

ISSN: 1809-3507

# PALIMPSESTO

---

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ  
VOLUME 23, NÚMERO 44 – JAN/ABR 2024 – RIO DE JANEIRO - RJ

# MISCELÂNEA



Instituto de  
**Letras**  
da UERJ





Catálogo na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

P162 PALIMPSESTO / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras - Vol. 23, n. 44 (2024) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-2024.

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/74342

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

---

**Reitor** Gulnar Azevedo e Silva

**Pró-reitor de Graduação PR1** Antonio Soares da Silva

**Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa PR2** Elizabeth Fernandes de Macedo

**Pró-reitora de Extensão e Cultura PR3** Ana Maria de Almeida Santiago

**Diretor do CEH** Roberto Rodriguez Dória

**Diretora do Instituto de Letras** Janaina da Silva Cardoso

**Vice-Diretora do Instituto de Letras** Naira de Almeida Velozo

**Coord. da Pós-graduação em Letras** Carlos Eduardo Soares da Cruz

**Vice-Coord. da Pós-graduação em Letras** Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

**Coord. de Estudos de Língua** Alexandre do Amaral Ribeiro

**Subcoord. de Estudos de Língua** Sandra Pereira Bernardo

**Coord. de Estudos Literatura** Nabil Araújo de Souza

**Subcoord. 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**

**Editoras gerais** Carla dos Santos e Silva Oliveira | Marcela Ansaloni de Azevedo  
**Editores de seção** Adriene Ferreira de Mello | Amanda de Carvalho Ferreira  
Ananda Maria Ferreira Missailidis | Bianca Gomes Borges Macedo | Bruna de Oliveira Sales  
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira | Débora Cristina N. de Souza Leão | Danielle Meireles de  
Andrade | Elisa da Silva Santana | Isabela Coradini Pinheiro | Juliana Pereira Guimarães  
Leonardo Freitas de Carvalho | Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior  
Mariana Muniz Pivanti | Mariana Nunes Marinho | Marina Otero Lemos Silva  
Pâmera Ferreira Santos | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Raphael Alves de Oliveira  
Tatiane Ludegards dos Santos Magalhaes | Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes

## **REVISORES TEXTUAIS**

**Língua Portuguesa** Adriene Ferreira de Mello | Ana Carolina de Azevedo Guedes  
Angélica Abdon Coutinho | Bianca Gomes Borges Macedo | Bruna de Oliveira Sales  
Carla dos Santos e Silva Oliveira | Danielle Leal | Danielle Meireles de Andrade | Gisele Matos  
de Sousa Rocha | Guilherme Rezende Machado | José Delfim dos Santos Pereira  
Leonardo Freitas de Carvalho | Luana da Silva Marques | Mainara de Freitas Galvão  
Marcela Ansaloni de Azevedo | Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior  
Maria Bárbara Branco de Assis de Oliveira | Mariana Nunes Marinho | Marianna Pais  
Nathália Augusto Pereira | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Rochele Alves dos Santos Nogueira  
Sol Mendonça | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães | Tiago José dos Santos

**Língua Espanhola** Juliana Pereira Guimarães | Juliane Ramalho Barbosa

**Língua Francesa** Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

**Língua Inglesa** Ana Carolina de Azevedo Guedes | Bruna de Oliveira Sales  
Danielle Meireles de Andrade | José Mauro | Juliane Ramalho Barbosa  
Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior | Mariana Muniz Pivanti | Marianna Pais  
Marina Otero Lemos Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

**Língua Italiana** Patrícia Alexandra Gonçalves

## **DIAGRAMAÇÃO**

Carla dos Santos e Silva Oliveira | Marcela Ansaloni de Azevedo

## **CONSELHO CONSULTIVO**

### **MEMBROS INTERNOS (UERJ)**

Ana Cristina Chiara | Ana Lúcia Oliveira | André Crim Valente  
Angela Correa Ferreira Baalbaki | Carmem Lúcia Negreiros | Davi Ferreira de Pinho  
Deise Quintiliano Pereira | Éverton Barbosa Correira | Gustavo Bernardo Krause  
João Cezar de Castro Rocha | José Carlos Azeredo | Leila Assumpção Harris  
Leonardo Davino de Oliveira | Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro | Maria Conceição Monteiro  
Maria Cristina Batalha | Maria Teresa Gonçalves Pereira | Nadiá Paulo Ferreira  
Nabil Araújo de Souza | Roberto Acízelo | Sérgio Nazar David  
Tânia Maria Granja Shepherd | Tania Maria Nunes de Lima Camara

### **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 (UFSM) | 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)

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

---

- Na tessitura da linguagem, uma miscelânea de novas possibilidades ..... 10  
*Carla dos Santos e Silva Oliveira, Marcela Ansaloni de Azevedo*

## ENTREVISTA

---

- Caminhos possíveis para repensar o Ensino de Língua Portuguesa: uma entrevista com Leonor Werneck ..... 18  
*Leonor Werneck dos Santos, Adriene Ferreira de Mello, Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes, Elisa da Silva Santana, Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior*

- Entrelaçando Identidades: raça e gênero nas escritas de Henrique Marques Samyn ..... 44  
*Henrique Marques Samyn, Bruna de Oliveira Sales, Marcela Ansaloni de Azevedo, Pâmara Ferreira Santos*

## ESTUDOS DE LÍNGUA

---

- Análise multidimensional de um corpus multinível de aprendizes de língua inglesa ..... 67  
*Cicero Soares da Silva*

- Linguagem e subjetividades de venezuelanos em situação de refúgio no Brasil: perspectivas e desafio ..... 99  
*Ana Sousa da Silva*

- “Não é hora para aventuras”: análise de um editorial sob o viés do Sistema de Avaliatividade em seus subsistemas de Atitude e Engajamento ..... 121  
*Hercules Santos da Silva*

- O discurso contra a homo(trans)fobia no Supremo Tribunal Federal: definições, valores e regras de justiça ..... 144  
*João Paulo Amorim, Rosa Leite da Costa*

- Panorama sócio-histórico do português brasileiro ..... 169  
*Bárbara Carolina Vanderley Boaventura*

- Pragmática e Cognição: a codificação gramatical da expectativa ..... 195  
*Clara Sousa, Diogo Pinheiro*

Um estudo sobre os efeitos de sentido na recepção negativa da obra *Castanha do Pará* pelo viés da Abordagem Crítica da Metáfora ..... 219  
*Eduarda Silva, Fernanda Carneiro Cavalcanti*

Varição linguística nas provas do ENEM: análise qualitativa ao longo do tempo ..... 242  
*Thais Estolano, Dennis Castanheira*

“Vou ficar desonline até o ano que vem”: uma análise morfossemântica do construto *desonline* ..... 266  
*Brendha Portela Camargo*

### ESTUDOS DE LITERATURA

---

A autoficcionalidade e as subjetividades femininas em *Uma família em Bruxelas* (1998) e *Notícias de casa* (1976), de Chantal Akerman ..... 283  
*Erlândia Ribeiro da Silva*

À espera de um vingador: messianismo e violência no videoclipe “The Vengeful One”, da banda *Disturbed* ..... 297  
*Douglas Eraldo dos Santos*

A forma nada avulsa dos homens avulsos, de Victor Heringer: vanguarda, herança adaptações ..... 313  
*Fabio Pomponio Saldanha*

A impossibilidade da alteridade: *Cyberpunk* como reflexo pós-moderno do rechaço ao outro . 329  
*Robert Thomas Georg Wurmli*

A prosa poética de Raduan Nassar: um estudo da linguagem em *Lavoura Arcaica* ..... 353  
*Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves*

A Rua do Ouvidor e a escuta de Machado de Assis em “Tempo de Crise” ..... 376  
*Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo*

Autobiografia e autoficção: instrumentos teórico-metodológicos para o estudo das narrativas do eu ..... 389  
*Juliana Gama de Brito Assumpção*

*Child of God*: a simbologia tríptica da ruína ..... 405  
*Suzy Meire Faustino*



Da “crua” à “bem passada”: referentes ausentes no curta-metragem “Carne” .....	423
<i>Caroline Luiza Willig, Saraí Patrícia Schmidt</i>	
Das páginas às telas. <i>Ensaio sobre a cegueira</i> : o romance de José Saramago para o cinema .....	441
<i>Francisco Carlos Malta</i>	
<i>Inventio</i> e invenção na sátira atribuída a Gregório de Matos: o caso retórico e o caso Augusto de Campos .....	456
<i>Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos</i>	
José Bispo: o herói no romance "Terra de Caruaru", de José Condé .....	478
<i>Ivson Bruno da Silva</i>	
Machado de Assis, Lúcio Cardoso e a teoria do conto de Edgar Allan Poe: uma análise comparativa entre os contos "A cartomante" (1896) e "O Açougue" (1952) .....	494
<i>Luiza Gonçalves de Oliveira</i>	
Ofélia recriada em “Melancolia” de Lars Von Trier .....	514
<i>Gabriela Pauka</i>	
O labirinto da memória: a investigação do tempo perdido em <i>L'emploi du temps</i> , de Michel Butor .....	539
<i>Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida</i>	
Um animal tão humano: "Cadáver Exquisito", de Agustina Bazterrica, uma distopia animalista .....	558
<i>Raquel Riera</i>	
Um diálogo secreto entre dois poetas e suas cidades escritas .....	581
<i>Francisca Marciely Alves Dantas, Fernanda Pereira Martins</i>	
Verbo mudo – Maria Velho da Costa e a imagem da casa do meio .....	593
<i>Susana Vieira</i>	

## RESENHAS

Lázaro e João Grilo: intersecções possíveis do gênero picaresco .....	610
<i>Alvaro Daniel Costa</i>	

OUTRAS CONTRIBUIÇÕES

---

Tradução do "Manifesto da Mulher Futurista", um texto de Valentine de Saint-Point ..... 615  
*Marseille Lopes Costa, Renan Marques Isse, Eduardo da Cruz*

SOBRE ESTA EDIÇÃO

---

Expediente ..... 01

## Na tessitura da linguagem, uma miscelânea de novas possibilidades

---

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.

(João Cabral de Melo Neto)

Como quem conjura um ano pleno em transformações, anunciamos a primeira edição de 2024 da nossa *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ: a Miscelânea, volume 23, número 44. Esta é uma publicação significativa para o corpo editorial por diversos motivos. O primeiro deles concerne à apresentação do nosso novo site. Fruto do trabalho incansável da equipe do Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, houve um grande empenho no sentido de melhorar a navegabilidade do site da revista, tanto para os autores como para nossa extensa equipe de editores e revisores, por meio da implementação e atualização de nosso sistema operacional.

Também, a nossa incansável equipe editorial cuidou de revitalizar a identidade visual da *Palimpsesto*, objetivando uma estética mais atraente. Estamos, neste momento, no processo de tradução da nossa página para os três idiomas (além do português) nos quais são permitidos a submissão de texto: inglês, espanhol e francês. Há, ainda, um grande esforço de adequação da *Palimpsesto* a alguns dos maiores e mais conhecidos indexadores; e esse é o motivo, inclusive, para a partir de agora, as nossas publicações serem feitas no início dos quadriênios. Além disso, já efetuamos as alterações necessárias com relação às novas normas da ABNT, portanto estamos com as diretrizes para os autores totalmente atualizadas.

Uma outra novidade diz respeito à entrada de convidados externos – estudantes de pós-graduação de universidades parceiras –, que serão escolhidos para a organização de dossiês especiais de acordo com os temas selecionados. Tal iniciativa contribui para a credibilidade de nossa atividade editorial, evitando processos de cunho endógeno. Por último, neste mês de janeiro, Carla Oliveira, doutoranda com especialidade em Literatura Brasileira, juntou-se à editoria geral da revista, colaborando com o

fechamento da edição que apresentamos aqui. Carla chega com muita disposição para dar continuidade à empreitada iniciada por Marcela, que tem como intuito tornar o nosso periódico cada vez mais reconhecido e relevante. Agradecemos sinceramente a participação de Lethicia Gonçalves no primeiro ano desta gestão, reconhecendo e valorizando sua significativa contribuição em todas as atividades desempenhadas na revista.

Com relação aos textos que compõem este número, também temos muito o que celebrar, pois abrimos a edição com duas entrevistas que nos enchem de orgulho. A primeira, intitulada “Caminhos possíveis para repensar o Ensino de Língua Portuguesa”, é uma conversa com Leonor Werneck, professora de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ e pesquisadora que contribuiu de inúmeras maneiras para os estudos linguísticos no Brasil. Nessas páginas, os leitores conhecerão um pouco da trajetória de Werneck, desde o início do seu magistério na Educação Básica, até a chegada à pós-graduação, momento em que seus interesses, pelo ensino da Língua Portuguesa e pela Literatura, entrecruzaram-se. É notável, no depoimento da professora, a diligência de seu trabalho com as Literaturas Infantil e Juvenil, que remonta sua vivência nas escolas públicas em que lecionou, interesse desenvolvido, posteriormente, dentro da universidade, em sua pesquisa no mestrado e na docência. Dessa forma, Werneck nos conta da relevância de se construir experiências de leitura junto aos estudantes:

Por isso, me propus a ser uma professora diferente, que motivasse a leitura de textos variados, fazendo os alunos perceberem que as aulas de Língua Portuguesa podem ser interessantes e desenvolverem um olhar crítico nesses adolescentes, muitas vezes negligenciados pela escola, pelo Governo e até mesmo pela família. Ter conseguido fazer com que cerca de cem livros infantis e juvenis (nem sempre de qualidade, mas livros, enfim...) circulassem entre minhas turmas, na maioria das vezes sem avaliações formais, foi a melhor experiência que tive na minha vida, sem dúvida! Para alguns desses alunos, o livro que leram nas minhas aulas foi o primeiro com o qual tiveram contato. Essa estratégia de motivação de leitura, de debates sobre os livros – mesmo que os comentários deles fossem algo como “Detestei esse livro!” –, mostrou que é possível formar leitores mesmo quando não há infraestrutura suficiente na escola (Santos, 2024, p. 21).

Em um segundo momento a ser sublinhado, a conversa contempla as últimas pesquisas da professora com alguns documentos oficiais – como o PCN (Parâmetros curriculares nacionais, as OCN (Orientações Curriculares Nacionais) e a BNCC (Base

Nacional Comum Curricular) –, que visam respaldar aplicações práticas e indicações metodológicas no que diz respeito ao ensino da Língua Portuguesa. Aos entrevistadores, Leonor Werneck faz alguns comentários acerca dessas proposições, como o fato de haver um hiato entre as diretrizes apresentadas e a formação dos professores, que, infelizmente, não é continuada. Uma das necessidades fundamentais, para a pesquisadora, no que se refere a uma maior eficácia desses documentos norteadores, é uma abordagem mais aprofundada dessas asserções durante o curso de Licenciatura, não apenas nas disciplinas concernentes à Educação, mas, também, na área de Letras, de modo que os parâmetros possam ser pensados de maneira articulada dentro das disciplinas.

As perguntas repercutem, para além desses tópicos, a defesa de um trabalho com a Literatura menos preocupado com a memorização de características relativas aos períodos literários ou com o uso dos textos como simples exemplário de enxertos a serem “corrigidos” em exercícios sobre norma culta. Para Werneck, a lida com os textos literários em sala de aula deve usufruir das múltiplas possibilidades de abordagens: “é perfeitamente possível articular aspectos de oralidade, análise linguística/semiótica, leitura e produção textual a textos artístico-literários – o que, aliás, é sugerido na BNCC” (Santos, 2024, p. 25). É possível frisar a fala da professora a respeito da pertinência de um multiletramento, que viabilize o trabalho com textos multissemióticos, acolhendo todas as manifestações textuais encontradas no contexto digital, muito atraente aos estudantes. Não à toa a entrevista termina com a referência a um texto de Leonor Werneck sobre o uso do humor no ensino, em que temos a oportunidade de aprender com a educadora sobre a imensa propriedade expressiva desse atributo e como pode ser divertido desvelar, com os estudantes, seu processo constitutivo na linguagem.

A segunda entrevista é com o professor Henrique Samyn, cujas diversas atividades, no âmbito acadêmico e literário, têm proposto discussões prementes à crítica contemporânea. Samyn, que integra o corpo docente da UERJ, atuando como professor de Literatura Portuguesa, desenvolve, em distintas frentes, uma pesquisa acerca da representação de subjetividades e corpos racializados e generificados em uma perspectiva interseccional. Na entrevista, conversamos sobre algumas das reflexões suscitadas a partir dos trabalhos desenvolvidos em projetos como “A experiência como fundamento na literatura luso-brasileira de autoria negra” (Prociência/Pibic UERJ) e

LetrasPretas, iniciativa premiada da qual participam estudantes, que se dedica ao estudo e divulgação da produção literária, cultural e intelectual de autoria negra e feminina. Destacamos, nessa conversa, o momento em que o professor nos conta como, através do projeto de extensão LetrasPretas, foi cabível conceber espaços de aquilombamentos, que buscam oferecer apoio aos discentes negros diante do sem-número de adversidades impostas dentro do ambiente acadêmico.

Penso que projetos como o LetrasPretas são necessários porque os espaços acadêmicos ainda são muito hostis para pessoas negras – sobretudo, para mulheres negras. Tanto na graduação quanto na pós-graduação, o racismo, o sexismo e o epistemicídio incidem violentamente sobre alunas negras, a tal ponto que docentes se sentem à vontade para ofendê-las e constrangê-las durante as aulas. Ainda que não tenhamos condições de acolher no âmbito do projeto todas as alunas que nos procuram, nós nos esforçamos para que o LetrasPretas esteja presente em nossa universidade, demonstrando que é possível construir espaços receptivos para alunas negras no mundo acadêmico, apesar de todas as dificuldades (Samyn, 2024, p. 46).

