 09/02/2022.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: Uma Especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

QUATRO CINCO UM. #7 – *Bruxas, Ruas do Rio, Censura | 451 MHz Podcast*. Youtube, 16 de julho de 2020. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=J02p\\_95qTI4](https://www.youtube.com/watch?v=J02p_95qTI4). Acesso em 09/02/2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. *O Corpo Encantado das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

Recebido em: 09/02/2022

Aceito em: 01/05/2022

---

i

Termo que pode ser resumido, diz Jacques Lecarme (2014), como sendo “inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”. (LECARME, 2014, p. 67-68)

ii É o que indica, por exemplo, Luciene Azevedo (2013), ao tratar de novas estratégias artísticas de Lísias a partir do início dos anos 2010: “Há aqui uma aposta clara na reinvenção de estratégias de divulgação e circulação de seus textos, também acompanhada por uma insistência temática que parece desdenhar ou minorar a importância de certas características laboriosamente construídas ao longo de sua produção literária e associadas ao ‘estilo’ Lísias” (AZEVEDO, 2013, p. 90). Em contraposição ao “estilo” Lísias, segue Azevedo: estas obras (em sua maioria plaquetes, mas cujos temas e procedimentos – excetuando o modo de divulgação – se estenderão aos seus romances subsequentes) manifestariam “uma guinada subjetiva (a expressão é de Beatriz Sarlo) fundamental, incorporando o próprio Ricardo Lísias, o nome próprio do autor, à cena da construção ficcional”. (AZEVEDO, 2013, p. 90)

iii A esse respeito, citemos Klinger (2012): “uma vez aceita a ideia foucaultiana da ‘morte do autor’,

---

podemos supor que seu ‘retorno’ implica uma visão diferente, que desvincula *autoria de autoridade*”, o autor retornaria “apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (KLINGER, 2012, p.40, grifos da autora). Nesse sentido, pensar contemporaneamente o si que se escreve envolve propor que “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2012, p. 45).

iv Para mais detalhes, ver, por exemplo o artigo de Igor Graciano (2019) a propósito do romance, bem como do tipo de relação que Lísias mantém com as leituras e leitores de sua obra; e também a espécie de defesa que Lísias (2015) faz de *Divórcio* (na qual discorre sobre sua recepção) e também de si próprio.

v Agradeço à professora Ieda Magri por esta sugestão.

# Assustados testemunhos de estado d'alma: *Caderno Goiabada*

Anna Carolina Deodato (UFRJ)<sup>i</sup>

## RESENHA

RIZZI, Nina. *Caderno Goiabada*. 1. ed. São Paulo: Jabuticaba, 2022.

Cadernos-goiabada, nomeados assim pela escritora Lygia Fagundes Telles, em *A Disciplina do Amor* (1980), são diários escritos por mulheres no final do século XIX e início do XX. Em meio a receitas caseiras, preço de mercadorias domésticas, antes ou depois do passo a passo de como fazer goiabada, despontava uma poesia, pensamentos e desabaços escritos à mão por uma mulher doméstica responsável por cuidar e alimentar a família. Recuperando esses primeiros passos, ainda tímidos, da mulher na vida literária brasileira, Nina Rizzi escreveu *Caderno Goiabada*, publicado em julho de 2022 pela editora Jabuticaba.

Formada em História pela Universidade Estadual Paulista e nascida em Campinas, Nina Rizzi é poetisa, editora e tradutora. Promove o “escreva como uma mulher”: laboratório de escrita criativa com mulheres. A escritora fornecia aulas de escrita criativa a partir do Projeto Arte da Palavra do SESC, proporcionando inclusive oficinas de poesia para mulheres em acampamentos do MST em SP e em escolas, assim como no MST em Fortaleza, onde ela vivia durante a escrita do *Caderno Goiabada*.

A primeira versão de *Caderno Goiabada* foi escrita como piloto para inspirar e estimular as mulheres de suas oficinas. O tema deflagrador é insólito. É a história, contada por uma amiga, sobre um marido que saiu para comprar açúcar para o café e voltou 20 anos depois com o pó, pedindo para coar o café. Iniciando com esse primeiro fato insólito, a produção poética parte do período pós-abandono. Maria, a personagem central adotada por Rizzi, se depara com as dores da solidão, da maternidade solo, o receio da fome, o medo do julgamento. Ainda presa às memórias do marido, Maria se

---

<sup>i</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em literatura comparada no PPGCL/UFRJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3816-4962> | E-mail: [annadeodato@gmail.com](mailto:annadeodato@gmail.com)

dedica a escrever sobre as amargas receitas com café bem forte, assim como o homem desejava, nomeadas assim as “receitas de café que meu benzinho gosta” (RIZZI, 2022, p. 13).