É interessante, ainda, conhecer um pouco dos caminhos trilhados por Samyn, entre pesquisa e produção artística, em que os processos de subjetivação autoral tensionam os entendimentos mais ingênuos no que diz respeito aos limites entre vida e obra. Além disso, Henrique Samyn faz alguns oportunos apontamentos sobre a necessidade de se confrontar o modo como foi edificado o que se convencionou chamar de cânone, observando, também, que tipos de valores subjazem às representações e parâmetros estéticos dessa literatura historiograficamente legitimada. Tal questionamento, segundo o pesquisador, é determinante para o avivamento de obras que foram denegadas ao longo da história, bem como para a constituição de outros cânones.

Assim, em oposição ao que muitas vezes se supõe, não se trata de descartar obras consideradas canônicas como desprezíveis ou irrelevantes; trata-se de lê-las a partir de outras perspectivas, com o propósito de entender o que subjaz à construção do próprio cânone ao qual foram vinculadas, assim como averiguar de que modo o apego a esse cânone legitimou o apagamento de um outro conjunto de obras (inclusive, de um vasto contingente de obras produzidas por mulheres e por pessoas negras). [...] Um outro caminho possível é a construção de outros cânones, a partir de parâmetros diversos. No âmbito da crítica negra, mais especificamente, isso é algo que vem sendo pensado há décadas, de modo que dispomos de diversos trabalhos historiográficos e teóricos, assim como antologias, que possibilitam reflexões

sobre qual seria o nosso “cânone negro”, no que tange a nomes considerados fundadores ou essenciais (Samyn, 2024, p. 47).

Em sintonia com as entrevistas desta edição, cujos cernes preconizam debates incontornáveis na atualidade, a seção de “Estudos de língua” traz contribuições relevantes sobre assuntos que se encontram na ordem do dia. Amostras dessa afirmação são os artigos que se atém a temas como o contradiscurso erigido pelo Supremo Tribunal Federal, tendo em vista a criminalização da homo(trans)fobia; os processos morfológicos da língua portuguesa, em especial no contexto de neologismos e construtos derivados, a partir da investigação da origem do termo “desonline”; o tratamento da questão da variação linguística nas provas do Exame Nacional do Ensino Médio ao longo dos últimos anos; e o ensino da língua portuguesa na delicada circunstância do refúgio dos venezuelanos no Brasil. Ademais, temos, também, artigos instigantes como o que trata da recepção negativa da capa dos quadrinhos *Castanha do Pará*, por meio da abordagem crítica da metáfora; de um panorama sócio-histórico do português brasileiro, fundamentado nas hipóteses linguísticas da criouliização, da deriva natural e do contato linguístico; de uma análise do texto “Não é hora para aventuras”, com base no sistema de avaliatividade; das dimensões de variação nos padrões de elementos lexicogramaticais da linguagem utilizada por aprendizes de inglês, utilizando o *corpus* multinível de aprendizes brasileiros de inglês; e, por fim, de um exame sobre a codificação gramatical da expectativa, sob a perspectiva da estrutura informacional, considerando modelos cognitivos idealizados da gramática cognitiva de Langacker.

Por sua vez, a seção de “Estudos de literatura”, neste número, promete entusiasmar àqueles que se interessam pelos profícuos diálogos enredados entre texto e audiovisual. Nesse sentido, há belos artigos, como o que trata da obra de Chantal Akerman, que perscruta a ideia de autoficcionalidade e as construções de subjetividades femininas; do videoclipe *The Vengeful One*, da banda *Disturbed*, que discute messianismo e violência; da forma como o gênero *cyberpunk*, em filmes como *Ghost in the Shell* e *Blade Runner 2049*, por exemplo, concebe o rechaço do outro na pós-modernidade; dos referentes ausentes sexistas e especistas contidos no documentário *Carne*, na perspectiva da semiótica da cultura; do processo de produção do roteiro cinematográfico do longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira*, que privilegia o ponto de

vista da protagonista feminina; e da figuração da personagem shakespeariana Ofélia em *Melancholia*, de Lars von Trier.

O referido segmento está robusto e conta, ainda, com textos que se debruçam sobre as mais diversas obras literárias, como os estudos acerca de *Terra de Caruaru*, de José Condé, à luz do herói problemático, em especial, do romantismo da desilusão e do idealismo abstrato; do romance epistolar de Maria Velho da Costa e Armando Carvalho, *O livro do meio*, cujo empenho é compreender a imagem da casa como uma dimensão estruturante que questiona as fronteiras da memória; dos poemas “Acordar”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, e “Retrato de uma cidade”, de Carlos Drummond de Andrade, propondo uma leitura interdisciplinar da experiência dos sujeitos líricos em meio ao espaço citadino; de *Cadáver Exquisito*, de Agustina Bazterrica, que visa apontar como a narrativa distópica propicia discussões em torno de um pensamento anticapitalista e animalista; da ficção *L’emploi du temps*, de Michel Butor, que tem como objetivo averiguar a centralidade do tempo na narrativa; dos contos “A Cartomante”, de Machado de Assis, e “O açougue”, de Lúcio Cardoso, explorando suas aproximações estrutural e temática, sob a perspectiva da teoria da unidade de efeito, de Edgar Allan Poe; da sátira atribuída a Gregório de Matos, em uma comparação crítica entre uma leitura que se atém ao seu contexto histórico, e, em seguida, a partir das considerações sugeridas por Augusto de Campos; do romance *Child of God*, de Cormac McCarthy, e a simbologia tríptica da ruína desdobrada entre a casa, o corpo e a comunidade; do conto “Tempo de Crise” e a escrita de Machado de Assis sobre a paisagem carioca da Rua do Ouvidor do final do século XIX; da linguagem poética de Raduan Nassar, como um elemento disruptivo frente à clausura existencial vivenciada pelos personagens de *Lavoura arcaica*; e dos processos formais e estilísticos de *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, tendo como aparato crítico os escritos de Anatol Rosenfeld e Peter Bürger.

Para finalizar, além de um texto que circunda algumas indagações teóricas desencadeadas pelas ditas narrativas do eu, junto a Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky e Anna Faedrich, compõem a edição uma resenha sobre *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*, de Rosângela Schardong e Leonardo Sinckiewicz – que trata do Século de Ouro da Espanha, bem como do conceito de gênero picaresco, confrontando os personagens Lázaro e João Grilo –, e, ainda, a tradução do



*Manifesto della Donna Futurista*, da artista e escritora francesa Valentine de Saint-Point, originalmente publicado em 1912, que é uma das expressões mais admiráveis das aspirações feministas e futuristas do início do século XX.

Esperamos que gostem das novidades na revista. Saibam que estamos trabalhando para melhorar cada vez mais, em todos os âmbitos. Desejamos, ainda, que os textos aqui presentes possam contribuir para futuras pesquisas; que sejam excelentes leituras. Até a próxima!

Cordialmente,  
Carla Oliveira e Marcela Azevedo

## REFERÊNCIAS

MELO Neto, João Cabral. A educação pela pedra. *In: Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

SAMYN, Henrique Marques. Entrelaçando Identidades: raça e gênero nas escritas de Henrique Marques Samyn. *Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 23(44), 44–66.

SANTOS, Leonor Werneck dos *et al.* Caminhos possíveis para repensar o Ensino de Língua Portuguesa: uma entrevista com Leonor Werneck. *Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 23(44), 18–43.

**Carla dos Santos e Silva Oliveira:** Doutoranda em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), onde desenvolve sua pesquisa em torno das poéticas da contemporaneidade sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), cujos estudos se debruçam sobre as parcerias éticas e estéticas entre a poesia e a canção popular contemporânea. Tem uma extensa trajetória na área de Letras, como redatora, revisora e atualmente atua como professora de Literatura nos projetos sociais PREPARANEM e

Pré-vestibular Social do Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Públicas do Rio de Janeiro. Integrou o corpo curatorial da revista *garupa*, entre 2019 e 2022. Desde janeiro de 2024, é editora geral da revista *Palimpsesto*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: [oliv\\_carla@hotmail.com](mailto:oliv_carla@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

**Marcela Ansaloni de Azevedo:** Doutoranda em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), onde pesquisa a produção contística da escritora Maria Judite de Carvalho sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Nazar David. Mestre em Literatura Comparada (UERJ), tendo como objeto de pesquisa Lavoura Arcaica de Raduan Nassar e o silêncio que permeia a obra. Tem experiência também na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica. Editora geral da Revista *Palimpsesto*, do Programa de Pós - Graduação em Letras da UERJ, desde maio de 2023. E- mail: [marcelaansaloni@hotmail.com](mailto:marcelaansaloni@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960>.

# Caminhos possíveis para repensar o Ensino de Língua Portuguesa: uma entrevista com Leonor Werneck<sup>1</sup>

Leonor Werneck dos Santos (UFRJ)

## Entrevistadores:

Adriene Ferreira de Mello (UERJ)

Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes (UERJ/CAPES)

Elisa da Silva Santana (UERJ)

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior (UERJ)

Nesta miscelânea que trata de estudos linguísticos e literários, a *Palimpsesto* – revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ – tem a honra de entrevistar a ilustríssima professora Doutora Leonor Werneck dos Santos, docente Titular de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) onde atua desde 1995. Acreditamos que a experiência e a contribuição da professora, com certeza, enriqueceram as discussões sobre o ensino e a pesquisa na área da linguagem neste número da nossa revista.

Leonor Werneck teve toda sua formação – da graduação, passando pelo mestrado e doutorado em Letras Vernáculas – pela universidade onde hoje atua como docente, a UFRJ. Atuou como professora da Educação Básica nos Ensinos Fundamental e Médio e, desde 1995, é professora de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ. Essas diferentes experiências na docência, junto de seus estudos teóricos, podem ser encontradas em vasta produção que cobre desde cursos e oficinas para professores de ensino fundamental e médio, além de livros e periódicos que tratam sobre o ensino de língua portuguesa; gêneros textuais; leitura e literatura infantil e juvenil.

Destacamos, por exemplo, o título *Análise e produção de textos*, que se tornou fundamental na formação de muitos professores da educação básica e da graduação, assim como a criação e a coordenação do Grupo de Pesquisa em Linguística de Texto (GPLINT), que muito tem acrescentado às pesquisas da área. Sobre a presença da

---

<sup>1</sup> Agradeço à Profa. Dra. Cláudia de Souza Teixeira (IFRJ), pela leitura desta entrevista e pelas sugestões.

literatura infantil nos estudos de Leonor Werneck, cabe ressaltar sua atuação como leitora votante do prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), desde 2013. Como observado, a professora desenvolve estudos em diversas áreas, correlacionando-as, a fim de enriquecer a formação de inúmeros pesquisadores e futuros docentes, assim, contribui significativamente para o crescimento da área de linguística, língua portuguesa e da formação de leitores.

Nesta entrevista, a discussão partiu da trajetória da entrevistada como professora da Educação Básica até a atuação na formação de professores, a qual contribui diretamente para suas pesquisas na área da linguística do texto e a aplicação no ensino da língua portuguesa. Tratou-se, de forma geral, dos documentos oficiais mais recentes, como a BNCC e os novos currículos, e da importância do investimento em formação e atualização docente para o manejo com as linguagens. Mais especificamente, a entrevistada destacou o papel da literatura e dos textos literários para a formação crítica do cidadão – em diálogo com a temática da miscelânea – e defendeu explicitamente o quanto escola e universidade precisam estar unidas no objetivo de transformar o ensino da língua.

Em tempo, agradecemos a disponibilidade da professora em nos oferecer respostas que, com certeza, abrem horizontes de questionamentos e ampliam possibilidades de pesquisa na área das linguagens. Estimamos que sua trajetória acadêmica continue a render textos brilhantes, os quais realmente fazem a diferença para a educação brasileira.

## **PALIMPSESTO**

1) Ao longo da sua trajetória como pesquisadora das ciências da linguagem, você contribuiu de diversas maneiras para os estudos linguísticos no Brasil, tendo suas principais contribuições nos estudos sobre textos midiáticos e nos estudos acerca do ensino de Língua Portuguesa. Assim sendo, poderia narrar um pouco sobre como ocorreu o seu encontro com os estudos linguísticos e literários? E como resume a sua trajetória até o presente momento?

## **LEONOR WERNECK**

Na verdade, entrei na Faculdade de Letras da UFRJ muito mais interessada em literatura e língua estrangeira e nunca pensei que me apaixonaria por Língua Portuguesa e Linguística. Durante a graduação inteira, ficava oscilando entre congressos e monitoria de Literatura Portuguesa e de Língua Portuguesa, aproveitando cada momento para aprender línguas estrangeiras. Só defini realmente que iria para a área de Língua Portuguesa quando resolvi voltar (após a formatura, fiquei uns anos trabalhando) e fazer o Mestrado. E, mesmo assim, tanto no Mestrado quanto no Doutorado, cursei disciplinas optativas de Literatura Portuguesa e Teoria Literária.

Posteriormente, já como professora de Língua Portuguesa da UFRJ, fui convidada por Luci Ruas e Rosa Gens, colegas de departamento que tinham sido minhas professoras na graduação, a ministrar uma disciplina sobre ensino de leitura na escola, na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil. Essa abordagem do ensino de leitura decorria da minha Dissertação de Mestrado, na qual analisei duas obras juvenis e propus atividades para os anos finais do Ensino Fundamental. E esse tema do Mestrado derivava da minha experiência como professora de educação básica das redes pública e particular do Rio de Janeiro. Ou seja, minha experiência como professora de ensino fundamental e médio articulou ainda mais minha trajetória de língua e literatura – o que fui ampliando, ao longo do tempo, já como professora da UFRJ, formando futuros professores.

O contato com Rosa Cuba Riche (CAP-UERJ) também foi determinante, pois, por meio dela, pude me tornar votante do Prêmio Anual da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Rosa e outra amiga, Claudia de Souza Teixeira (IFRJ), são coautoras comigo do livro *Análise e produção de textos*, obra na qual nós três fizemos questão de articular debates sobre língua e literatura na escola. Dessa forma, acho que é possível perceber como minha experiência docente associada aos contatos que pude fazer, nesses mais de 30 anos como professora, moldaram minha trajetória nos estudos linguísticos e literários.

## **PALIMPSESTO**

2) Percebemos uma parte significativa da sua pesquisa voltada para formação do leitor literário, incluindo sua experiência na especialização de Literatura Infantil e Juvenil da UFRJ. Você também já comentou em artigos e capítulos de livro sobre o período em que foi professora da Educação Básica. Como essas experiências impactaram o trabalho que você vem desenvolvendo até hoje?

## **LEONOR WERNECK**

Certamente, eu não seria a professora que sou hoje se não tivesse lecionado, em escolas públicas e particulares, em turmas de ensino fundamental e médio. Estudei em escolas públicas durante a vida toda e estagiei na escola onde fiz Ensino Médio (o Colégio Estadual Visconde de Cairu, no Méier – Zona Norte carioca). Então, quando comecei a dar aula de Língua Portuguesa em escolas de subúrbios do município do Rio de Janeiro, me identifiquei imediatamente com os alunos. Assim como muitos deles, quando eu era criança e adolescente, detestava as aulas de Português. Não havia livros na minha casa e nem sempre gostava dos livros que os professores mandavam ler para fazer prova (embora eu adorasse ler). Foram algumas experiências que tive ao longo da vida que mudaram minha maneira de me relacionar com arte, música, literatura, e que me fizeram passar a gostar de Língua Portuguesa a ponto de me formar professora da disciplina. Por isso, me propus a ser uma professora diferente, que motivasse a leitura de textos variados, fazendo os alunos perceberem que as aulas de Língua Portuguesa podem ser interessantes e desenvolverem um olhar crítico nesses adolescentes, muitas vezes negligenciados pela escola, pelo Governo e até mesmo pela família.

Ter conseguido fazer com que cerca de cem livros infantis e juvenis (nem sempre de qualidade, mas livros, enfim...) circulassem entre minhas turmas, na maioria das vezes sem avaliações formais, foi a melhor experiência que tive na minha vida, sem dúvida! Para alguns desses alunos, o livro que leram nas minhas aulas foi o primeiro com o qual tiveram contato. Essa estratégia de motivação de leitura, de debates sobre os livros – mesmo que os comentários deles fossem algo como “Detestei esse livro!” –,

mostrou que é possível formar leitores mesmo quando não há infraestrutura suficiente na escola.

Além disso, lecionar uma disciplina que a maioria dos alunos detesta – principalmente porque se perguntam “Para que preciso saber o que é adjunto adnominal?” –, foi um desafio que acredito ter conseguido enfrentar. Cometi muitos erros e aprendi com eles, mas, em uma época pré-PCN, quando não havia qualquer documento oficial que ao menos sugerisse o que devíamos fazer em sala de aula, consegui discutir variação linguística, coesão, coerência; cumpri o conteúdo programático gramatical e tinha tempo suficiente para trabalhar leitura e produção textual, incluindo momentos de reescrita. Toda essa experiência como professora de Educação Básica é determinante para entender algumas pesquisas que venho desenvolvendo, desde 1995, como professora da UFRJ.

## **PALIMPSESTO**

3) Em suas últimas pesquisas, percebemos uma forte tendência de análise dos documentos oficiais como forma de respaldar aplicações práticas e indicações metodológicas. Poderia nos descrever os pontos positivos e algumas lacunas já observadas em documentos mais recentes, como a BNCC e os novos currículos, para o Ensino da Língua Portuguesa?

## **LEONOR WERNECK**

Quando eu lecionava em escolas, sempre ouvia que não havia respaldo para trabalharmos de maneira diferente. Aí, vieram os PCN, as OCN, a BNCC, documentos que, embora tenhamos que ler criticamente, apresentam algumas sugestões interessantes e atualizadas – mas a prática docente nem sempre acompanhou essas ideias que sugeriam mudanças. Há pelo menos 40/50 anos, discute-se, na academia, a respeito do ensino de Língua Portuguesa; os livros didáticos vêm melhorando (embora ainda haja muitos problemas), mas a sala de aula parece lenta demais quando se trata de alterar práticas didático-pedagógicas de ensino de Língua Portuguesa. Claro que sabemos de todos os problemas que envolvem a educação, como baixos salários, péssima

infraestrutura etc., mas o fato é que os documentos chegaram e não foram necessariamente bem vistos, receberam críticas variadas – muitas delas, certamente, merecidas.

Então, como venho apontando há anos, os documentos oficiais (federais, estaduais, municipais) apresentam como pontos positivos o amálgama de teorias diversas, frequentes na academia, mas nem sempre conhecidas. Encontramos, nessas diretrizes, Sociolinguística, Linguística de Texto, Funcionalismo, Análise do Discurso, Semiótica, Estética da Recepção e outras perspectivas extremamente interessantes como embasamento teórico para os professores. Predomina a ênfase na formação do leitor crítico, que saiba usar a língua para compreender e produzir efeitos de sentido, respeitando as variações linguísticas. Ou seja, predomina o ensino de língua materna que mescla terminologia com normatividade, enfatizando como analisar e produzir textos dos mais variados gêneros, com as mais diversas intencionalidades. No dizer dos PCN e da BNCC, o objetivo é colaborar na formação do cidadão crítico.

Como lacunas – além de nem sempre esses documentos serem bem escritos e claros para um leitor menos atualizado e de apresentarem uma visão de educação questionável –, há um hiato entre as diretrizes apresentadas e a formação docente, que deveria ser constante, continuada. Por isso, é comum professores acharem que precisam fazer tudo o que, por exemplo, a BNCC propõe – o que é absolutamente impossível, devido à carga horária da disciplina, às dificuldades decorrentes de falta de infraestrutura (internet, computador, material didático etc.), às lacunas na formação docente, dentre outros motivos. É essencial, portanto, que as universidades abordem temáticas associadas à BNCC e a outros documentos do gênero durante os anos destinados às licenciaturas, não apenas uma abordagem por parte de professores da área pedagógica, mas por parte também dos colegas de Letras, articulando suas disciplinas a esses documentos e ao ensino. Também há um desconhecimento da necessidade de analisar a BNCC em conjunto com diretrizes estaduais e municipais e com projetos político-pedagógicos das escolas, para compreender que dinâmica de aplicação das diretrizes deve ser implementada na região de atuação do docente.



## **PALIMPSESTO**

4) Uma constatação frequente em pesquisas é que a educação literária ainda tem sido relegada em documentos oficiais e materiais didáticos, que a restringem ao eixo de leitura e à memorização de características dos períodos literários nas aulas. Porém, em muitos de seus trabalhos que envolvem a questão do ensino de língua e literatura, você utiliza como arcabouço teórico pesquisadores(as) da área da Linguística, como Ingedore Koch, Hudinilson Urbano, Angela Kleiman, dentre outros. Em sua Tese, por exemplo, você fez uma análise de articuladores textuais em narrativas de literatura infantil e juvenil. Em sua perspectiva, como os estudos linguísticos podem auxiliar no ensino de literatura e na formação do leitor literário e quais são os caminhos mais produtivos para associar efetivamente os textos literários aos quatro eixos da BNCC – Leitura, Produção de Textos, Análise Linguística-Semiótica e Oralidade?

## **LEONOR WERNECK**

Não consigo visualizar um ensino de Língua Portuguesa, em qualquer que seja o nível, sem articular os quatro eixos apontados na BNCC, abordando textos variados, literários ou não. O grande problema é que, na sala de aula, muitas vezes ainda se analisa o texto como pretexto. Em algumas atividades, parece que a proposta é criativa e produtiva, articulando os quatro eixos, mas, no fundo, o texto literário – vou me ater a ele, pois é o tema da pergunta – aparece ainda como mero exemplário de trechos a serem corrigidos (quando apresentam registro diferente da norma culta), classificados gramaticalmente ou rotulados em relação aos estilos de época. Embora muitos materiais didáticos proponham atividades atualizadas, pertinentes e bem elaboradas, ainda há também livros e apostilas com exercícios de cópia de trechos dos textos, de substituição de palavras, de classificação. Recentemente, em uma apostila utilizada em vários municípios, vi exercícios absurdos: um poema de Manuel Bandeira era transcrito na íntegra, mas a questão de múltipla escolha pedia a função sintática de um termo no título – ou seja, nem ler o poema era necessário para responder; fragmentos de romances e contos apareciam em questões que solicitavam conhecimento da obra do

autor como um todo, o que inviabilizava a resposta correta, caso o aluno não conhecesse outros textos do autor – e tornava a resposta um exercício de adivinhação.

Em parte, talvez esse descompasso na abordagem linguístico-literária se deva à separação comum, nas universidades, entre língua/linguística e literatura/teoria literária, fazendo com que pareça quase uma heresia um professor de Linguística analisar um poema, por exemplo. Tive sorte de conhecer alguns professores que não tinham esse pudor, como José Carlos Azeredo, que, ainda na graduação, nos mostrava poemas de Drummond e João Cabral de Mello Neto para discutir questões linguísticas, sem, contudo, desconsiderar a perspectiva literária. Já Antonio Carlos Secchin é um colega de literatura que sempre mostra a dimensão linguística quando analisa poemas em suas palestras – como sempre fez nas suas aulas. Não podemos deixar de citar também linguistas como Ingedore Koch, Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, que sempre fizeram questão de analisar textos literários, mesclando reflexões linguísticas a aspectos estéticos. Ou seja, é perfeitamente possível articular aspectos de oralidade, análise linguística/semiótica, leitura e produção textual a textos artístico-literários – o que, aliás, é sugerido na BNCC.

Os caminhos – no plural – passam pela formação leitora do professor, pelo conhecimento teórico e analítico de textos variados, pela percepção da necessidade de articular aspectos linguísticos e artísticos-literários. E, como sempre, passam pela atualização constante do docente, incluindo os que lecionam em universidades e formam os futuros colegas.

## **PALIMPSESTO**

5) A proposta de seu livro *Análise e produção de textos* (Editora Contexto, 2012) é levantar discussões teóricas, mas também oferecer opções práticas de atividades para serem aplicadas em sala de aula. Considerando a grande dificuldade dos professores para fazer valer as orientações para o ensino da língua em todos os eixos, qual a relevância desse tipo de pesquisa para a formação continuada do professor?

## **LEONOR WERNECK**

Esse livro foi publicado em 2012 e, embora não trate da BNCC, que ainda não tinha sido publicada, tem recebido muitos elogios e tem sido usado por muitos professores Brasil afora. Está esgotado, e pensamos em lançar uma reedição atualizada. A meu ver, embora na universidade possamos fazer pesquisas puramente teóricas, ou de análise de textos sem preocupação didático-pedagógica, discutir propostas de atividades e reflexões sobre ensino é extremamente importante. Não podemos pressupor que todos os professores tenham tido uma formação acadêmica que considere a relação entre teoria e prática, pois sabemos que isso nem sempre acontece. Buscar material na internet nem sempre é produtivo, pois há atividades interessantes, mas há também muitos equívocos e erros em textos teóricos e atividades que, se forem lidos sem atenção, atrapalham o professor. Além disso, muitos colegas da Educação Básica não conseguem ter tempo para se atualizarem, não sabem que podem participar de congressos como ouvintes, não conseguem comprar livros com frequência – ou seja, a formação continuada, que sabemos ser essencial, na verdade não acontece. Então, é essencial que tentemos voltar ao menos parte das nossas pesquisas para a aplicação na sala de aula.

## **PALIMPSESTO**

6) Em artigos recentes, percebemos que você usa como *corpus* de análise muitos textos multimodais, retirados do contexto da Internet. Poderia nos dizer um pouco sobre como essas novas formas de constituição discursiva estão impactando o ensino da Língua a partir dos gêneros textuais?

## **LEONOR WERNECK**

Estamos cada vez mais às voltas com textos multissemióticos, principalmente no contexto digital, porém é muito difícil trabalhar com eles. Nem sempre a formação docente aborda esses textos, nem sempre as próprias universidades têm acesso à internet ou professores que saibam analisar textos digitais. Além disso, até os nomes a eles

atribuídos nem sempre são consensuais: alguns são de fato textos digitais (meme, post de Instagram etc.), enquanto outros são digitalizados, ou seja, têm uma existência independente da internet. Outra dificuldade é o fato de precisarmos analisar com base em questões multissemióticas, o que depende de uma concepção teórica que dê conta disso. Para isso, é importante também considerar o conceito de multiletramentos. Portanto, quando nos dispomos a analisar multissemioticamente os textos, temos que ampliar nossa perspectiva teórica-metodológica. Talvez por isso seja tão difícil implementar a abordagem desses textos em sala de aula. Porém, é inevitável aprendermos a analisar esses textos, que circulam entre nós diariamente e inclusive costumam ser de interesse dos alunos.

## **PALIMPSESTO**

7) Por mais que se discuta, há tempos, a importância de articulação entre os eixos de ensino, bem como os problemas relativos a cada um desses, ainda não é possível verificar uma mudança muito expressiva nos resultados da educação básica no que concerne à aprendizagem Linguística. Em sua opinião, quais são os principais fatores que levam a essa estagnação do ensino de Língua Portuguesa?

## **LEONOR WERNECK**

Conforme já citei anteriormente, a dificuldade de mudar o ensino depende de muitos fatores, mas sempre destaco a importância da universidade na formação de professores. Há diminuição de verbas nas universidades, o que impacta na contratação de professores e na melhoria da infraestrutura. Esse problema também acontece nas escolas pelo país afora, com o agravante do baixo salário dos colegas e das péssimas condições de trabalho nas escolas. Mas, para além disso, ainda é preciso enfatizar a necessidade da formação continuada do professor, da atualização e, por que não dizer, da postura política de todos nós, professores de Língua Portuguesa, para entender que precisamos mudar a educação básica. Às vezes, ouvimos colegas discutindo que a teoria x ou y é a melhor para levar para a sala de aula, quando, na verdade, as teorias devem

dialogar na formação docente, para que o colega leve para sua sala de aula uma aplicação contextualizada e adaptada às realidades das suas turmas.

Enquanto os professores de Educação Básica ficarem à espera de uma atenção das universidades, estas culparem os colegas que atuam nas escolas e todos reclamarem das poucas iniciativas que podem ter efeito nas salas de aula – como PCN e BNCC, que, com todos os problemas, são diretrizes para nortear o trabalho dos professores –, o ensino não melhorará. É questão de divisão de responsabilidades, não de culpabilização em relação à educação.

## **PALIMPSESTO**

8) Nos trabalhos que você vem desenvolvendo, os textos, dos mais diversos domínios discursivos, aparecem como protagonistas das aulas de Língua Portuguesa. O artigo *Referenciação e Humor no Ensino de Língua Portuguesa*, escrito em coautoria com a professora Fernanda Andrade, aborda os elementos humorísticos como instrumentos do ensino, olhando para como as estratégias de referenciação são usadas na construção desse humor. Poderia comentar como o humor, a sátira e a ironia, por exemplo, podem contribuir para o ensino mais eficaz de leitura e de produção textual?

## **LEONOR WERNECK**

Há várias temáticas interessantes para levar para os alunos, e geralmente o humor é uma das mais eficazes. Para compreender uma ironia em uma crônica ou meme, por exemplo, é necessário acionar uma série de conhecimentos prévios (linguísticos, de mundo, intertextuais, contextuais etc.), articulados a aspectos multissemióticos. Ou seja, trata-se de uma atividade altamente complexa e, por isso mesmo, importante para formar alunos atentos na leitura e na produção de textos. Aliás, contos de suspense e terror também são interessantes e costumam agradar muito os adolescentes.

No caso do artigo que vocês citaram, mostramos como as cadeias referenciais associadas aos personagens principais constroem o humor na crônica, mas há outros recursos, como estratégias de referenciação (incluindo substantivos abstratos que atuam

como encapsuladores), pontuação, elipse de sujeito, presença de gradação, ambiguidade no uso de pronomes, recursos variados na formação de palavras etc. Como se vê, portanto, todo o conteúdo programático da disciplina pode ser combinado, em atividades variadas, na leitura e na produção de textos. Há várias sugestões de abordagens textuais em artigos meus e dos meus orientandos, que vocês podem acessar no meu site <https://leonorwerneck.wixsite.com/leonor> ou no site do GPLINT <https://gplint.wixsite.com/gplint> e também no nosso Instagram @gplint.oficial.

## REFERÊNCIAS

SANTOS, Leonor Werneck dos; ANDRADE, Fernanda. Referenciação e Humor no Ensino de Língua Portuguesa. *Interdisciplinar*, v. 31, p. 11-24, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/issue/view/803>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SANTOS, Leonor Werneck dos; RICHE, Rosa Cuba; TEIXEIRA, Cláudia Souza. *Análise e produção de textos*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2020.

**Leonor Werneck dos Santos:** Professora Titular de Língua Portuguesa da UFRJ, onde atua desde 1995. Graduação em Português-Literaturas (UFRJ-1989), Mestrado (UFRJ-1994) e Doutorado (UFRJ-2001) em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa). Pós-Doutorado: em Linguística, sob a supervisão da Professora Doutora Isabel Roboredo Seara/Universidade Aberta-Portugal (janeiro-dezembro/2018); em Linguística, sob a supervisão da Profa. Dra. Mônica Cavalcante/UFC (abril/2013-janeiro/2014), com Bolsa Pós-Doutorado Sênior do CNPq. Ex-professora de Ensino Fundamental e Médio (Colégio Pedro II, rede municipal e particular do Rio de Janeiro). Atua na graduação em Letras, Mestrado e Doutorado em Letras Vernáculas e é ex-professora do ProfLetras, da disciplina "Texto e ensino". Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística de Texto, gêneros textuais, referenciação, articulação textual, literatura infantil e juvenil e ensino de leitura. Presidente da Assel-Rio, no biênio 2008-2009. Membro do Júri da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), desde 2012.

Membro do GT de Linguística de Texto e Análise da Conversação da ANPOLL. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Linguística de Texto (GPLINT – Instagram: @gplint.ufrj). E-mail: [leonorwerneck@letras.ufrj.br](mailto:leonorwerneck@letras.ufrj.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8415-3535>.

**Adriene Ferreira de Mello:** Doutoranda e Mestra em Língua Portuguesa pela UERJ. Licenciada em Letras pelo Centro Universitário São José de Itaperuna (UniFSJ). Professora, em caráter efetivo, de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Pirapetinga-MG. E-mail: [adriene.mello@hotmail.com](mailto:adriene.mello@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9373-7009>.

**Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes:** Doutorando em Letras-Língua Portuguesa (UERJ), com bolsa CAPES; Mestre em Letras-Língua Portuguesa (UERJ); Licenciado em Letras: Português-Literaturas (UFRRJ); membro dos grupos de pesquisas Estudos Linguísticos, Multiletramentos e Ensino de Língua Portuguesa (ELMEP/CNPq), Descrição e Ensino de Língua: pressupostos e práticas (CNPq) e Laboratório de Pesquisa em Língua e Discurso (LINDIS/CNPq) e compõe, desde maio de 2023, o corpo de editores do periódico Palimpsesto - Revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: [thiagodossantos16@gmail.com](mailto:thiagodossantos16@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7921-4631>.

**Elisa da Silva Santana:** Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada. Pesquisa circulação literária de autores da literatura infantil no Brasil. Formada em Letras e especialista em Literatura Infantil (ambas pela UFRJ), e se especializando em Edição e Gestão Editorial (NESPE). Faz parte dos grupos Mulheres na Formação de Leitores (UFRJ) e EnLIJ (UERJ). E-mail: [elisasanoli@gmail.com](mailto:elisasanoli@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7396-6846>.

**Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior:** Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestre em Literaturas de Língua Inglesa e bacharel em Letras (Inglês/Literaturas) pela UERJ. Pesquisa

principalmente a poesia em língua inglesa do século XX, com destaque para a obra da poeta estadunidense Elizabeth Bishop. Além de pesquisador, é também tradutor e poeta.

E-mail: [marcelodecarvalho@live.com](mailto:marcelodecarvalho@live.com) | ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5320-4727>.



## *Possible paths to rethink Portuguese teaching: an interview with Leonor Werneck<sup>1</sup>*

Leonor Werneck dos Santos (UFRJ)

### **Interviewers:**

Adriene Ferreira de Mello (UERJ)

Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes (UERJ/CAPES)

Elisa da Silva Santana (UERJ)

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior (UERJ)

In this issue focused on both linguistic and literary studies, *Palimpsesto* – a journal coordinated by the graduate students in language and literature from the Graduate Program at UERJ – has the honor to interview the renowned Dr. Leonor Werneck dos Santos, distinguished professor of Portuguese language at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), where she has been teaching since 1995. We believe that, with the professor's expertise and contribution, we will be able to enrich the discussions about research and teaching in the field of language in this particular issue of our journal.

Leonor Werneck did all her studies – starting at the undergrad level and going through her Master's and Doctorate in Vernacular Letters – in the same university where she is now a faculty member, UFRJ. She has worked as a teacher for both middle and high school and, since 1995, works as a professor of Portuguese at the UFRJ. These different experiences in teaching, alongside her more theoretical study, can be found in her vast production that encompasses courses and workshops for middle and high school teachers and books and journals focused on the teaching of the Portuguese language; genres, reading and children's and young adult literature.