Ao fortalecer sua própria subjetividade por meio da escrita no caderno e pouco a pouco liberta do sentimento opressor imposto por um casamento fantasmagórico, Maria se permite descobrir o amor próprio, o amor entre as mulheres da família, o amor entre mulheres. É quando, finalmente, sente-se pronta para expor as receitas que gosta, doces feitos à base da goiaba, fruta subjugada pelo homem que amava: “Quando eu era bem pequena morava num sítio cheio de goiabeiras, e as minhas primeiras receitas eram de goiaba, mas depois me casei...”; e continua: “As goiabas são frutos bichados, pior que a maçã de Eva” (RIZZI, 2022 p. 36).

Percebe-se que a goiaba é a fruta do pecado capital da narradora. É por meio do seu desfrute que a goiaba projeta autonomia e liberdade para Maria. Rizzi mescla receitas doces, poemas, lições sobre ervas aromáticas e recortes de diários como uma coleção que narra essa trajetória empoderadora da heroína. A sensação que o arquivo transpassa é o resgate do caderno de uma avó, anciã dedicada a construir um legado a ser passado pelas mulheres da família – uma avó sobrevivente que narra sua conquista.

Nota-se nas memórias escritas por Rizzi um certo atravessamento das questões inerentes à jornada feminina. Temas como matrimônio, maternidade, abandono conjugal e trabalho doméstico despontam como gatilhos para, num primeiro momento, desenrolar a escritas dessas mulheres nas oficinas criativas, e, posteriormente, tecer elos de identificação com as leitoras desse material.

Cauterização Goiabada  
pior é quando ele esquece  
e aparece  
- dói o útero, sabe? (RIZZI, 2022, p. 51)

São múltiplas as temáticas e estruturas textuais empregadas por Rizzi para nos apresentar os processos de lutos e de lutas que marcam o inconsciente feminino na nossa sociedade. São receitas produzidas à base de insumos amargos, frios e fortes para ilustrar o período de dor e de abandono, seguidas pelas alegres receitas com goiaba no ressurgimento do ser da personagem. A poetisa explora os limites entre forma e matéria,



percorrendo a subjetividade feminina a tal ponto que se torna complexa a missão de encaixar seu arquivo em algum gênero literário.

Tal encruzilhada elementar desponta no livro *Frutos Estranhos* (2014), da pesquisadora argentina Florencia Garramuño, o qual discorre acerca da inespecificidade na estética contemporânea. Ao investigar *Fruto estranho*, instalação do artista brasileiro Nuno Ramos exposta no MAM do Rio de Janeiro, entre setembro e novembro de 2021, Garramuño (2014) questiona a especificidade da linguagem ao apontar a combinação de elementos na obra do artista: a misteriosa combinação entre música popular, filme e palavra escrita:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12)

Ler *Caderno Goiabada* nos causa um desconforto agradável. É como se a poetisa conseguisse a proeza de materializar uma avó, há muito tempo perdida, com todo seu afeto e conhecimento, e a tornasse eterna. Simultaneamente, há o fator surpresa de qual elemento surgirá na página seguinte nos deixando atentos e ansiosos por mais. Finalizado o caderno, fruto estranho gerado por mais de duas décadas por Maria, entra em cena outro hibridismo textual lançado pela escritora: o livro de poemas publicado pela personagem – o livro dentro do livro.

Com efeito, a todo momento Rizzi reforça o gênero poético da sua produção – não como tentativa de encaixá-lo, mas com o possível objetivo de expandir os conceitos normativos do que é ou não poesia. “A poesia e a goiabada já são o centro da minha vida” (RIZZI, 2022, p. 45). “A Poema”, como Rizzi muitas vezes se apresenta ao público, parece furar a bolha dos impasses híbridos apresentados por Ana Kiffer (2018):

A literatura, vocês sabem, a literatura em suas pautas, nos quadriculados dos cadernos do aprendizado da escrita, a literatura em suas jaulas, mas também em seus triunfantes impasses. Sobre eles, digamos: como dizer? Como dizer dos impasses por que passa um campo discursivo? Se pudesse acenar, desenhar, dançar. Mas como, utilizando-se da mesma ferramenta corrompida, ainda assim, tentar furar o muro que nos encerra. Esse com o qual hoje nos debatemos. E, depois, mesmo que diga, como colocar no mundo? Afinal,

publicar, sabe? Como ingressar? Tutoriais? Mas e a criação? (KIFFER, 2018, p. 3)

Aparentemente, a metodologia de criação questionada por Ana Kiffer (2018) em sua pesquisa surge em *Caderno Goiabada* como uma coleção tecida por voz(es) trapeira(s). Toda aquela matéria “antiliterária”, ausente nas grandes narrativas canônicas, é agrupada, classificada e compilada de modo a contar uma história subjetiva e paralela ao leitor. Contar uma história e/ou impactar outras mulheres que, talvez distantes daquele núcleo das oficinas, aproximam-se na complexidade dos dilemas vividos, migrando da posição passiva de leitoras para participantes ativas.

Percebe-se que Nina Rizzi transforma seu caderno goiabada numa obra instalação. Nos lembra a todo momento se tratar de uma produção poética, mas que engloba muitas formas de afeto que cabem numa mulher para além da figura masculina. Cada recorte da escritora, como a relação com a natureza, a cura por meio das plantas, o ato de cozinhar e instruções de saúde – cada ato de afeto – possui uma linguagem específica para falar com a alma de quem lê. Não é mais um legado para mulheres unidas por laços sanguíneos: é legado para todas.

Assim, o livro pode ser visto como uma forma de extensão da vida política da escritora, organizada com o propósito de dar voz às mulheres anônimas, agrupar e arquivar memórias que, sem o trabalho da palavra, não seriam transmitidas ao longo do tempo. É uma forma, ainda, de promover a cura dessas mulheres por meio das palavras, o fortalecimento pós-traumas causados pela vida em uma sociedade tão desigual, especialmente para mulheres ativas no MST – movimento que constantemente precisa reafirmar sua existência e resistência contra a política dos comuns e as práticas hegemônicas.

Quanto ao hibridismo, ao construir um arquivo pautado na coleção do resgate das memórias, registro de trechos do cotidiano, fragmentos poéticos, simpatias, saberes populares e receitas culinárias, Nina Rizzi determina a dissolução entre gêneros textuais. O rompimento das fronteiras resulta num trabalho único. É uma forma de literatura em campo expandido, rejeição das categorias canônicas que atravessa diversas áreas e disciplinas, possibilitando diálogo com campos como a gastronomia, a memória social, a crítica feminista, a antropologia e outras manifestações das ciências sociais.

Desse modo, *Caderno Goiabada* destaca-se não somente pelo papel social que apresenta ao dar voz a mulheres silenciadas e subjugadas – é um arquivo que ignora

noções pré-concebidas do que seja “ficção” e “realidade”, ou “interior” e “exterior”. Diversas possibilidades de leituras futuras surgem, como a política dos comuns nas oficinas de escrita, uma análise aprofundada acerca das preparações gastronômicas inseridas no arquivo e outras com grande potencial analítico e de contribuição aos estudos literários contemporâneos.

## **Referências**

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 55, p. 95-118. set./dez.2018. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15626/13927>. Acesso em: 10 de out. de 2022.

RIZZI, Nina. *Caderno Goiabada*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2022.

Recebido em: 06/11/2022

Aceito em: 14/11/2022

# O olhar feminino sobre as memórias de Angola

Amanda Regina dos Santos Lourenço (UERJ)<sup>i</sup>

## RESENHA

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa dama bate bué*. São Paulo: Todavia, 2021.

O romance *Essa dama bate bué* (2021), de Yara Nakahanda Monteiro, marca a estreia da autora nas literaturas contemporâneas de língua portuguesa. Publicada pela primeira vez em Portugal, em 2018, a obra alcançou este lado do Atlântico três anos depois, através da publicação feita pela editora Todavia. Cabe destacar que o único ponto de divergência entre as duas edições é que a obra portuguesa possui notas explicativas acerca de expressões usuais do Quimundo<sup>i</sup>, aspecto importante que não ocorre na edição brasileira. Quanto à autora, Monteiro nasceu em Huambo, em Angola, mas cresceu e foi educada formalmente em Lisboa, Portugal. Esse trânsito entre os dois países revela parte significativa da sua identidade, que não é dividida entre eles, mas compartilhada entre esses dois países. Nas palavras da autora:

eu sinto Angola como a mátria e Portugal como a pátria. Acho que poderei dizer que a minha identidade também está em trânsito, continua e continuará sempre em trânsito. Eu sei de onde vim. Eu costumo dizer que as minhas raízes são africanas, são angolanas, mas as minhas asas são europeias, são portuguesas. (MONTEIRO, 2020)

Esse fato inevitavelmente reverberou na sua produção literária. Em *Essa dama bate bué*, acompanhamos a trajetória de Vitória, que, assim como a autora, nasceu em Angola, mas foi criada em Portugal, apartada de suas raízes africanas. A protagonista foge do país da Península Ibérica às vésperas do seu casamento – que não era desejado tanto por ela quanto pelo seu noivo – para ir à Angola em busca da mãe, levando na bagagem poucas pistas de seu paradeiro e também uma busca por si mesma, isto é, da

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4763-3246> | E-mail: [amandareginadosslourenco@gmail.com](mailto:amandareginadosslourenco@gmail.com)

própria identidade: “o caminho que escolho é o que preciso. Não aguento a fome que tenho da mãe. Não a posso renunciar” (MONTEIRO, 2021, p. 27).