We, for instance, highlight *Análise e produção de textos* [Textual production and analysis], which has become a foundational text in many trajectories of teachers and professors alike, while also taking note of the inception and coordination of the Grupo de Pesquisa em Linguística de Texto [Research Group in Textual Linguistics, or GPLINT), which has done a great deal in advancing research in the field. As far as her studies on children's literature, it is significant to point out that Leonor Werneck has been, since 2013, a

---

<sup>1</sup> Special thanks to Prof. Cláudia de Souza Teixeira (IFRJ) for reading this interview and for her suggestions.

reading voter for the prize at the Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil [National Foundry of the Children's and Young Adult Book, or FNLIJ]. As we can see, professor Werneck develops studies in numerous different fields, correlating them among each other with a goal of enriching the education of researchers and future professors, thus contributing significantly in growing the fields of linguistics, Portuguese and the formation of new readers.

In this interview, we first go over the interviewee's trajectory as a primary school teacher up until her work in forming new professors, which directly contributes to her research in the fields of textual linguistics and its application in the teaching of Portuguese. We also, in broader terms, discuss the more recent official documents, such as the BNCC (Brazil's Common Core National Curriculum) and the new curriculums, while also touching on the importance of investing in both forming and updating faculty when it comes to language teaching. More specifically, Leonor highlighted the importance that literature and literary texts hold in critically forming citizens – in dialogue with this issue's theme – and explicitly defended that schools and university must be united in order to fully transform language teaching.

Furthermore, we thank the professor's availability in providing us with answers which surely open up new ways of questioning and amplify the research possibilities in the field of language studies. We can surely expect her brilliant academic trajectory to continue to give us brilliant works, all of which truly make an impact in Brazilian education.

## **PALIMPSESTO**

1) During the course of your trajectory researching language, you have made significant contributions to linguistic studies in Brazil, the most notable ones being on mediatic texts and in studies on Portuguese language teaching. With that being said, could you tell us about how first came in contact with linguistic and literary studies and how you would summarize your trajectory so far?

## **LEONOR WERNECK**

I actually first entered UFRJ much more interested in foreign language and literature and never thought that I would fall in love with Portuguese and linguistics. During my entire undergrad studies, I oscillated between congress and monitorship in both Portuguese literature

and Portuguese language, looking to take every opportunity to learn foreign languages. I only truly decided to go to the field of Portuguese language when I went back, a few years after graduating and working, to do my Master's. And even with that, during both my Master's and my PhD, I took courses in both Portuguese Literature and Literary Theory.

Later, already as a Portuguese language professor at UFRJ, I was invited by Luci Ruas and Rosa Gens, colleagues in my department that had also been professors of mine during my undergraduate studies, to teach a course on teaching reading at school for the Specialization program in Children's and Young Adult Literature. This approach to the teaching of reading came from my Master's dissertation, in which I analyzed two Young Adult works and proposed activities for students in the final years of Middle School. The theme of my Master's dissertation came from my experience as a primary school teacher in both private and public institutions in Rio de Janeiro. In other words, my experience as a middle and high school teacher greatly articulated my trajectory in language and literature – which I broaden over the years, now as a professor at UFRJ, forming new generations of teachers.

The contact with Rosa Cuba Riche (CAP-UERJ) was also determining, as, through her, I was able to become a voter for the prize at the Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil [National Foundry of the Children's and Young Adult Book, or FNLIJ]. Rosa and another friend, Claudia de Souza Teixeira (IFRJ), coauthored with the book *Análise e produção de textos* [Textual production and analysis], in which the three of us proposed important debates on the place of language and literature in school. I think that, with that, it is possible to notice how my teaching experienced associated with the contacts I was able to make, over my 30 years of experience, have shaped my trajectory in literary and linguistic studies.

## **PALIMPSESTO**

2) We realize that a significant part of your researched is focused on forming new literary readers, including your experience at the Specialization course in Children's and Young Adult Literature at UFRJ. You have also previously discussed, in papers and book chapters, about your time as a primary school teacher. How did these experiences impact the work that you have been developing up until this point?

## **LEONOR WERNECK**

I certainly would not be the professional that I am today if I had not taught in both private and public schools in middle and high school classes. I studied in public school my whole life and I did my teaching internship in one of them (Visconde de Cairu State School, in Méier, in the North zone of Rio de Janeiro). So, when I started to teach Portuguese in schools in the suburbs of Rio de Janeiro, I immediately identified myself with the students. Just like many of them, when I was a child and a teenager, I hated Portuguese classes. There were no books in my home, and I not always enjoyed reading the books assigned in class for the exams (even though I loved reading). I had a few experiences throughout my life that changed the way I connect with art, music, literature, and which have made me enjoy Portuguese language to the point of becoming a teacher of it. Because of that, I proposed myself to be a different teacher, one that would motivate the reading of more various texts, making the students realize that Portuguese classes could be interesting and help develop a critical eye in these teenagers, who are more often than not neglected by school, by the government or even by their own families.

Being able to have had about one hundred books, both Children's and Young Adult (not always of the highest quality, but still books, nonetheless...) circulate among my classes, most of the times without a context of a formal evaluation or exam, was the best experience I have had in my life, no doubt! For a few of these students, the book they read in my classroom was the first one they ever came in contact with. This strategy of motivating reading, of debating the books that were read – even if sometimes the comments were something like “I hated this book!”, proved how it was possible to form new readers even when the school infrastructure might be lacking.

Besides that, teaching a class most students hate – specially because they wonder “Why do I need to know what the adnominal adjunct is?”–, was a challenge that I believe I was able to face. I have made many mistakes and learned from them, but in a time before the implementation of national curriculums (PCN), when there were no official documents to at the very least suggest what we were supposed to do in class, I was able to discuss linguistic variation, cohesion, coherence; I fulfilled the pragmatic grammatical material and had enough time to work with reading and textual production, including times of rewriting. All this experience as a primary school teacher is crucial to understand some of the research I have been developing, since 1995, as a professor at UFRJ.

## **PALIMPSESTO**

In your latest research, we have noticed a strong tendency in analyzing official documents as a way to support practical applications and methodological indications. Can you describe to us the positives and a few shortcomings already observed in more recent documents, as the BNCC and the new curriculums, when it comes to the teaching of Portuguese?

## **LEONOR WERNECK**

When I used to teach in schools, I always heard that there was no incentive for us to work differently. Then, the curriculums came (PCN, OCN, BNCC), documents in which, although we must read critically, present some interesting and up-to-date suggestions – but the teaching practice have not always accompanied ideas that suggest change. At least for the last 40 or 50 years, Portuguese teaching has been discussed in academia; the textbooks have been getting better (although there are still a lot of problems), but the classroom seems to slow when it comes to altering didactical-pedagogical practices when it comes to teaching Portuguese. Of course, we know of the numerous problems that involve education, such as the low salaries, the terrible infrastructure, etc., but the fact is that the documents came and were not necessarily well seen, receiving a lot of criticism – much of it, certainly, well deserved.

So, as I have been pointing out for years, the official documents (on a federal, state or municipal level), present as positives the amalgamate of various theories, commonplace in academia, but not all well known. We find, in these guidelines, Sociolinguistics, Textual Linguistics, Discourse Analysis, Semiotics, Reception Theory and other very interesting perspectives to work as theoretical foundation for teachers. There is a huge emphasis in forming a more critical reader, one who knows how to use language to comprehend and produce effects of meaning, while respecting appropriate linguistic variations. In other words, it is predominant a way of teaching the native language that combines terminology with normativity, highlighting how to analyze and produce texts of different genres and intentions. When it comes to PCN and BNCC curriculums, the goal is to help in forming a critical citizen.

As far as shortcomings go, these documents are not always that well-written, sometimes lacking clarity for a less accustomed reader, while also presenting a questionable view of education as a whole. There is also a hiatus between the guideless presented and the

teaching formation, which should be constant and continued. Because of that, it is common for teachers to think that they must, for example, do everything as proposed by the BNCC – which is absolutely impossible, due to time restraints, infrastructure difficulties (lack of internet, computer access, textbooks, etc.), gaps in the teacher's training, among other reasons. Therefore, it is essential that universities incorporate thematic approaches associated to the BNCC and other similar documents during the years focused on teaching training, not only by the professors in the pedagogical field, but also by the colleges in the Letters course, articulating their courses to these documents and to teaching. There is also a general lack of knowledge of the need to analyze the BNCC in addition to state and municipal guidelines and with the schools' political-pedagogical projects, in order to better understand which dynamic of applying the guidelines must be implemented where the teacher is working.

## **PALIMPSESTO**

4) A frequent statement found in research is that literary education still has been relegated in official documents and textbooks, which restrict the reading axis and the memorization of characterizes of literary periods in class. However, in many of your works touching on teaching language and literature, you utilize as theoretical foundation researchers in the field of linguistics, such as Ingedore Koch, Hudinilson Urbano, Angela Kleiman, and others. In your thesis, for instance, you analyzed textual articulators in children's and young adult literary narratives. In your perspective, how can linguistic studies aid the teaching of literature and the formation of the literary reader and what are the most productive paths to effectively associate literary texts to the four axes of the BNCC – Reading, Textual Production, Linguistic-Semiotic Analysis and Orality?

## **LEONOR WERNECK**

I cannot visualize a teaching of Portuguese, in whatever level, that does not articulate the four axes highlighted by the BNCC, tackling on various texts of either literary nature or not. The biggest issue is that, in class, sometimes we still analyze the text as a pretext. In some activities, it seems like the proposal is creative and productive, articulating all four axes, but deep down, the literary text – I will focus on it, since it is what the question is about – appears only as a mere example of fragments to be corrected (when the text presents a register

away from standard/formal language), grammatically classified or labeled in regards to styles of their particular time. Even though many textbooks propose more updated activities, pertinent and well-thought-out, there are still books and materials with exercises focusing on copying fragments from texts, on substituting words, of classification. More recently, in a textbook used in various municipalities, I saw absurd exercises: a Manuel Bandeira's poem was transcribed in its entirety, but the multiple-choice question asked for the syntactic function of a particular term used in the title – that is, one did not even have to read the poem to answer the question; fragments of novels and short stories appear in questions that asked for a broader knowledge of the author's work, which made answering correctly impossible if the student was not familiar with the author's other texts, thus turning the answer into a guessing game.

In part, maybe this disarray in the linguistic-literary approach is due to the common separation, at universities, of language/linguistic and literature/literary theory, making it seems almost a heresy that a linguistics professor might want to analyze a poem, for instance. I was lucky to have met some professors who did not shy away from that, like José Carlos Azeredo, who, still in undergrad, showed us poems by Drummond and João Cabral de Mello Neto to guide us through linguistic questions, without, of course, devaluing the literary perspective. Antônio Carlos Secchin, on the other hand, is a colleague in literature who always presents the linguistic dimensions when analyzing poems in his lectures – just like he used to do in his classes. We also cannot forget about linguistics such as Ingedore Koch, Diana Luz Pessoa de Barros and José Luiz Fiorin, all of whom always made a point of looking at literary texts, merging linguistic reflections to aesthetic aspects. In other words, it is perfectly possible to articulate aspects of orality, linguistic/semiotics analyses, reading and textual production through artistic-literary texts – which is, in fact, what is suggested by the BNCC.

The paths – plural – go through the reading formation of the teacher, the theoretical and analytical knowledge of various texts, the perception of the need to articulate linguistic and artistic-literary aspects. And, and always, they always pass through the constant updating of faculty, including those who teach at universities and form new colleagues.

## **PALIMPSESTO**

5) The preposition of your book *Análise e produção de textos* [Analysis and textual production] (Editora Contexto, 2012) is to raise theoretical discussions, but also offer practical options in terms of activities to be applied in classroom. Considering the huge difficulty of teachers to make do with the orientations for language teaching in all axes, what is the relevant of this sort of research for the continuing formation of the teacher?

## **LEONOR WERNECK**

This book was published in 2012, and even though it does not concern itself with the BNCC, which was yet to be published, it has been receiving a lot of praise and it has been used by many teachers all across Brazil. It is currently out of print, and we consider releasing an updated new edition. In my view, even though at university we are able to do research work that is purely theoretical, or develop textual analysis without a didactical-pedagogical concern, it is extremely important to discuss activity proposals and reflections on teaching. We cannot assume that all teachers have had an academic formation that considers the relationship between theory and practice, since we know that this is not always the case. Going online to search for material is also not often productive, as there are interesting activities, but also a lot of misconceptions and errors in theoretical texts and activities which, if read carelessly, hinder the work of the teacher. Besides that, a lot of colleagues in primary education cannot find the time to update their formation, do not know that they can participate in conferences as attenders, cannot buy books often – that is, the continued formation, which we know to be essential, in actuality does not happen. With that being said, it is essential that we try to turn at least part of our research to applications in the classroom.

## **PALIMPSESTO**

6) In your more recent articles, we have noticed that you employ as your analysis corpus a multitude of multimodal texts, taken from an online context. Can you tell us a bit about how these new forms of discourse have been impacting the teaching of language from the point of view of general texts?



## **LEONOR WERNECK**

We are more and more in touch with multisemiotic texts, especially in a digital context, but it is quite hard to work with them. It is not always that the teacher formation deals with these sorts of texts – not always universities have even internet access or professors who know how to analyze digital texts. Beyond that, even the names attributed to these texts are not always consensual: some of them are in fact digital (memes, Instagram posts, etc.), while others are digitalized, that is, they have an existence independent from the internet. Another difficulty is the fact that we must conduct our analysis based on multisemiotic questions, which depends on a theoretical conception that is able to accommodate it. Therefore, when we engage in analyzing the texts in a multisemiotic way, we must broaden our theoretical-methodological perspective. Perhaps it is for this reason that it is no hard to implement these texts in the classroom; however, it is inevitable that we learn how to analyze these texts, which circulate daily in our lives and even are often an interest of the students.

## **PALIMPSESTO**

7) Even though the importance of articulating the different teaching axes has been discussed for a while, it is still not possible to verify a true expressive change in the primary school results when it comes to linguistic learning. In your opinion, what are some of the biggest factors that lead to this stagnation in the teaching of Portuguese?

## **LEONOR WERNECK**

As I have previously mentioned, the difficulty in changing the way we teach depends on a lot of factors, but I always highlighted the importance of the university in forming teachers. There are budget cuts at universities, which impacts in the hiring of new faculty and in an improvement in infrastructure. This is also a recurring problem in schools throughout Brazil, with the aggravating factor of low salaries and the terrible work conditions in schools. Even beyond that, it is still necessary to emphasize the need of a continuous formation for teachers, the need for updating, why not, the political attitude of all of us, Portuguese teachers, to understand that we need to change primary education. Sometimes, we hear from colleagues discussing that theory x or y is the better one to bring to the classroom when, in

actuality, theories must come dialogue in a teacher's formation, so that the professional take to their classroom an approach that is contextualized and adapted to the reality of their classes.

While primary school teachers wait for the university to pay any attention to them and universities blame the colleagues to work at schools and everyone complain about the few initiatives that might have an effect in the classroom – like the PCN and BNCC curriculums, which even with all their problematics, are guidelines aimed to orientate the work of teachers –, teaching will not get better. It is a matter of sharing the responsibility, not assigning blame, when it comes to education.

## **PALIMPSESTO**

8) In the works you have been developing, texts, from a plethora of different discursive domains, appear as protagonists in Portuguese classes. The article *Referenciação e Humor no Ensino de Língua Portuguesa* [Referencing and Humor in the teaching of Portuguese language], cowritten with Professor Fernanda Andrade, touches on humoristic elements as teaching tools, looking at the ways referencing strategies are used in making up said humor. Can you comment on how humor, satire and irony, for instance, can contribute to a more efficient way of teaching reading and textual production?

## **LEONOR WERNECK**

There are a lot of interesting themes to bring to students, and humor usually is one of the most effective. To understand the irony in a *crônica* or a meme, for example, it is necessary to access a number of previous knowledges (linguistics, of the world, intertextual, contextual, etc.), all articulated to multisemiotic aspects. In other words, it is a highly complex activity and, precisely due to this level of complexity, important in forming students who are attentive in reading and writing. Beyond that, thriller and horror stories are also very interesting and teenagers tend to enjoy them a lot.

In the case of the article you have mentioned, we demonstrated how the referential chains associated to the main characters produce humor in the *crônica*, but there are other resources, such as referencing strategies (including abstract nouns that act as encapsulating agents), punctuation, subject ellipsis, presence of gradation, ambiguity in the use of pronouns, varied resources in how the words are formed, etc. Therefore, as you can see, all pragmatic

content in the course can be combined, through various activities, in reading and text production. There are a number of suggestions when it comes to textual approaches in articles written either by me or by orientees, all of which you can access on my website at <https://leonorwerneck.wixsite.com> or at my research group's, GPLINT, website at <https://gplint.wixsite.com/gplint>.

## REFERENCES

SANTOS, Leonor Werneck dos; ANDRADE, Fernanda. Referenciação e Humor no Ensino de Língua Portuguesa. *Interdisciplinar*, v. 31, p. 11-24, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/issue/view/803>. Acesso em: 28 ago. 2023.

SANTOS, Leonor Werneck dos; RICHE, Rosa Cuba; TEIXEIRA, Cláudia Souza. *Análise e produção de textos*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2020.

**Leonor Werneck dos Santos:** Titular Professor of Portuguese at UFRJ, where she has been working since 1995. Undergraduate degree in Portuguese/Literature (UFRJ-1989), Master's (UFRJ-1994) and PhD (UFRJ-2001) in Vernacular Letters (Língua Portuguesa). Post-Doctorate: in Linguistics, under the supervision of Professor Isabel Roboredo Seara/Universiity of Aberta-Portugal (january-december/2018); in Linguistics, under the supervision of Professor Mônica Cavalcante,/UFC (april/2013-january/2014), with a Post-Doctorate Senior Grant from CNPq. Former teacher of Middle and High School (Colégio Pedro II, public and private schools in Rio de Janeiro). Works at the undergrad in Letters, Master's and PhD in Vernacular Letters and worked as a teacher for ProfLetras, giving the course "Texto e Ensino". Experienced in the field of Letters, Textual Linguistics, textual genres, referencing, textual articulation, children's and young adult literature and teaching of reading. President of Assel-Rio in the 2008-2009 biennium. Member of the jury at Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), since 2012. Member of the research group do Linguística de Texto e Análise da Conversação da ANPOLL. Coordinator of the research group Grupo de Pesquisa em Linguística de Texto (GPLINT – Instagram: @gplint.ufrj). E-mail: [leonorwerneck@letras.ufrj.br](mailto:leonorwerneck@letras.ufrj.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8415-3535>.