Inicialmente, é necessário explicitar que a metáfora da fome empregada no excerto anterior é reveladora da essência da narrativa, visto que é uma necessidade que será reforçada ao longo do texto, sendo o elemento gerador das ações e conflitos na diegese. Convém pontuar que esse movimento de uma escrita que se volta para suas raízes e vínculos – quer sejam angolanos, quer sejam portugueses – têm ocorrido de forma considerável na literatura contemporânea portuguesa, ainda que a partir de abordagens diversas. Pode-se citar como exemplo as obras *Cadernos de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, *Os pretos de Pousaflores* (2011), de Aida Gomes, *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, *Esse cabelo* (2015) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), ambos de Djaimilia Pereira de Almeida.

Antes de principiar a narrativa, há uma epígrafe retirada da obra *Diário* (1990), de Miguel Torga: “O destino exagerou comigo. Baralhou-me a condição. Plantou-me aqui e arrancou-me daqui. E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra” (apud MONTEIRO, 2021, p. 8). Para além de sintetizar o principal enredo da obra e apontar caminhos de leitura, o uso desse recurso alógrafo (REIS; LOPES, 1987) evidencia o aspecto intertextual – bem como intercultural – que permeia boa parte da narrativa. São feitas referências a músicas estadunidenses, como *I'll make love to you*, dos Boys II Men, *I just wanna love you*, de Jay-Z, e *Blame it on the boogie*, dos Jackson Five, por exemplo. Algumas das canções não aparecem identificadas por seus títulos, mas com fragmentos que exercitam a conexão da subjetividade leitora com o seu conhecimento musical ao mesmo tempo em que tentam inserir tempo e ritmo musical ao momento da narrativa.

Além disso, as novelas brasileiras também aparecem na diegese como elemento intertextual, principalmente porque a incorporação delas ao enredo reforça a construção imagética dos personagens: “Na imagem, a mãe enquanto jovem. Usa um lenço a tapar-lhe o cabelo. Sobre o lenço, um chapéu que me lembra o do Sinhozinho Malta da telenovela *Roque Santeiro*” (MONTEIRO, 2021, p. 130) e “Cada uma usa uma bata cinzenta. Preso à bata e à volta da cintura, um avental branco. O traje é uma cópia modesta dos uniformes das empregadas domésticas das famílias chiques das telenovelas

brasileiras” (MONTEIRO, 2021, p. 38) – neste último caso, nota-se a importação brasileira de um marcador social através da vestimenta.

Para além do diálogo interartes mencionado anteriormente, convém destacar mais um aspecto dialógico da obra: a profunda relação entre História e Literatura. Vitória nasceu em 1978 e retornou a Angola em 2003. Tais datas são emblemáticas, haja visto que situam dois momentos dissonantes – porém intrinsecamente conectados – do país africano. A personagem nasceu pouco depois do fim da Guerra de Independência (1961 a 1974) e em meio à Guerra Civil Angolana (1975 a 2002). O retorno ocorreu cerca de um ano depois do fim do período de guerra. A protagonista regressou a um país que começava a se reestruturar enquanto uma nação, apesar do trauma gerado pela guerra. Nesse romance, história e literatura estão profundamente relacionadas, uma vez que, assim como o discurso histórico, a literatura é resultado de uma reflexão social, especialmente se considerarmos os pontos de vista utilizados para a narração (SANTOS, 2007, p. 122).

Notoriamente, a reconstrução dos fatos históricos no romance de Monteiro possui uma dimensão profunda, pois aborda os horrores e os traumas ocasionados pelas guerras em território angolano a partir da perspectiva do corpo negro, ainda que pela forma de relato em terceira pessoa:

Passados alguns meses, a guerra colonial eclodiu. A resistência urbana já tinha conseguido espalhar milícias por todo o país, e começou a barbárie entre os negros e os mestiços: separavam-se cabeças de corpos, abriam-se os ventres das mulheres e mutilavam-se as crianças. Massacravam quem não queria aderir à revolta. (MONTEIRO, 2021, p. 12)

O trauma e a violência percorrem todas as camadas do enredo, seja de forma explícita – como o trecho destacado acima –, seja de forma implícita – como as consequências da violência sofrida por Rosa Chitula e Juliana Tijamba, por exemplo. Importante pontuar que o desenvolvimento das tensões e das relações fomentadas pelas guerras decorre, principalmente, da personagem que, embora ausente, mobiliza todas as tramas da obra, principalmente de Vitória: Rosa Chitula, guerrilheira que atuou tanto na Guerra por Independência quanto na Guerra Civil. Essa intensa presença da História no romance de Monteiro é reveladora de um movimento que não é incomum em obras da literatura angolana. Silva e Fonsêca (2020) pontuam que isso está vinculado a um olhar

crítico sobre o passado, distanciado da ótica europeia, possibilitando uma maneira própria de escrever e de pensar a história e a ficção de Angola.

No romance de Yara Monteiro, essa forma de olhar criticamente Angola ocorre apoiada numa ótica feminina que age no enredo a partir da narração da protagonista Vitória e da considerável presença de mulheres:

Nas ruas, é possível distinguir mulheres que não desistem e fazem frente à intempérie das que já nem o sofrimento sentem. As primeiras levam os sapatos na mão, a carteira enfiada dentro da blusa e a cabeça protegida por um saco plástico; as outras andam como se não notassem as fortes gotas de chuva que se lhes prega à pele. Continuam todas com o destino que lhes atirou naquele dia a vida. Para elas, sol e chuva são a mesma coisa. Não vejo homens. Pergunto-me se terão fugido da chuva. (MONTEIRO, 2021, p. 30-31)

Das personagens femininas que compõem o romance, inegavelmente Vitória, Juliana Tijamba e Rosa Chitula são salientadas durante a leitura, porque, partindo das definições utilizadas por Reis e Lopes (1987, p. 315), tratam-se de personagens redondas, portanto complexas, uma vez que são compostas por condições de imprevisibilidade, traumas e vacilações. As três personagens evocam, por meio de suas trajetórias, as violências em suas múltiplas facetas que acompanham a trajetória feminina quer seja no período de guerra, quer seja fora dele. Vitória é uma personagem que, por ser mulher numa família que assumiu os hábitos tradicionais portugueses, teve o seu destino traçado pelo patriarcalismo, embora tenha a opção de recusá-lo e o faça: “é preciso dizer que a vida formatada ser-lhe-ia tão mais fácil. [...] Mas a inquietação, o desassossego e o desamparo não a deixavam dar mais um passo no destino programado de mulher” (MONTEIRO, 2021, p. 182). Por outro lado, as guerrilheiras Juliana Tijamba e Rosa Chitula não possuíam essa alternativa, pois a guerra se impôs como uma urgência: “– Queria justiça! Igualdade. Um país para todos [...]” (MONTEIRO, 2021, p. 148). Obviamente, o contexto incidiu sobre os caminhos das personagens. Por isso, a perspectiva da mulher negra sobre os diferentes períodos de Angola, proporcionada pela narrativa de Monteiro, é essencial para a revisitação crítica da literatura do país.

Ainda tendo em vista os postulados de Silva e Fonsêca (2020), o processo de repensar o país africano também ocorre sob a forma como as cidades são representadas no enredo. Luanda é representada no enredo de forma pulsante e complexa, pois, além

de ser a dama que bate bué, trata-se de uma cidade efervescente culturalmente e de contrastes acentuados. Isso decorre na forma como a oralidade, característica tradicional do país, é evocada pelo artista de rua: “É/ Grande Dama/ Viver na fé/ A todos ama/ Bate bué/ Vem o dia/ É problema/ Baza a alegria/ Vive dilema/ Luanda minha kamba/ Uau é!/ Luanda minha dama/ bates bué!” (MONTEIRO, 2021, p. 51); nas distinções sociais, notórias nas descrições do trânsito da cidade, no qual andam ladeados carros importados e candongueiros: “Ali no trânsito, a luta é de igual para igual. Estamos lá todos na mesma corrida, na mesma necessidade, na mesma vontade, na mesma via. Ali não interessa se tens dinheiro e carro grande. Vamos lado a lado” (MONTEIRO, 2021, p. 88); na agitação da cidade: “abandona a sonolência, vibra agressivamente e vai a luta da sobrevivências” (MONTEIRO, 2021, p. 32) e no sossego repentino dela: “Domingo. Luanda ainda não acordou. Recolheu-se no sossego. É um animal exausto que decidiu prorrogar o seu despertar” (MONTEIRO, 2021, p. 83); e nos vestígios coloniais nas relações raciais marcadas pelo colorismo, que recorrentemente são evidenciados por meio das metáforas associadas a situações do cotidiano, como ocorre na passagem da fila da boate, a ser descrito parágrafos à frente.