**Adriene Ferreira de Mello:** PhD candidate and Master in Portuguese Language at UERJ. Undergrad in Letters at the Centro Universitário São José de Itaperuna (UniFSJ). Teacher of Portuguese Language for the Municipal Secretary of Education at Pirapetinga-MG. E-mail: [adriene.mello@hotmail.com](mailto:adriene.mello@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9373-7009>.

**Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes:** PhD candidate in Letters/Portuguese Language (UERJ), with CAPES grant; Master's in Letters-Portuguese Language (UERJ); Undergrad in Letters: Portuguese/Literatures (UFRRJ); member of the research groups Estudos Linguísticos, Multiletramentos e Ensino de Língua Portuguesa (ELMEP/CNPq), Descrição e Ensino de Língua: pressupostos e práticas (CNPq) e Laboratório de Pesquisa em Língua e Discurso (LINDIS/CNPq) and, since May 2023, works as one of the editors for the Palimpsesto journal. E-mail: [thiagodossantos16@gmail.com](mailto:thiagodossantos16@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7921-4631>.

**Elisa da Silva Santana:** Master student of Literary Theory and Comparative Literature. Teoria Literária e Literatura Comparada. Researches the literary circulation of children's literature authors in Brazil. Undergrad in Letters e specialist in Children's Literature (both UFRJ), while also holding an specialization in Editing and Editorial Management. (NESPE). A member of the research groups Mulheres na Formação de Leitores (UFRJ) e EnLIJ (UERJ). E-mail: [elisasanoli@gmail.com](mailto:elisasanoli@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7396-6846>.

**Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior:** PhD candidate in English-Language Literatures at the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Master in English-Language Literatures and e undergrad in Letters (English/Literatures) at UERJ. Develops research mainly on twentieth-century English-language poetry, with a focus on the works of Elizabeth Bishop. Besides a researcher, is also a translator and a poet. E-mail: [marcelodecarvalho@live.com](mailto:marcelodecarvalho@live.com) | ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5320-4727>.

# Entrelaçando Identidades: raça e gênero nas escritas de Henrique Marques Samyn

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn (UERJ)

## Entrevistadoras

Bruna de Oliveira Sales (UERJ/CAPES)

Marcela Ansaloni de Azevedo (UERJ/CAPES)

Pâmera Ferreira Santos (UERJ/FAPERJ)

Para a nossa edição *Miscelânea*, com muito entusiasmo, anunciamos o entrevistado para o quadragésimo quarto número da revista discente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Professor Doutor Henrique Marques Samyn.

Doutor em Letras na área de Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com estágio pós-doutoral em Letras também pela UERJ, dedica-se à pesquisa de representação de subjetividades e corpos racializados e generificados desde uma perspectiva interseccional. Desenvolve o projeto “A experiência como fundamento na literatura luso-brasileira de autoria negra” (Prociência/Pibic/UERJ) em articulação com o premiado projeto *LetrasPetras*, voltando-se ao estudo e divulgação da produção literária, cultural e intelectual de autoria negra e feminina. Além disso, é coordenador do Programa de Estudos Galegos da UERJ, no qual pesquisa o processo histórico de construção do racismo ibérico e desenvolve o projeto “(Contra)modelos de gênero na estética (neo)trovadoresca: matrizes e heranças” (Pibic/UERJ).

Além de Professor Associado do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Henrique Marques Samyn é autor de *Levante* (2020), *Uma Temporada no Inferno* (2022), *Os Panteras Negras: uma introdução* (2023) entre outros.

Nesta entrevista, tivemos o prazer de conhecer um pouco mais do mencionado projeto *LetrasPretas* coordenado por ele junto com suas alunas. Da importância às dificuldades em mantê-lo ativo, conversamos sobre o porquê de ter um lugar de acolhimento dentro da universidade. Além disso, também foi discutida a importância da

literatura na representação das minorias de gênero e raça, bem como abordamos as diferenças entre as escritas acadêmica e literária.

Com profunda alegria, agradecemos imensamente ao professor pela disponibilidade em nos conceder esta entrevista. Aos leitores, esperamos que este material seja de grande valia para seus estudos e pesquisas.

## **PALIMPSESTO**

1) Para dar início à nossa conversa, gostaríamos de abordar o *LetrasPretas*<sup>1</sup>, projeto que teve início na UERJ em 2017 e evoluiu para um projeto de extensão em 2019, do qual o senhor é o coordenador. Com o objetivo principal de analisar e divulgar a produção literária, intelectual e cultural de mulheres negras, especialmente autoras independentes, é desenvolvido com alunas negras e cotistas da Universidade. Atualmente, o projeto reúne membros que atualizam um blog, roteirizam e apresentam um programa na Rádio UERJ, além de organizarem cursos e eventos. Além disso, foi agraciado com quatro bolsas acadêmicas subsidiadas pela UERJ, abrangendo áreas como Extensão, Iniciação à Docência, Estágio Interno Complementar e Proatec. Não apenas isso, o projeto também conquistou o Prêmio Fernando Sgarbi Lima e recebeu menções honrosas. Seria possível compartilhar conosco a história da criação do projeto? Quais desafios significativos foram superados até conquistar o merecido reconhecimento? Além disso, poderia fornecer mais detalhes sobre o trabalho desenvolvido no projeto e destacar os resultados obtidos até o momento?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Em primeiro lugar, eu quero agradecer à equipe da revista Palimpsesto, periódico tão tradicional e tão importante para a nossa universidade, o convite para esta entrevista. É sempre um prazer dialogar com discentes da UERJ, da qual jamais me afastei ao longo da minha carreira acadêmica; e na qual venho atuando, como professor e pesquisador, há mais de uma década.

Passo, então, a falar sobre o projeto *LetrasPretas*. Esse projeto surgiu em 2017, com a ajuda inestimável de duas alunas: Maria Verônica da Silva e Larissa França. Nós começamos publicando um *blog*, atualizado semanalmente, no qual resenhávamos obras

---

1 Para mais informações sobre o projeto, acesse: <https://letraspretas.com/>.

de escritoras negras. De lá pra cá, o projeto passou por várias transformações. Muitas outras alunas se uniram a nós; começamos a realizar eventos e diversas atividades, recebendo escritoras e intelectuais negras na UERJ; e demos início às gravações do nosso programa de rádio/*podcast*, que já vai para a nona temporada, em parceria com o CTE/Rádio UERJ. No início, o projeto funcionava quase como um coletivo, o que nos possibilitava construir frequentemente espaços de aquilombamento dentro da UERJ. Com a institucionalização do projeto e a obtenção das bolsas, passamos a ter que lidar com a pressão do produtivismo, o que pesou negativamente sobre esses aspectos do projeto, mas proporcionou importantíssimos recursos acadêmicos para as nossas integrantes (diversas das quais avançaram para a pós-graduação).

Penso que projetos como o LetrasPretas são necessários porque os espaços acadêmicos ainda são muito hostis para pessoas negras – sobretudo, para mulheres negras. Tanto na graduação quanto na pós-graduação, o racismo, o sexismo e o epistemicídio incidem violentamente sobre alunas negras, a tal ponto que docentes se sentem à vontade para ofendê-las e constrangê-las durante as aulas. Ainda que não tenhamos condições de acolher no âmbito do projeto todas as alunas que nos procuram, nós nos esforçamos para que o LetrasPretas esteja presente em nossa universidade, demonstrando que é possível construir espaços receptivos para alunas negras no mundo acadêmico, apesar de todas as dificuldades. Mas os obstáculos, de fato, são muitos: desde avaliações contraditórias e inconsistentes, que criam problemas para a renovação do projeto (temos conseguido manter as nossas bolsas, mas frequentemente é necessário impetrar recursos para apontar problemas evidentes nos próprios pareceres emitidos), até a falta de condições econômicas para que as alunas sigam adiante em suas trajetórias acadêmicas. Apesar de tudo, resistimos; e eu preciso agradecer, sobretudo, às alunas que atuam como coordenadoras do projeto – atualmente: Maria Verônica, Amanda Lourenço e Camila Souza –, sem as quais seria inviável mantê-lo em funcionamento.

## **PALIMPSESTO**

2) No *site* do projeto supracitado, ao se descreverem, encontramos a explicação de que o nome do projeto:

Parece um trava-língua, isso não ocorre por acaso; trata-se de uma metáfora para as inúmeras dificuldades enfrentadas por mulheres negras, tanto na produção quanto na publicação e divulgação de seus trabalhos, em uma sociedade na qual o racismo e o sexismo ainda se fazem presentes como forças opressoras.

Na qualidade de coordenador do LetrasPretas e pesquisador especializado em representações de gênero, gostaríamos de ouvir sua perspectiva sobre a possível contribuição da literatura canônica no desafio à estrutura patriarcal. Como você vê a evolução dessa representação no decorrer da história?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

A meu ver, uma das mais interessantes e valiosas possibilidades abertas pelos estudos sobre gênero e sobre raça, de modo mais amplo, e das perspectivas críticas feminista e negra, de modo mais específico, é a releitura de obras convencionalmente qualificadas como canônicas, a fim de possibilitar questionamentos acerca de como consolidaram certos modos de representação e parâmetros estéticos que reproduzem valores sexistas e racistas, por meio de estereótipos ou dispositivos narrativos subalternizantes, por exemplo. Assim, em oposição ao que muitas vezes se supõe, não se trata de descartar obras consideradas canônicas como desprezíveis ou irrelevantes; trata-se de lê-las a partir de outras perspectivas, com o propósito de entender o que subjaz à construção do próprio cânone ao qual foram vinculadas, assim como averiguar de que modo o apego a esse cânone legitimou o apagamento de um outro conjunto de obras (inclusive, de um vasto contingente de obras produzidas por mulheres e por pessoas negras). A partir dessas ponderações, torna-se possível averiguar em que medida o chamado cânone tem gênero e cor.

Um outro caminho possível é a construção de outros cânones, a partir de parâmetros diversos. No âmbito da crítica negra, mais especificamente, isso é algo que vem sendo pensado há décadas, de modo que dispomos de diversos trabalhos historiográficos e teóricos, assim como antologias, que possibilitam reflexões sobre qual seria o nosso “cânone negro”, no que tange a nomes considerados fundadores ou essenciais. Penso que isso é interessante porque visibiliza o fato de que, quando falamos sobre a literatura negra, tratamos de uma tradição autônoma, que se desenvolve em tensão e em contradição com a literatura brasileira hegemônica. Meu livro de poemas *Levante*,



por exemplo, foi construído exclusivamente em diálogo com essa tradição literária negra; como já enfatizei diversas vezes, e, para espanto de muita gente, os poemas de *Levante* não dialogam com autores como Castro Alves ou Jorge de Lima – meu diálogo ali é com nomes como Lino Guedes, Solano Trindade e Esmeralda Ribeiro. Mas há também quem discuta a própria necessidade de construção de um “cânone negro”, optando por outras abordagens.

## **PALIMPSESTO**

3) Ainda hoje, na academia, um espaço dedicado à discussão e à produção de conhecimento, não é difícil nos depararmos com pensamentos contrários aos debates militantes sobre gênero e raça nos estudos literários. Sob uma perspectiva interseccional, qual seria o papel da literatura para que minorias oprimidas possam alcançar protagonismo e passem a ser considerados sujeitos com voz principalmente nesses lugares onde encontram resistência à sua presença?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Um pouco provocativamente, tomarei como partida aquela reflexão proposta por Antonio Candido, segundo a qual a literatura é uma manifestação universal dos homens, seja lá o que se chame literatura – desde as “formas complexas” das “grandes civilizações” até o assim denominado folclore, como ressaltou Candido. Daqui de onde falo, o que me interessa é justamente atentar para os limites implícitos (ou não) nesse discurso: de que tipo de “universalidade” se fala? Quem são os “homens” que produzem essa “universalidade”? A partir de quais critérios certas produções podem ser qualificadas como “complexas” e outras como “folclóricas”? O que possibilita o reconhecimento de certas civilizações como “grandes”? Vejam: o que importa é, precisamente, repensar a existência de determinações que, de maneira mais ou menos explícita, operam historicamente para desqualificar certas produções a partir de critérios arbitrários – qualificando-as como “panfletárias” ou “militantes”, por exemplo, como se isso necessariamente implicasse um prejuízo para o seu valor estético ou para os seus atributos literários. Propor uma revisão desses parâmetros demanda compreender que pessoas racializadas, ou consideradas inferiores ou desviantes no que diz respeito à ordem de gênero, sempre produziram textos associados às suas próprias experiências e visões de

mundo; e que a mera clivagem que há entre estas e os valores hegemônicos foi tomada como pretexto para obstar o seu ingresso no espaço da “literatura”. É possível, por conseguinte, questionar radicalmente o sentido do que se determina como “literário”, dispensando pretensões universalizantes ou metafísicas.

## **PALIMPSESTO**

4) O senhor acaba de lançar o livro *Os Panteras Negras: uma introdução*, tratando da história do partido político estadunidense anticapitalista. É o seu segundo livro sobre o assunto, visto que, em 2018, organizou *Por uma revolução antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Pensando em sua trajetória acadêmica e mesmo escolhas enquanto crítico literário, qual o senhor acredita ser o principal legado deixado pelo grupo?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Na verdade, a antologia *Por uma revolução antirracista*, publicada em 2018, serviu como base para esse novo livro – *Os Panteras Negras: uma introdução*, lançado agora, em 2023. Esses livros nasceram com a proposta de disponibilizar, para o público brasileiro, mais informações sobre um dos grupos mais importantes na história dos movimentos negros; muita gente tem uma vaga noção sobre quem foram os Panteras Negras, mas pouquíssimas pessoas conhecem a sua trajetória, o que realmente pensavam e defendiam. A antologia de 2018 teve uma boa repercussão, mas sobretudo no âmbito acadêmico; por isso, publiquei esse novo livro, com a proposta de disponibilizar uma espécie de manual introdutório. Agora, como pensar a relação entre os Panteras Negras e a literatura negra brasileira? Talvez seja possível especular sobre uma relação indireta, quer dizer: considerar que as escritoras e os escritores vinculados à nossa tradição negra, sobretudo desde os anos 1970 e 1980, estabeleceram diálogos com questões pautadas pelos movimentos negros que estiveram, também, no alvo dos Panteras – como as lutas antirracista e anticapitalista, a valorização de uma estética corporal negra etc. Mas é interessante destacar que os Panteras Negras também produziram literatura: as páginas do jornal do partido, *The Black Panther*, têm muitos poemas, alguns dos quais eu traduzi e publiquei em uma revista (*Despacho 7*, da editora Corsário-Satã). Eis um exemplo de uma pesquisa por fazer: como é possível analisar, desde uma perspectiva comparativista,

os poemas publicados em *The Black Panther* e aqueles publicados por escritoras e escritores negros nos anos 1970?

## PALIMPSESTO

5) Com um grande volume de trabalhos voltado para a crítica literária, o senhor decidiu explorar a prosa ficcional em *Uma Temporada no Inferno*, em 2022. Temos o relato de um admirador de Lima Barreto que resolve reviver o momento em que o autor ficou internado no Hospital dos Alienados a fim de superá-lo e, após viver essa experiência, finalizar a escrita do romance barretiano *O cemitério dos vivos*. O que despertou sua atenção para Lima Barreto e a sua condição de saúde mental, mais especificamente?

## HENRIQUE MARQUES SAMYN

Na verdade, a primeira versão de *Uma temporada no inferno* foi escrita mais de dez anos antes da publicação do livro, e não nasceu exatamente de uma escolha. O que aconteceu foi o seguinte: na graduação e na pós-graduação, eu vinha cursando disciplinas que tratavam de Lima Barreto, mas que só abordavam a questão racial muito superficialmente. Então, eu decidi ler a obra do Lima por conta própria, atrás do que me interessava; e, por um acaso, encontrei numa biblioteca pública da Praça Seca, que ficava perto da vila onde eu morava, um exemplar de *O cemitério dos vivos*, que sempre é publicado junto do *Diário do hospício*. Ao longo de leituras e releituras desse livro, sem qualquer pretensão, eu comecei a criar um texto que recriava e dialogava com a narrativa do Lima Barreto. Assim nasceu uma primeira versão, que chegou a ganhar um concurso literário. Contudo, num primeiro momento, esse “duplo” era apenas uma voz abstrata construída sobre o texto barretiano. O livro publicado, *Uma temporada no inferno*, é uma reescritura daquele primeiro manuscrito; nele, a voz é atribuída a um protagonista, não nomeado, cuja trajetória biográfica gera um desejo de refazer o percurso do Lima e concluir a sua obra. A criação desse personagem-narrador me possibilitou aprofundar a questão da saúde mental, porque se trata de um homem negro em uma sociedade racista, que se espelha no autor de *Numa e a ninfa* para tornar-se “alguém”. As passagens pelo hospício lançaram Lima Barreto em situações extremas; mas, ainda assim, ele não voltou as costas para a literatura – pelo contrário: ele tratou de ficcionalizar as suas vivências, buscando semelhanças entre si mesmo e escritores como Cervantes e Dostoiévski. O

personagem-narrador de *Uma temporada no inferno* tenta fazer algo parecido; em suas próprias palavras, a literatura é o seu fio de Ariadne.