Diferentemente da representação de Luanda, o olhar sobre Huambo assume uma conotação mais afetiva, pois trata-se do local da primeira infância da protagonista: “com força, assento os pés no chão e deixo que calquem a terra onde há tanto tempo se tinha desenraizado” (MONTEIRO, 2021, p. 132). Nessa cidade, não há espaço para a idealização, mas para a tradição e para as conexões afetivas. Por isso, as descrições não se concentram tanto no espaço, mas nas relações afetivas desenvolvidas nele, especialmente quando envolvem mamã Ju (Juliana Tijamba): “Vitória e mamã Ju caminham por entre a multidão. A bengala de mamã Ju é a batuta que rege os passos comedidos” (MONTEIRO, 2021, p. 159). De mesmo modo, as paisagens são inseridas no texto de modo a transmitir o estado das personagens: “Vitória [...] explora a vista que se lhe oferece. Ao longe, vê duas rochas gigantes. São dois corpos que se parecem olhar, trocando entre si afinidades. O olhar fica preso no anseio. Desprender os olhos é deixar partir o que sonha” (MONTEIRO, 2021, p. 182). Em relação à tradição, é significativo ressaltar a referência feita a um Soba e a um Kimbanda, figuras fundamentais da religiosidade e da tradição angolana que participam de um ritual de preparação para uma vida nova que aguardava a família de Vitória.



Dividida em trinta e cinco capítulos, *Essa dama bate bué!* é uma narrativa dinâmica, pois além da concisão dos capítulos, há também uma espécie de dinamismo temporal: passado e presente se intercalam em todas as camadas da diegese, seja para o desenvolvimento do arco narrativo de Vitória, seja para a construção ficcional de Angola. Cabe salientar que esse desenvolvimento acelerado não promove prejuízos à evolução do enredo. Em virtude do seu caráter ágil, o romance de Monteiro aborda as principais questões transversais à narrativa principal por meio de metáforas, que agem especialmente sobre questões de cunho racial:

Há uma fila enorme de homens a aguardar do outro lado da corda, que só é aberta quando o porteiro assim o decide. A corda é a fronteira que separa os que são bem-vindos dos renegados. Os brancos entram direto. Os mulatos são selecionados e os negros esperam. A escolha do porteiro talvez tenha uma base mais capitalista. (MONTEIRO, 2021, p. 50)

No romance, a narração ocorre de forma dividida, isto é, há duas vozes narrativas que coexistem, embora não se sobreponham. Durante boa parte do enredo, é a protagonista Vitória quem assume o foco narrativo, desde os tempos imemoriais sobre situações pelas quais sua família passou, até o momento que se aproxima do clímax, no qual Vitória está em Huambo com pistas mais concretas a respeito do paradeiro da mãe. A chegada da personagem à cidade angolana não marca apenas a proximidade da realização do desejo da protagonista, mas também simboliza a sua conexão consigo mesma. É neste ponto que há uma virada na perspectiva narrativa: a narração sai da perspectiva de Vitória e quem a assume é um narrador onisciente sobre o qual não há pistas de sua relação direta com a personagem. Esse afastamento permite um olhar distanciado da tomada de consciência de Vitória, fato que possivelmente seria frustrado numa narração em primeira pessoa.

Embora a pluralidade temática seja uma constante nas entrelinhas narrativas de *Essa dama bate bué!*, esta resenha buscou evidenciar os aspectos mais pulsantes do enredo de Yara Monteiro. Se numa primeira leitura as tramas parecem ser desenvolvidas de forma *an passant*, é importante pontuar que se trata de um romance de metáforas, no qual reside a representação poética do cotidiano, da cultura e, sobretudo, do corpo feminino negro. Ainda que o final seja impreciso – e talvez até esperado –, inegavelmente o mérito da obra está no diálogo temporal das vivências femininas.

Por fim, o romance é composto por uma narrativa costurada, acontecimento a acontecimento, formando um panorama poético de Angola. Esse cenário não é linear nem previsível; é repleto de lacunas que são preenchidas – ou não – pelos acontecimentos da diegese, pois essa é uma obra de memórias de mulheres negras atravessadas e marcadas pelas feridas coloniais e patriarcais. Isso ultrapassa o tempo, une e move em direção à construção de novas narrativas, já que o romance também representa as diversas damas que batem bué.

## Referências

FONSECA, Humberto José; SILVA, Zoraide Portela. O fim da guerra não é o fim da guerra: a independência de Angola e os buracos negros da literatura. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 23, p. 90-107, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/36984>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. As minhas raízes são africanas e as minhas asas são europeias. *Buala*, 07 dez. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/as-minhas-raizes-sao-africanas-e-as-minhas-asas-sao-europeias-entrevista-a-yara-monteiro>. Acesso em: 30 jun. 2022

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa dama bate bué*. São Paulo: Todavia, 2021.

REIS, Carlos; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins. História e literatura: uma relação possível. *Revista Científica/ FAP* (Curitiba. Online), v. 2, p. 171-189, 2007. Disponível em: <http://200.201.12.34/index.php/revistacientifica/article/view/1726>. Acesso em: 27 jul. 2022.

Recebido em: 04/09/2022

Aceito em: 28/09/2022

---

<sup>i</sup> Trata-se de uma língua africana banta presente em Angola.

# Expediente



**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

---

**Reitor**

Mario Sergio Alves Carneiro

**Pró-reitor de Graduação – PR1**

Lincoln Tavares Silva

**Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2**

Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

**Pró-reitora de Extensão e Cultura – PR3**

Cláudia Gonçalves de Lima

**Pró-reitora de Políticas e Assistência Estudantis – PR4**

Catia Antonia da Silva

**Diretor do CEH**

Bruno Rego Deusdará Rodrigues

**Diretora do Instituto de Letras**

Janaina da Silva Cardoso

**Vice-Diretora do Instituto de Letras**

Naira de Almeida Velozo

**Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras**

Carlos Eduardo Soares da Cruz

**Vice-Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras**

Andreia Alves Monteiro de Castro

**Coordenador da Área de Estudos de Língua**

Maria Rosa Ana Augusto

**Subcoordenadora da Área de Estudos de Língua**

Alexandre do Amaral Ribeiro

**Coordenadora da Área de Estudos Literatura**

Nabil Araújo de Souza

**Subcoordenador da Área de Literatura**

Éverton Barbosa Correia

---

**PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL**

---

**CORPO EDITORIAL**

Cristiane Vieira Ribeiro de Oliveira	Língua Portuguesa
Júlia Andrade da Silva Rosa	Língua Portuguesa
Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes	Língua Portuguesa
Débora Cristina N. Souza de Leão	Linguística
Lethicia Roberta Barros Gonçalves	Linguística
Amanda de Carvalho Ferreira	Literatura Brasileira
Carla dos Santos e Silva Oliveira	Literatura Brasileira
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira	Literatura Brasileira
Bianca Gomes Borges Macedo	Literatura Portuguesa
Isabela Coradini Pinheiro	Literatura Portuguesa
Marcelo de Carvalho Gonçalves	Literatura Portuguesa
Liciane Corrêa	Literaturas de Língua Inglesa
Julia Vieira Tulher	Literaturas de Língua Inglesa
Mariana Muniz Pivanti	Literaturas de Língua Inglesa
Alice Rodrigues Crivano da Silva	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Débora Garcia Restom	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Gabriela Souza Farias de Azevedo	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Leonardo Freitas de Carvalho	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Adriene Ferreira de Mello	Internacionalização
Marcela Ansaloni de Azevedo	Internacionalização
Luciana Caeté Busson Ferreira	Internacionalização
Lethicia Roberta Barros Gonçalves	Editora Assistente
Marcela Ansaloni de Azevedo	Editora Assistente

**Paula Pope Ramos**

**Editora Geral**

**REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Ananda Maria Ferreira Missailidis  
Cecília Athias  
Débora Restom  
ÊMili Feitosa  
Evânia Maria Ferreira do Nascimento  
Gibran de Souza

Jordana Lenhardt  
Lais Alves de Souza da Silva  
Leonardo de Carvalho  
Marcelo de Carvalho Gonçalves  
Maria Carvalho  
Mariana Muniz Pivanti  
Marianna Esteves  
Paula Pope Ramos

### **REVISÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA**

Língua Inglesa: Ana Resende, Ananda Maria Ferreira Missailidis, Gibran de Souza, Jordana Lenhardt, Lais Alves de Souza da Silva, Leonardo de Carvalho, Marcelo de Carvalho Gonçalves, Mariana Muniz Pivanti, Paula Pope Ramos.

Língua Espanhola: Débora Restom.

Língua Francesa: Paula Pope Ramos.