## **PALIMPSESTO**

6) Nos estudos sobre textos narrativos, as provocações do narrador, com aquilo que conta e gera questionamentos, lançam mão de instrumentos como componentes de ordem psicológica, ideológica, histórica e social, aspectos perceptuais de distância, ângulo ou quantidade de visão. O senhor, enquanto autor, poderia compartilhar como elabora o seu narrador? Considera que se inspirou ou se assemelha ao narrador de outro autor em Língua Portuguesa? O que acredita ser imprescindível em um narrador?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Eu, pessoalmente, não tenho um protocolo definido para lidar com essa construção do narrador. Há muitas soluções possíveis, e eu penso que tudo precisa se encaixar de forma orgânica em cada texto, considerando as demandas estéticas.

No caso de *Uma temporada no inferno*, a primeira versão não tinha exatamente um narrador; como já mencionei, o que sustentava a narrativa era uma espécie de voz abstrata que se apropriava do texto de Lima Barreto e dialogava com ele, explorando outras possibilidades a partir do que já estava nas obras originais – *O cemitério dos vivos* e, sobretudo, o *Diário do hospício*. Na segunda versão é que nasceu o narrador que está no livro publicado, quando eu percebi que essa voz poderia ganhar um corpo e uma história.

Mas, se me permite, eu gostaria de deslocar a sua pergunta para falar um pouco sobre *Levante*, porque algo curioso ocorreu em relação a esse livro. O que acontece é que, em *Levante*, há muitas vozes: há poemas mais descritivos ou mais líricos, que enunciam discursos desde localizações particulares – expondo, por exemplo, perspectivas de pessoas escravizadas ou de colonizadores. Alguns poemas encenam as vozes de certas figuras históricas. E já aconteceu, por duas vezes, de pessoas atribuírem a mim, como autor empírico, o que é “dito” por um personagem: o Lucas da Feira, cujo discurso, embora vocalizando a resistência antiescravista, reproduz a violência patriarcal. Isso tem por base registros históricos e narrativas tradicionais, que nos apresentam Lucas da Feira como uma figura vingativa, que violentava mulheres brancas para responder aos abusos

cometidos contra mulheres negras. Eu mesmo já abordei criticamente esse discurso, em texto publicado no livro que organizei com a professora e pesquisadora Lina Arao (*Feminismos dissidentes*); mas, em uma leitura ingênua, já houve quem pensasse que eu de alguma forma o endossaria. E o que evidencia a ingenuidade dessa leitura é que projetam em mim a voz de um personagem homem negro; mas ninguém faz o mesmo, por exemplo, com a voz do colonizador, presente em outros poemas de *Levante*.

Então, para sintetizar: o que penso ser imprescindível é, por um lado, que a instância narrativa mantenha uma relação orgânica com a proposta estética da obra; e que, por outro lado, qualquer leitura do texto atente para as complexidades dessa clivagem entre a voz ficcional ou lírica e o autor empírico.

## **PALIMPSESTO**

7) E por fim, poderia compartilhar conosco como foi o seu processo de pesquisa para a escrita do livro *Uma temporada no inferno*? A transição da escrita acadêmica para a literária foi desafiadora para o senhor? Quais foram as facilidades e dificuldades encontradas nessa jornada?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Às vezes eu brinco, dizendo que escrever *Uma temporada no inferno* foi uma forma de libertação. Eu estou há muito tempo no meio acadêmico, e vocês sabem como as coisas funcionam: precisamos trazer todas as referências, explicitar sempre com quem estamos dialogando... quando se trata de obras literárias, as regras são outras. Eu posso, por exemplo, reescrever livremente trechos de obras do Lima Barreto, introduzindo as modificações que eu quero, a partir do que eu julgar esteticamente interessante, e deixar a cargo de quem lê interpretar aquilo. De fato, eu fiz isso em certas passagens de *Uma temporada no inferno*; e já houve pessoas que julgaram que eu escrevi trechos que, na verdade, foram produzidos pelo Lima Barreto. Eu também inseri no livro muitos elementos que vieram de pesquisas acadêmicas, como tratados e textos científicos produzidos entre o final do século XIX e o início do século XX, nos quais o pensamento eugênico é evidente. Um amigo escritor, o Vinicius Neves Mariano, chegou a mencionar esse material em um conto interessantíssimo, no qual ele me transforma em um

personagem (!). Há também trechos de artigos jornalísticos, crônicas... quer dizer, não foi algo difícil; foi bem divertido, inclusive porque me permitiu propor certas questões (e criar certas armadilhas) para quem se dedica à crítica literária e às pesquisas acadêmicas. Se deu certo ou não, só quem leu o livro pode dizer.

Agradeço, mais uma vez, pela ótima conversa.

## REFERÊNCIAS

SAMYN, Henrique Marques. *Panteras Negras: uma introdução*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2023.

SAMYN, Henrique Marques. *Uma Temporada no Inferno*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022.

SAMYN, Henrique Marques. *Levante*. Rio de Janeiro: Editora Jandaíra, 2020.

SAMYN, Henrique Marques. *Por uma revolução antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.

**Prof. Dr. Henrique Marques Samyn:** Professor Associado e pesquisador procientista do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Suas pesquisas abordam a representação de subjetividades e corpos racializados e generificados a partir de uma perspectiva interseccional. Desenvolve o projeto “A experiência como fundamento na literatura luso-brasileira de autoria negra” (Prociência/Pibic UERJ) em articulação com o projeto de extensão LetrasPretas, voltado ao estudo e divulgação da produção literária, cultural e intelectual de autoria negra e feminina, desenvolvido com estudantes negras e cotistas da UERJ. Como coordenador do Programa de Estudos Galegos da UERJ, pesquisa o processo histórico de construção do racismo ibérico e desenvolve o projeto (Contra)modelos de gênero na estética (neo)trovadoresca: matrizes e heranças (Pibic UERJ). Desde 2020, leciona sobre literatura de autoria negra na Tokyo University of Foreign Studies, como Affiliated Associate Professor. Em 2023, foi convidado a ministrar presencialmente, em Tóquio, um seminário sobre literatura e crítica negra brasileira. Integrou a Comissão Consultora da Ocupação Machado de Assis, realizada pelo Itaú Cultural em 2023/2024. É membro da equipe do Gabinete em Estudos de Gênero da

Universidade de Lisboa. Como escritor, tem textos publicados em diversas antologias publicadas no Brasil e no exterior, e tem sido convidado a participar regularmente de eventos literários como a Festa Literária Internacional de Paraty, a Festa Literária das Periferias e a Primavera dos Livros, entre outros. Recebeu em 2014 o Prêmio Docência Dedicada ao Ensino Anísio Teixeira, sendo eleito pelos alunos do Centro de Educação e Humanidades da UERJ, por votação direta, o professor que mais contribuiu para a sua formação acadêmica. E-mail: [marquessamyn@gmail.com](mailto:marquessamyn@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2624-3487>.

**Bruna de Oliveira Sales:** É doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e é bolsista CAPES. É mestre em Literatura Portuguesa pela mesma instituição e seus estudos são voltados para as questões de gênero presentes nos romances de Camilo Castelo Branco. Além disso, é especialista em Tradução de Italiano também pela UERJ. Tem graduação em Letras: Português/Italiano pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, período em que desenvolveu pesquisas na área de Linguística, voltando-se para a Análise do Discurso, e Literatura Portuguesa, tendo pesquisado cantigas trovadorescas e o período oitocentista. E-mail: [b.oliveira2703@gmail.com](mailto:b.oliveira2703@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1494-8487>.

**Marcela Ansaloni de Azevedo:** Doutoranda em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), onde pesquisa a produção contística da escritora Maria Judite de Carvalho sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Nazar David. Mestre em Literatura Comparada (UERJ), tendo como objeto de pesquisa Lavoura Arcaica de Raduan Nassar e o silêncio que permeia a obra. Tem experiência também na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica. Editora geral da Revista Palimpsesto, do Programa de Pós - Graduação em Letras da UERJ, desde maio de 2023. E-mail: [marcelaansaloni@hotmail.com](mailto:marcelaansaloni@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960>.

**Pâmara Ferreira Santos:** É doutoranda, bolsista da FAPERJ, em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, desde 2021, onde também cursou sua graduação em Letras (2004-2008) e fez seu mestrado em Literatura Portuguesa (2009-

2011). Atuou como docente de Língua Portuguesa e na administração pedagógica do Ensino Básico da Marinha do Brasil, além de ter orientado trabalhos de conclusão de curso de especialização em Neurociência. Sua pesquisa é voltada para os aspectos de verossimilhança e mimese entre o contemporâneo, filosófico e literário na obra de José Saramago. Email: [pamera\\_santos@yahoo.com.br](mailto:pamera_santos@yahoo.com.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1488-7197>.



# Interweaving Identities: Race and Gender in Henrique Marques Samyn's Writing

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn (UERJ)

## Interviewers

Bruna de Oliveira Sales (UERJ/CAPES)

Marcela Ansaloni de Azevedo (UERJ/CAPES)

Pâmera Ferreira Santos (UERJ/FAPERJ)

For our Miscellaneous edition, with great enthusiasm, we announce the interviewee for the forty-fourth issue of the student magazine of the Postgraduate Program in Literature at the State University of Rio de Janeiro (UERJ), Professor Henrique Marques Samyn.

PhD in Literature in the area of Portuguese Literature from the State University of Rio de Janeiro, with a post-doctoral internship in Literature also at UERJ, dedicated to researching the representation of racialized and gendered subjectivities and bodies from an intersectional perspective. He develops the project “A experiência como fundamento na literatura luso-brasileira de autoria negra” (Prociência / Pibic / UERJ) together with the award-winning LetrasPetras project, focusing on the study and dissemination of literary, cultural and intellectual production by black and women authorship. Furthermore, he is coordinator of the Galician Studies Program at UERJ, in which he researches the historical process of construction of Iberian racism and develops the project “(Contra)modelos de gênero na estética (neo)trovadoresca: matrizes e heranças” (Pibic/UERJ).

In addition to being an Associate Professor at the Institute of Languages and Literature at the State University of Rio de Janeiro, Henrique Marques Samyn wrote *Levante* (2020), *Uma Temporada no Inferno* (2022) and *Os Panteras Negras: uma introdução* (2023) among others.

In this interview, we had the pleasure of learning a little more about the aforementioned LetrasPretas project, coordinated by him together with his students. From the importance to the difficulties in keeping it active, we talked about why we

need to have a welcoming place within the university. Furthermore, the importance of literature in the representation of gender and racial minorities was also discussed, as well as the differences between academic and literary writing.

With deep joy, we thank the professor immensely for his willingness to grant us this interview. To the readers, we hope that this material will be of great value for your studies and research.

## **PALIMPSESTO**

1) To start our conversation, we would like to approach LetrasPretas<sup>1</sup>, a project that began at UERJ in 2017 and evolved into an extension project in 2019, of which you are the coordinator. Aiming at analyze and disseminate the literary, intellectual and cultural production of black women, especially independent authors, the project is developed with black students and quota holders at the University. Currently, it brings together members who update a blog, script and present a program on Rádio UERJ, in addition to organizing courses and events. In addition, it was granted with four academic scholarships subsidized by UERJ, covering areas such as Extension, Initiation to Teaching, Complementary Internal Internship and Proatec. Not only that, the project also won the Fernando Sgarbi Lima Award and received honorable mentions. Would it be possible to share with us the story of the creation of the project? What significant challenges were overcome to achieve the deserved recognition? Furthermore, could you provide more details about the work carried out on the project and highlight the results obtained so far?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

In first place, I want to thank the Palimpsesto magazine team, which is such a traditional and important periodical for our university, for inviting me to this interview. It is always a pleasure to talk to students at UERJ, which I have never left throughout my academic career; and in which I have been working, as a teacher and researcher, for more than a decade.

I will then talk about the LetrasPretas project. This project emerged in 2017, with the invaluable help of two students: Maria Verônica da Silva and Larissa França. We started by publishing a blog, updated weekly, in which we reviewed works by black women writers. Since then, the project has undergone several transformations. Many other students joined us; we started holding events and several activities, welcoming

---

<sup>1</sup> For more information about the project, please go to: <https://letraspretas.com/>.

black writers and intellectuals to UERJ; and we started recording our radio/podcast program, which is now in its ninth season, in partnership with CTE/Rádio UERJ. In the beginning, the project worked almost as a collective, which allowed us to frequently build quilombo spaces within UERJ. With the institutionalization of the project and the obtaining of scholarships, we began to have to deal with the pressure of productivism, which had a negative impact on these aspects of the project, but provided extremely important academic resources for our members (several of whom advanced to postgraduate studies).

I think that projects like LetrasPretas are necessary because academic spaces are still very hostile for black people – especially for black women. Both at undergraduate and postgraduate levels, racism, sexism and epistemicide violently affect black female students, to the point that professors feel free to offend and embarrass them during classes. Even though we are unable to welcome all the students who come to us within the scope of the project, we strive to ensure that LetrasPretas is present at our university, demonstrating that it is possible to build receptive spaces for black students in the academic world, despite all the difficulties. But the obstacles, in fact, are many: from contradictory and inconsistent assessments, which create problems for the renewal of the project (we have managed to maintain our grants, but it is often necessary to appeal for resources to point out problems evident in the opinions issued themselves), to the lack of economic conditions for students to move forward in their academic trajectories. Despite everything, we resist; and I need to thank, above all, the students who act as coordinators of the project - currently: Maria Verônica, Amanda Lourenço and Camila Souza -, without whom it would be impossible to keep it running.

## **PALIMPSESTO**

2) On the project's website, when describing themselves, we find the explanation that the name of the project:

[It] seems like a tongue twister, this doesn't happen by chance; It is a metaphor for the countless difficulties faced by black women, both in the production and in the publication and dissemination of their work, in a society in which racism and sexism are still present as oppressive forces.

As coordinator of LetrasPretas and researcher specialized in gender representations, we would like to hear your perspective on the possible contribution of canonical literature

in challenging the patriarchal structure. How do you see the evolution of this representation throughout history?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

In my point of view, one of the most interesting and valuable possibilities opened up by studies on gender and race, more broadly, and feminist and black critical perspectives, more specifically, is the rereading of works conventionally qualified as canonical, in order to enable questions about how certain modes of representation and aesthetic parameters that reproduce sexist and racist values have been consolidated, through stereotypes or subalternizing narrative devices, for example. Thus, contrary to what is often assumed, it is not a question of discarding works considered canonical as negligible or irrelevant; it is about reading them from other perspectives, with the purpose of understanding what underlies the construction of the canon to which they were linked, as well as investigating how attachment to this canon legitimized the erasure of another set of works (including a vast contingent of works produced by women and black people). From these considerations, it becomes possible to ascertain to what extent the so-called canon has gender and color.

Another possible path is the construction of other canons, based on different parameters. In the context of black criticism, more specifically, this is something that has been thought about for decades, so that we have several historiographical and theoretical works, as well as anthologies, that allow reflections on what our “black canon” would be, in terms of names considered founding or essential. I think this is interesting because it highlights the fact that, when we talk about black literature, we are talking about an autonomous tradition, which develops in tension and contradiction with hegemonic Brazilian literature. My book of poems *Levante*, for example, was constructed exclusively in dialogue with this black literary tradition; As I have already emphasized several times, and, to the surprise of many people, *Levante's* poems do not dialogue with authors like Castro Alves or Jorge de Lima – my dialogue there is with names like Lino Guedes, Solano Trindade and Esmeralda Ribeiro. But there are also those who discuss the very need to construct a “black canon”, opting for other approaches.

## **PALIMPSESTO**

3) Even today, in academia, a space dedicated to discussion and the production of knowledge, it is not difficult to come across thoughts contrary to militant debates about gender and race in literary studies. From an intersectional perspective, what would be the role of literature so that oppressed minorities can achieve protagonism and begin to be considered subjects with a voice, especially in those places where they find resistance to their presence?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

A little provocatively, I will take as a starting point that reflection proposed by Antonio Candido, according to which literature is a universal manifestation of men, whatever is called literature – from the “complex ways” of “great civilizations” to the so-called folklore, as Candido highlighted. From where I speak, what interests me is precisely to pay attention to the limits implicit (or not) in this discourse: what kind of “universality” are we talking about? Who are the “men” who produce this “universality”? Based on what criteria can certain productions be classified as “complex” and others as “folkloric”? What makes it possible to recognize certain civilizations as “great”? See: what matters is, precisely, rethinking the existence of determinations that, in a more or less explicit way, operate historically to disqualify certain productions based on arbitrary criteria – qualifying them as “pamphleteering” or “militant”, for example, as if this necessarily implied harm to its aesthetic value or literary attributes. Proposing a review of these parameters requires understanding that racialized people, or those considered inferior or deviant with regard to the gender order, have always produced texts associated with their own experiences and worldviews; and that the mere cleavage between these and hegemonic values was taken as a pretext to prevent their entry into the space of “literature”. It is possible, therefore, to radically question the meaning of what is determined as “literary”, dispensing with universalizing or metaphysical claims.

## **PALIMPSESTO**

4) You have just released the book *Os Panteras Negras: uma introdução*, dealing with the history of the anti-capitalist American political party. It is your second book on the

subject, since, in 2018, you organized *Por uma revolução antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras* (1968-1971). Thinking about your academic career and even choices as a literary critic, what do you believe is the main legacy left by the group?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

In fact, the anthology *Por uma revolução antirracista*, published in 2018, served as the basis for this new book – *Os Panteras Negras: uma introdução*, released now, in 2023. These books were born with the proposal to make more available to the Brazilian public information about one of the most important groups in the history of black movements; Many people have a vague notion of who the Black Panthers were, but very few people know their trajectory, what they really thought and defended. The 2018 anthology had a good response, but above all in the academic field; That's why I published this new book, with the purpose of providing a kind of introductory manual. Now, how to think about the relationship between the Black Panthers and black Brazilian literature? Perhaps it is possible to speculate about an indirect relationship, that is: to consider that writers linked to our black tradition, especially since the 1970s and 1980s, have established dialogues with issues guided by black movements that were also targeted by the Panthers – such as anti-racist and anti-capitalist struggles, the valorization of black body aesthetics, etc. But it is interesting to highlight that the Black Panthers also produced literature: the pages of the party newspaper, *The Black Panther*, have many poems, some of which I translated and published in a magazine (*Despacho 7*, published by Corsário-Satã). Here is an example of research to be done: how is it possible to analyze, from a comparative perspective, the poems published in *The Black Panther* and those published by black writers in the 1970s?

## **PALIMPSESTO**

5) With a large volume of work focused on literary criticism, you decided to explore fictional prose in *Uma Temporada no Inferno*, in 2022. We have the report of an admirer of Lima Barreto who decides to relive the moment in which the author was hospitalized at the Hospital dos Alienados in order to overcome it and, after living this experience, finish writing the Barretian novel *O Cemitério dos Vivos*. What drew your attention to Lima Barreto and his mental health condition, more specifically?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

In fact, the first version of *Uma Temporada no Inferno* was written more than ten years before the book was published, and was not exactly born out of a choice. What happened was the following: in undergraduate and postgraduate studies, I had been taking courses that dealt with Lima Barreto, but which only approached the racial issue very superficially. So, I decided to read Lima's work on my own, looking for what interested me; and, by chance, I found in a public library in Praça Seca, which was close to the village where I lived, a copy of *O Cemitério dos Vivos*, which is always published with the *Diário do hospício*. Throughout reading and re-reading this book, without any pretension, I began to create a text that recreated and dialogued with Lima Barreto's narrative. Thus was born a first version, which went on to win a literary competition. However, at first, this “doppelgänger” was just an abstract voice built over the Barretian text. The published book, *Uma Temporada no Inferno*, is a rewriting of that first manuscript; in it, the voice is attributed to an unnamed protagonist, whose biographical trajectory generates a desire to retrace Lima's journey and complete his work. The creation of this narrator-character allowed me to delve deeper into the issue of mental health, because he is a black man in a racist society, who looks up to the author of *Numa e a ninfa* to become “someone”. The stays in the asylum threw Lima Barreto into extreme situations; but even so, he did not turn his back on literature – on the contrary: he tried to fictionalize his experiences, looking for similarities between himself and writers like Cervantes and Dostoevsky. The narrator character of *Uma Temporada no Inferno* tries to do something similar; In her own words, literature is his Ariadne thread.

## **PALIMPSESTO**

6) In studies on narrative texts, the narrator's provocations, with what he tells and generates questions, make use of instruments such as psychological, ideological, historical and social components, perceptual aspects of distance, angle or quantity of vision. Could you, as an author, share how you create your narrator? Do you consider that you were inspired by or resemble the narrator of another author in Portuguese? What do you believe is essential in a narrator?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Personally, I don't have a defined protocol for dealing with this construction of the narrator. There are many possible solutions, and I think that everything needs to fit organically into each text, considering the aesthetic demands.

In the case of *Uma Temporada no Inferno*, the first version didn't exactly have a narrator; As I already mentioned, what sustained the narrative was a kind of abstract voice that appropriated Lima Barreto's text and dialogued with it, exploring other possibilities based on what was already in the original works – O cemitério dos vivos and, above all, the Diário do hospício. In the second version, the narrator who is in the published book was born, when I realized that this voice could get a body and a story.

But, if you allow me, I would like to move your question to talk a little about *Levante*, because something curious happened regarding that book. In *Levante*, there are many voices: there are more descriptive or more lyrical poems, which enunciate discourses from particular locations – exposing, for example, perspectives of enslaved people or colonizers. Some poems stage the voices of certain historical figures. And it has happened, twice, that people attribute to me, as an empirical author, what is “said” by a character: Lucas da Feira, whose speech, although vocalizing anti-slavery resistance, reproduces patriarchal violence. This is based on historical records and traditional narratives, which present Lucas da Feira as a vengeful figure, who raped white women to respond to abuse committed against black women. I myself have already critically addressed this discourse, in a text published in the book I edited with professor and researcher Lina Arao (*Feminismos Dissidentes*); but, on a naive reading, there have been those who thought that I would somehow endorse it. And what highlights the naivety of this reading is that they project onto me the voice of a black male character; but no one does the same, for example, with the voice of the colonizer, present in other *Levante* poems.

So, to summarize: what I think is essential is, on the one hand, that the narrative instance maintains an organic relationship with the aesthetic proposal of the work; and that, on the other hand, any reading of the text pays attention to the complexities of this cleavage between the fictional or lyrical voice and the empirical author.



## **PALIMPSESTO**

7) And finally, could you share with us what your research process was like for writing the book *Uma Temporada no Inferno*? Was the transition from academic to literary writing challenging for you? What were the advantages and difficulties encountered on this journey?

## **HENRIQUE MARQUES SAMYN**

Sometimes I joke that writing *Uma Temporada no Inferno* was a way of liberation. I've been in academia for a long time, and you know how things work: we need to bring all the references, always make it clear who we're talking to... when it comes to literary works, the rules are different. I can, for example, freely rewrite excerpts from Lima Barreto's works, introducing the changes I want, based on what I deem aesthetically interesting, and leaving it up to whoever reads to interpret that. In fact, I did this in certain passages of *Uma Temporada no Inferno*; and there have been people who thought that I wrote excerpts that, in fact, were produced by Lima Barreto. I also inserted into the book many elements that came from academic research, such as treatises and scientific texts produced between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, in which eugenic thinking is evident. A writer friend, Vinicius Neves Mariano, even mentioned this material in a very interesting story, in which he turns me into a character (!). There are also excerpts from journalistic articles, chronicles... I mean, it wasn't difficult; It was very funny, also because it allowed me to pose certain questions (and create certain traps) for those dedicated to literary criticism and academic research. Whether it worked or not, only those who read the book can say.

Thank you, once again, for the great conversation.

## **REFERENCES**

SAMYN, Henrique Marques. *Panteras Negras: uma introdução*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2023.

SAMYN, Henrique Marques. *Uma Temporada no Inferno*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022.

SAMYN, Henrique Marques. *Levante*. Rio de Janeiro: Editora Jandaíra, 2020.

SAMYN, Henrique Marques. *Por uma revolução antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.

**Prof. Dr. Henrique Marques Samyn:** Associate Professor and proscientist researcher at the Institute of Languages and Literature of the State University of Rio de Janeiro. His research addresses the representation of racialized and gendered subjectivities and bodies from an intersectional perspective. He develops the project “Experience as a foundation in Portuguese-Brazilian literature by black authors” (Prociência/Pibic UERJ) with the Letras Pretas extension project, aiming at the study and dissemination of literary, cultural and intellectual production by black and female authors, developed with black students and UERJ quota students. As coordinator of the Galician Studies Program at UERJ, he researches the historical process of construction of Iberian racism and develops the project (Contra) gender models in (neo) troubadour aesthetics: matrices and inheritances (Pibic UERJ). Since 2020, he has taught on black-authored literature at the Tokyo University of Foreign Studies, as an Affiliated Associate Professor. In 2023, he was invited to teach in person, in Tokyo, a seminar on black Brazilian literature and criticism. He was part of the Consultative Commission for the Machado de Assis Occupation, carried out by Itaú Cultural in 2023/2024. He is a member of the team at the Gender Studies Office at the University of Lisbon. As a writer, he has texts published in several anthologies published in Brazil and abroad, and has been invited to regularly participate in literary events such as the Paraty International Literary Festival, the Periferias Literary Festival and Primavera dos Livros, among others. In 2014, he received the Anísio Teixeira Teaching Award for Teaching, being elected by the students of the Center for Education and Humanities at UERJ, by direct vote, the professor who most contributed to their academic training. E-mail: [marquessamyn@gmail.com](mailto:marquessamyn@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2624-3487>.

**Bruna de Oliveira Sales:** She is a PhD student in Portuguese Literature at the State University of Rio de Janeiro and is a CAPES fellow. She has a master's degree in Portuguese Literature from the same institution and her studies focus on gender issues in Camilo Castelo Branco's novels. Furthermore, she is a specialist in Italian Translation also from UERJ. She has a degree in Literature: Portuguese / Italian from the State University of Rio de Janeiro, during which time she developed research in the area of

Linguistics, focusing on Discourse Analysis, and Portuguese Literature, having researched troubadour songs and the 19th century period.

Email: [b.oliveira2703@gmail.com](mailto:b.oliveira2703@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1494-8487>.

**Marcela Ansaloni de Azevedo:** PhD student in Portuguese Literature, at the State University of Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), where she researches the short-story production of the writer Maria Judite de Carvalho under the guidance of Prof. Dr. Sérgio Nazar David. Master in Comparative Literature (UERJ), having as research object Raduan Nassar's *Lavoura Arcaica* and the silence that permeates the work. She also has experience in the Literature area, with an emphasis on Portuguese Language and Literature in Basic Education. General editor of *Revista Palimpsesto*, from the Postgraduate Program in Literature at UERJ, since May 2023. E-mail: [marcelaansaloni@hotmail.com](mailto:marcelaansaloni@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960>.

**Pâmera Ferreira Santos:** She is a PhD student, FAPERJ scholarship fellow, in Portuguese Literature at the State University of Rio de Janeiro, since 2021, where she also completed her undergraduate degree in Literature (2004-2008) and her master's degree in Portuguese Literature (2009-2011). She worked as a Portuguese language teacher and in the pedagogical administration of Basic Education for the Brazilian Navy, in addition to guiding the completion of a specialization course in Neuroscience. Her research is focused on the aspects of verisimilitude and mimesis between the contemporary, philosophical and literary in the work of José Saramago.

Email: [pamera\\_santos@yahoo.com.br](mailto:pamera_santos@yahoo.com.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1488-7197/>.

# Análise multidimensional de um *corpus* multinível de aprendizes de língua inglesa

*Multidimensional analysis of a multilevel learner corpus of English language*

Cicero Soares da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

[pardonmester@gmail.com](mailto:pardonmester@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2815-7977>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo identificar as dimensões de variação nos padrões de elementos lexicogramaticais da linguagem utilizada por aprendizes de inglês, utilizando o *Corpus* Multinível de Aprendizes Brasileiros de Inglês (COBRA-7), compilado por W. M. Dantas em 2012. O COBRA-7 consiste em 2516 redações escolares, divididas em seis níveis de proficiência, totalizando 571.564 palavras. A pesquisa se insere na área da Linguística de *Corpus* de Aprendiz (LCA), que investiga textos autênticos produzidos por aprendizes de línguas estrangeiras. A metodologia empregada é a Análise Multidimensional Funcional (AMD) no contexto da Linguística de *Corpus*, utilizando ferramentas computacionais. A análise buscou identificar as dimensões de variação gramático-funcionais no corpus e, através do uso do procedimento estatístico ANOVA, examinou a variação multidimensional funcional em relação a variáveis independentes como "escola", "nível" e "gênero biológico". Os resultados indicaram a existência de variação estatística entre os diferentes níveis de ensino.

**Palavras-chave:** Linguística de *corpus*; Linguística de *corpus* de aprendiz; níveis de proficiência; Análise Multidimensional.

## ABSTRACT

This article aims to identify the dimensions of variation in the patterns of lexicogrammatical elements used by English learners, using the Multilevel *Corpus* of Brazilian English Learners (COBRA-7), compiled by W. M. Dantas in 2012. COBRA-7 consists of 2516 school essays, divided into six proficiency levels, totaling 571,564 words. The research falls within the field of Learner *Corpus* Linguistics (LCL), which investigates authentic texts produced by foreign language learners. The methodology employed is Functional Multidimensional Analysis (AMD) within the context of *Corpus* Linguistics, using computational tools. The analysis aimed to identify the grammatical-functional dimensions of variation in the *corpus* and, through the use of the ANOVA

statistical procedure, examined functional multidimensional variation in relation to independent variables such as "school," "level," and "gender." The results indicated the existence of statistical variation among different proficiency levels.

**Keywords:** *Corpus* Linguistics; Learner *Corpus* Research; Proficiency Levels; Multidimensional Analysis.

## INTRODUÇÃO

Atuando como professor de inglês por mais de 25 anos, sempre priorizei trabalhar com uma abordagem comunicativa apesar de haver poucos recursos disponíveis nas escolas públicas e cursos de língua em que atuei. E para isso, sempre procurei fazer adaptações no material didático, pois seu conteúdo era muitas vezes descontextualizado e com 100% do foco na estrutura gramatical da língua. Percebi que grande parte do conteúdo proposto no livro didático era adaptado para aquela temática e que, na maioria das vezes, não atendia à necessidade dos meus alunos.

Algo desafiador para professores e aprendizes de Inglês como Língua Estrangeira (ILE) é atingir domínio para conseguir se expressar natural e fluentemente tanto na escrita quanto na fala. Muitas teorias já foram elaboradas para tentar explicar o porquê de a linguagem de aprendizes ser artificial e “desfluente” (do inglês *dysfluent*), enfocando pressupostos da Gramática Gerativa e da Aquisição de Segunda Língua (Chomsky, 1995; Krashen, 1981), priorizando a aplicação de regras gramaticais formais e abstrata na produção da linguagem. Segundo Biber e Conrad (2009, p. 4) “[...] alguns falantes não-nativos são criticados por soarem muito ‘como um livro’ quando falam”. (tradução nossa)<sup>1</sup>

Vale ressaltar que a proposta da Linguística de *Corpus* (LC) utilizada nesta pesquisa (Sinclair, 1991, Biber, Conrad, Reppen, 1988; Partington, 1988; Hunston, 2002, Berber-Sardinha, 2004) vê a produção da linguagem não do ponto de vista da aplicação de regras, mas sim do uso de sequências linguísticas, por exemplo, sequências de palavras típicas de um dado contexto ou situação de uso de língua (registros). “Registro<sup>2</sup> é uma

---

<sup>1</sup> [...]some non-native speakers are criticized for sounding too much “like a book” when they speak. Thus, proficiency with spoken registers for conversations and meetings is also important. (Biber, Conrad, 2009, p. 4)

<sup>2</sup> No original: “A cover term for any language variety defined by its situational characteristics, including the speaker’s purpose, the relationship between speaker and hearer, and the production circumstances” (Biber, 2009 p. 823).

variedade linguística, definido por aspectos situacionais, que inclui o propósito do falante, a relação entre o falante e o ouvinte e o contexto de produção” (Biber, 2009, p. 823). Para Biber e Conrad (2009, p. 4) “[...] ter um conhecimento dos registros falados como conversações e reunião [...] é importante”.

A linguagem não é estruturada pelo princípio da escolha aberta como um “preenchimento de lacunas” (*slot-and-filler model*) (Lewis, 2000b; Sinclair, 1991). Vale enfatizar que a linguagem é altamente padronizada (*patterned*) e os estudos com base na LC têm revelado empiricamente essas descobertas, pois os traços linguísticos coocorrem de modo estatisticamente significativo (Biber, Conrad & Reppen, 1998; Sinclair, 1991; Berber-Sardinha, 2010).

Berber-Sardinha (2000, p. 51) ainda ressalta que o estudo de padronização encontra amparo teórico na noção do princípio idiomático (*idiom principle*), segundo o qual “o usuário da língua tem à sua disposição um grande número de frases pré- ou semiconstruídas que se constituem em escolhas únicas, muito embora pareçam analisáveis em segmentos” (Sinclair, 1987, p. 320).

O princípio idiomático, estabelecido por Sinclair (1991), pressupõe que a linguagem deve ser estudada a partir de seu uso em situações cotidianas, que definem quais palavras sofrerão maior ou menor grau de atração. É o uso que determina qual agrupamento e significado virá desse processo. Assim, esse princípio defende que o falante tem à sua disposição um conjunto de combinações lexicais e gramaticais pré-construídas dentre as quais usará aquela que melhor convier à situação.

A pesquisa descrita aqui tem como objetivo investigar empiricamente os padrões de coocorrência das características linguísticas subjacentes às variedades textuais dos aprendizes de Inglês como Língua Estrangeira (ILE), desde o nível básico ao avançado, presentes no *corpus* COBRA-7, com base no Quadro Europeu Comum de Referência para Línguas – (CEFR)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> O Quadro Europeu Comum de Referência para Línguas (QECL ou CEFR) categoriza a proficiência em seis níveis. Começando pelo A1 (Iniciante) com expressões familiares, segue para o A2 (Básico) com compreensão de frases comuns. No nível B1 (Intermediário), aborda tópicos familiares, enquanto o B2 (Usuário Independente) lida com textos complexos. O C1 (Proficiência Operativa Eficaz) compreende textos longos e significados implícitos, e o C2 (Domínio Pleno) engloba a compreensão quase completa e a síntese de informações de várias fontes. (British Council Brasil. <https://www.britishcouncil.org.br> > quadro-comum-eu. Acesso em 04.12.2021)

Este estudo oferece uma contribuição para a área da Linguística de *Corpus*, especificamente a Linguística de *Corpora* de Aprendizes no Brasil, uma área de pesquisa promissora que já dá seus primeiros passos no contexto acadêmico nacional. Por exemplo, Dantas (2012) investigou os erros de escrita em inglês por brasileiros: identificação, classificação e variação entre níveis. Silveira (2012) analisou a produção escrita de aprendizes brasileiros e Gil (2014) pesquisou a incidência do princípio idiomático e do princípio da escolha aberta na produção escrita de alunos brasileiros de inglês como língua estrangeira.

O presente estudo utiliza uma metodologia da Linguística de *Corpus* (Berber-Sardinha, 2004), na vertente da Análise Multidimensional – AMD (Biber, 1988, 2009, Berber-Sardinha, Veirano-Pinto, 2014, 2019), que “usa procedimentos estatísticos (principalmente análise fatorial), visando ao mapeamento das associações entre um conjunto variado de características linguísticas dentro do *corpus* de estudo” (Berber-Sardinha, 2004, p. 300).