### **CONSELHO CONSULTIVO**

#### **MEMBROS INTERNOS**

Ana Cristina Chiara (UERJ)  
Ana Lúcia Oliveira (UERJ)  
André Crim Valente (UERJ)  
Angela Correa Ferreira Baalbaki (UERJ)  
Carmem Lúcia Negreiros (UERJ)  
Davi Ferreira de Pinho (UERJ)  
Deise Quintiliano Pereira (UERJ)  
Éverton Barbosa Correia (UERJ)  
Gustavo Bernardo Krause (UERJ)  
João Cezar de Castro Rocha (UERJ)  
José Carlos Azeredo (UERJ)  
Leila Assumpção Harris (UERJ)  
Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)  
Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro (UERJ)  
Maria Conceição Monteiro (UERJ)  
Maria Cristina Batalha (UERJ)  
Maria Teresa Gonçalves Pereira (UERJ)  
Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)  
Nabil Araújo de Souza (UERJ)  
Roberto Acízelo (UERJ)  
Sérgio Nazar David (UERJ)  
Tânia Maria Granja Shepherd (UERJ)  
Tania Maria Nunes de Lima Camara (UERJ)

#### **MEMBROS EXTERNOS NACIONAIS**

Adriana Nobrega (PUC-RJ)  
Alena Ciulla (UFRGS)  
Ana Cristina Santos Peixoto (UFSB)

Ana Elisa Ferreira Ribeiro (CEFET-MG)  
Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFF)  
André Luiz Rauber (UFMT)  
Annita Gullo (UFRJ)  
Anne Caroline de Moraes Santos (UVA e FACHA)  
Berta Waldman (USP)  
Bethania Mariani (UFF)  
Carmem Pimentel (UFRRJ)  
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)  
Demerval da Hora (UFPB)  
Denílson Lopes (UNB)  
Désirée Motta Roth (UFMS)  
Diana Irene Klinger (UFF)  
Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG)  
Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP)  
Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG)  
Germana Sales (UFPA)  
Gilson Costa Freire (UFRRJ)  
Gisele Batista da Silva (UFRJ)  
Helena Maria Ferreira (UFLA)  
José Luiz Fiorin (USP)  
José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI)  
Luiz Costa Lima (PUC-RJ)  
Kleber Aparecido da Silva (UnB)  
Márcia Antônia Guedes Molina (UFMA)  
Maria Cristina Parreira (UNESP)  
Maria Del Carmen F. Gonzalez Daher (UFF)  
Maria Medianeira Souza (UFPE)  
Maria Rosa Petroni (UFMT)  
Maria Suelí De Aguiar (UFG)  
Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)  
Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)  
Paulo Motta Oliveira (USP)  
Raúl Antelo (UFSC)  
Raul de Souza Püschel (IFSP)  
Sandra Goulart de Almeida (UFMG)  
Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR)  
Simone de Jesus Padilha (UFMT)  
Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC)  
Thiago Soares de Oliveira (IFF)  
Vanda Maria Elias (UNIFESP)  
Viviane Dantas Moraes (UFMA)  
Walnice Nogueira Galvão (USP)  
Wander Melo Miranda (UFMG)  
Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro (UFES)

**MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS**

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México)  
Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal)  
Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa – Portugal)  
Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia – Itália)  
Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa – Portugal)  
Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern University – EUA)  
Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires – Argentina)  
Gabriel Alejandro Giorgi (New York University – EUA)  
Gema Ortega (Dominican University – EUA)  
Gilmer Cook (Dominican University – EUA)  
Gonzalo Leiva Quijada (PUC – Chile)  
Imani D. Owens (University of Pittsburgh – EUA)  
Isabel Sebastião (Politécnico de Lisboa – Portugal)  
João Paulo Silvestre (King's College London – Inglaterra)  
Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República – Uruguai)  
Liliane Moreira Santos (Université de Lille – França)  
Livia Assunção Cecilio (Università di Bologna – Itália)  
Luis Ernesto Behares (Universidad de la República – Uruguai)  
Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)  
Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto – Portugal)  
Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa – Portugal)  
Maria José Grosso (Universidade de Macau – China)  
Marino Forlino (Scripps College – EUA)  
Paulo Osório (Universidade da Beira Interior – Portugal)  
Pedro Balaus Custódio (Politécnico de Coimbra – Portugal)  
Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto – Portugal)  
Sarah Juliet Lauro (University of Tampa – EUA)  
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho – Portugal)  
Thomas Johnen (Westfälische Hochschule Zwickau – Alemanha)

**Catálogo na fonte:  
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B**

---

P162 Palimpsesto / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras -  
Vol. 22, n. 41 (2023) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-  
2023.

Anual: 1999-2008

Semestral: 2009-2017

Quadrimestral: 2018-

ISSN 1809-3507 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

---

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira CRB/7 4342