O *corpus* usado neste estudo, o COBRA-7 (*Corpus* Multinível de Aprendizes Brasileiros de Inglês como Língua Estrangeira – Seven Idiomas (Dantas, 2012), contém redações produzidas por aprendizes de inglês como língua estrangeira acerca de 6 registros: *Personal letter*, *Essay*, *Internet post*, *Formal letter*, *Narrative* e *Review* sobre diversos tópicos. Dessa forma, o COBRA-7 se caracteriza por ser um *corpus* de aprendiz, uma vez que apresenta uma coleção “de textos eletrônicos produzidos por aprendizes de uma língua...” (Granger, 2002, p. 7).

Na investigação de *corpora* de aprendizes, segundo Berber-Sardinha (2004, p. 269), “a LC privilegia, em suma, a linguagem dos alunos tal qual manifestada em seus ambientes naturais, ou seja, no emprego, no entretenimento, na escola e no mundo real em geral”.

Diante disso, os objetivos específicos da pesquisa são: identificar as dimensões de variação relativas aos textos do COBRA-7; identificar até que ponto as dimensões de variação explicam a variação existente entre nível de ensino, local de ensino e o gênero biológico masculino e feminino.

Dessa forma, este estudo almeja responder às questões elencadas abaixo:

1. Quais são as dimensões do *corpus* de Aprendiz COBRA 7?

2. Qual a influência de variáveis independentes como o nível de ensino, local de ensino, gênero biológico masculino e feminino na variação entre os textos do COBRA 7?

Este artigo está organizado em cinco seções. Na primeira seção, a introdução e, em seguida, serão apresentados os principais Fundamentos Teóricos desta pesquisa ao detalhar a Linguística de *Corpus*, a Linguística de *Corpus* de Aprendiz e a Análise Multidimensional.

O texto descreve a metodologia da pesquisa em duas seções. Na primeira, explica o desenho do *corpus* de estudo e os procedimentos de coleta. Na segunda, detalha a análise funcional completa, incluindo a extração das dimensões funcionais do COBRA-7. Também são apresentados os procedimentos de análise dos resultados das interpretações das duas dimensões e das análises de variância (ANOVA).

Por último, apresentaremos as considerações finais que concluem o estudo.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O trabalho aqui proposto tem como fundamentação teórica principal a Linguística de *Corpus* (LC) que se ocupa da coleta e da exploração de *corpora*, ou conjunto de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador (Berber-Sardinha, 2004). Assim, o objeto de estudo da LC é o que pode ser definido como um corpo de linguagem natural (autêntica) que pode ser usado como base para pesquisa linguística (Berber-Sardinha, 2004; Sinclair, 1995). De acordo com Biber, Conrad & Reppen (1994), as pesquisas baseadas em LC apresentam como características principais:

- a) Ser empírica e analisar padrões reais de uso de textos naturais;
- b) Utilizar uma coleção grande de textos naturais e criteriosamente selecionados, conhecida como *corpus*;
- c) Fazer análises por meio de técnicas tanto automáticas, como interativas;
- d) Empregar técnicas de análise ambas quantitativas e qualitativas (interpretativas).



Segundo Berber-Sardinha (2004), o objeto central do estudo da LC é o *corpus*, que pode ser definido como um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos) sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para descrição e análise (2004, pp.18-19). Esta definição é mais completa porque menciona vários pontos importantes:

- **A origem:** os dados devem ser autênticos.
- **O propósito:** o *corpus* deve ter a finalidade de ser um objetivo de estudo linguístico.
- **A composição:** o conteúdo do *corpus* deve ser criteriosamente escolhido.
- **A formatação:** os dados do *corpus* devem ser legíveis por computador.
- **A representatividade:** o *corpus* deve ser representativo de uma língua ou variedade.
- **A extensão:** o *corpus* deve ser vasto para ser representativo.

## LINGÜÍSTICA DE *CORPUS*

A coleta de dados linguísticos para fins de pesquisa já existia bem antes da invenção do computador. Existem dados históricos de *corpora* de citações bíblicas compiladas desde a Antiguidade e a Idade Média. Já no século XX, pode-se encontrar vários exemplos de trabalhos de pesquisadores dedicados à compilação linguística, tais como: Thorndike, Boas e Frias. No entanto, de acordo com Berber-Sardinha (2004), há duas diferenças significativas ao comparar os estudos daquela época com os estudos da LC atuais: os *corpora* daquela época não eram eletrônicos e a ênfase e destaque dados a tais estudos era, de modo geral, o ensino de línguas.

Embora os primeiros *corpora* sejam considerados limitados comparados aos *corpora* atuais, faz-se necessário ressaltar que um *corpus* não-computadorizado serviu de base para a criação de *corpora* como os existentes na atualidade. O *SEU* (*Survey of*

*English Usage*), compilado em Londres, em 1959 pela equipe de Randolph Quirk, serviu como referência para outros *corpora*, inclusive o primeiro *corpus* linguístico eletrônico *Brown University Standard Corpus of Present-Day American English*, contendo 1 milhão de palavras, considerado uma revolução para o estudo de LC na época.

Com a chegada dos computadores pessoais na década de 80, a pesquisa de LC começou a se popularizar. Foi também nessa época que teve o início o projeto COBUILD, uma parceria da Universidade de Birmingham e a editora Collins, sob o comando de John Sinclair, uns dos maiores pesquisadores em LC, sendo ainda considerado um marco para a história da LC. Juntos publicaram dicionários, gramáticas, e livros didáticos baseados na pesquisa com *corpora* para o ensino de inglês, sendo de grande valia para pesquisas subsequentes.

## LINGUÍSTICA DE *CORPUS DE APRENDIZ*

Na pesquisa, a Linguística de *Corpus* (LC) desempenha um papel crucial ao descrever a linguagem de aprendizes, especialmente de inglês como língua estrangeira, usando *corpora* de textos de falantes não-nativos. De acordo com Granger (1998, 2002) apenas anos 80 e 90 com a coleta de *corpora* de inglês não-nativo, chamados de *corpora* de aprendizes (CLC), seguindo os princípios da LC. O projeto ICLE (*International Corpus Learner English*) é um exemplo notável na Linguística de *Corpus* de Aprendiz (LCA), liderado por Sylviane Granger, resultando em descrições mais precisas da linguagem utilizada por aprendizes.

É importante salientar que a linguagem aqui pode ser representada tanto por alunos de cursos de língua ou falantes experientes que deixaram de ter aulas de língua. Berber-Sardinha ressalta que, historicamente, “o *corpus* de aprendiz redefine o conceito original de *corpus*, que previa (na prática, não na teoria) que a linguagem permitida no *corpus* tinha de pertencer à variedade nativa” (2004, p. 265). Ao permitir a compilação de *corpora* de falantes não-nativos, várias questões de pesquisa surgem:

Quais características linguísticas da língua-alvo são empregadas com mais (sobretudo) ou menos (substituto) frequência em comparação com falantes nativos? Qual é a extensão da influência da língua nativa (transferência) na produção de aprendizes? Em que áreas eles tendem a usar estratégias de evitação deixando de explorar a fundo o potencial da língua-alvo? Em que

áreas eles tendem a demonstrar desempenho nativo ou não-nativo? Quais são as áreas nas quais os aprendizes de um dado país parecem necessitar de mais ajuda para desenvolver sua produção na língua-alvo? (Berber- Sardinha, 2004, p. 266).

Para Berber-Sardinha, os conceitos de subuso e sobreuso na Linguística de *Corpus* de Aprendizagem (doravante LCA) são descritivos e diagnósticos, não normativos, visando compreender a interlíngua e orientar o ensino. Esses conceitos contrastam com a ideia de erro na aprendizagem de uma segunda língua, pois a LCA reconhece erros como inevitáveis, não considerando anomalias na aquisição. Em vez disso, a LCA descreve esses desvios de forma neutra, com base na produção dos aprendizes, privilegiando a linguagem dos alunos em ambientes naturais, como trabalho, entretenimento, escola e contexto real.

Nesta pesquisa, as produções dos aprendizes são consideradas como autênticas, pois segundo as afirmações de Sinclair (1996) e Granger (2002) supracitadas, a produção escrita dos aprendizes possui um caráter verdadeiro, pois se destina a um leitor. Logo, os *corpora* de aprendizes são legítimos no sentido de que não são apenas uma coletânea de textos avulsos.

Para Granger (2002), a maioria dos *corpora* de aprendizes pertencem às seguintes categorias: (I) são monolíngues; (II) são escritos; (III) possuem amostras de linguagens produzidas por não especialistas; (IV) tendem a ser sincrônicos, ou seja, “descrevem o uso feito pelos aprendizes em um ponto no tempo” (p. 266).

## ***CORPUS DE APRENDIZ***

Ao definir um *corpus* de aprendiz<sup>4</sup>, Granger (2002) reconhece que apesar de poder ser definido como uma coleção de dados produzidos por aprendizes, esse tipo de definição deve ser evitado porque pode fazer com que o termo seja usado para tipos de dados que de fato não são *corpora*. Segundo a autora (2002, p. 4), uma definição de *corpora* mais completa, seria baseada na definição adotada por Sinclair:

---

<sup>4</sup> Computer learner *corpora* are electronic collections of authentic FL/SL textual data assembled according to explicit design criteria for a particular SLA/FLT purpose. They are encoded in a standardized and homogeneous way and documented as to their origin and provenance (Granger, 2002, p. 4).

*Corpora* de aprendiz computadorizados são coleções eletrônicas de dados textuais autênticos de Língua Estrangeira ou Segunda Língua reunidos de acordo com critérios de desenho explícitos para um determinado propósito para Aquisição de Língua Estrangeira/Ensino de Língua Estrangeira. São codificados de forma padrão e homogênea assim como são documentados suas origens e procedência (Granger, 2002, p. 7).

Com base nessa definição, podemos compreender os critérios a serem utilizados na compilação de um *corpus* de aprendiz: o meio (escrito ou falado), o registro (variedade textual), tópico, tecnicismo e condições da atividade.

## A COMPILAÇÃO DE UM *CORPUS* APRENDIZ

A autenticidade do material coletado é um dos critérios fundamentais na compilação de *corpora*. O que significa que o material reunido deve resultar de situações autênticas e genuínas de comunicação entre as pessoas e não de condições experimentais ou em quaisquer outras condições artificiais (Sinclair, 1996 *apud* Granger, 2002, p. 5). Em se tratando de *corpora* de aprendizes, esse termo autêntico tem vários parâmetros que variam desde dados coletados de contextos genuínos de comunicação até aos que resultam de legítimas situações de sala de aula. Uma vez que a produção de escrita de textos é uma legítima atividade de sala de aula, os *corpora* de aprendizes de produção escrita podem ser considerados autênticos (2002, p. 5).

## METADADOS

De acordo com Granger (1998), na compilação de um *corpus* de aprendiz também se devem considerar as características que dizem respeito à língua e as que dizem respeito ao aprendiz. Os critérios relativos à língua são bastante similares aos usados na compilação de um *corpus* nativo: se o meio é falado ou escrito; qual a variedade textual - por exemplo, se é um texto argumentativo ou uma narrativa - ou se é uma conversa espontânea ou uma entrevista informal.

As variáveis de um *corpus* de aprendiz comumente são: idade, sexo, língua materna, nível de proficiência, tópico, contexto de aprendizagem, região, outra língua estrangeira, experiência prática. O contexto de aprendizagem distingue os alunos que

estão aprendendo inglês num país de Língua Inglesa (Inglês como Segunda Língua – ISL) ou não (Inglês como Língua Estrangeira – ILE). Assim, a experiência prática refere-se ao tempo que o aprendiz estuda inglês, ao material utilizado, e ao número de horas- aulas por semana; também, se o aluno já esteve em um país de língua inglesa (Granger, 1998, p. 6; Gil, 2017, p. 24). A tabela abaixo aponta resumidamente as principais variáveis para o desenho de um *corpus* de aprendiz, segundo Atkins & Clear (1992, p.1-16):

Tabela 1 - Critérios para compilação de um *corpus* de aprendizes

<b>Língua</b>	<b>Aprendiz</b>
Meio	Idade
Registro: variedade Textual	Sexo
Tópico	Língua Materna
Tecnicismo	Região
Condições da Atividade	Outra Língua Estrangeira
	Nível de proficiência
	Contexto de Aprendizagem
	Experiência Prática

Fonte: o autor, 2022. Adaptado de Atkins & Clear (1992, pp. 1-16)

## ANÁLISE MULTIDIMENSIONAL

De acordo com Berber-Sardinha (2004, p. 300), a Análise Multidimensional (doravante AMD) deriva do conceito de dimensão de variação que pode ser definida como “um conjunto de traços que subjazem a um *corpus*”. A AMD é definida como:

Uma abordagem para análise de *corpus* que usa procedimentos estatísticos (principalmente análise fatorial), visando ao mapeamento das associações entre um conjunto variado de características dentro do *corpus* de estudo. Também usa procedimentos automáticos e semiautomáticos para análise do *corpus*, tais como etiquetagem morfossintática (*part of speech tagging*) (Berber-Sardinha, 2004, p. 300).

A Abordagem Multidimensional (AMD), desenvolvida por Douglas Biber em 1988, é uma metodologia que se enquadra na vertente americana da Linguística de *Corpus* (LC) e é considerada uma contribuição significativa para o estudo da linguagem baseado em corpora eletrônicos. A AMD tem como princípio central a análise de textos, registros e tipos de textos, em vez de focar em traços linguísticos individuais.

Através da AMD é possível identificar textos e registros que estão relacionados a parâmetros situacionais ou funcionais, como formalidade/informalidade e

interatividade/não-interatividade. Por exemplo, Biber (1988, p. 115) sugere que uma das dimensões de variação é a "Oralidade versus Letramento", onde textos interativos tendem a ser menos informativos e vice-versa. Isso demonstra como a AMD oferece uma abordagem abrangente para a análise da linguagem, considerando múltiplas dimensões de variação em vez de apenas polos opostos.

## **DIMENSÃO DE VARIAÇÃO DA LÍNGUA INGLESA**

Com essa abordagem, Biber (1988) investigou a variação da Língua Inglesa (LI) e identificou cinco dimensões a partir da análise de 67 variáveis linguísticas presentes em 481 textos que representam 23 registros da LI, disponibilizando um modelo da variação existente entre os registros que ainda não foi superado (Delfino, 2016). A Tabela 2 a seguir apresenta as dimensões identificadas em Biber (1988):

Tabela 2- Dimensões de variação da Língua Inglesa

Dimensão 1	Oralidade versus Letramento
Dimensão 2	Preocupações Narrativas versus Não Narrativas
Dimensão 3	Expressões Explícitas versus Dependentes do Contexto
Dimensão 4	Persuasão Explícita
Dimensão 5	Informação Abstrata versus Não Abstrata

Fonte: o autor, 2022. Adaptado de Biber (1988)

De acordo com Biber (1988, p. 113), uma “dimensão linguística é determinada a partir de uma correlação consistente de características linguísticas, ou seja, quando um grupo de características ocorre com frequência em textos, essas características definem uma dimensão linguística”.<sup>5</sup>

Na AMD, conjuntos de variáveis são formados por traços linguísticos nos textos (características lexicogramaticais). Estas são cruciais para classificar textos em dimensões de variação, refletindo sua função comunicativa e situacional. Os falantes

---

<sup>5</sup> No original: “A linguistic dimension is determined on the basis of a consistent co-occurrence pattern among features. That is, when a group of features consistently co-occurs in texts, those features define a linguistic dimension”.

fazem escolhas de características linguísticas para expressar ideias conforme seu propósito e função comunicativa.

Vários estudos baseados em *corpora* com a metodologia AMD já foram feitos em diversas línguas, tais como: na Língua Inglesa (Biber; 1988; Crossley; Louwerse, 2007; De Mönnik; Brom; Oostdijk, 2003; Lee, 2000), coreano (Kim; Biber, 1994), somali (Biber; Hared, 1994), nuklaelae tuvalan (Bressnier, 1988), gaélico (Lamb, 2008), espanhol (Biber; Davis; Jones; Tracy-Ventura, 2006, Parodi, 2007) e o português (Berber-Sardinha; Kauffmann; Acunzo, 2012; 2014a; 2014b).

No Brasil, a pesquisa em AMD está em crescimento. Incluí estudos sobre gêneros jornalísticos por Kauffmann (2005), variações em reportagens da revista Time por Condi de Souza (2012), linguagem em filmes americanos ao longo de décadas por Veirano-Pinto (2013), dimensões de variação de metáforas por Berber-Sardinha (2015), análise aditiva nas dimensões de Biber (1988) em letras de música de bandas de Rock por Delfino (2016) para fins didáticos de ensino de inglês, e investigação de Reality TV shows por Fonseca de Araújo (2017), também usando a AMD.

## ANÁLISE DE VARIÂNCIA – ANOVA

A Análise de Variância é um procedimento estatístico que permite avaliar afirmações sobre as médias de populações. A análise verifica se há uma diferença significativa entre as médias e se os fatores exercem influência em alguma variável dependente. A análise de variância é utilizada quando se quer decidir se as diferenças das amostras são reais, ou seja, causadas por diferenças significativas nas populações observadas se as causas são decorrentes da mera variabilidade da amostra. Logo, essa análise parte do pressuposto que o acaso só produz pequenos desvios, sendo as grandes diferenças geradas por causas reais.

A ANOVA é usada para avaliar como variáveis extralinguísticas, como registro/sub-registro, impactam as variáveis linguísticas dependentes, usando índices estatísticos como F, p e R<sup>2</sup> gerados pelo programa SAS. A magnitude da diferença entre grupos é determinada pela razão F, sendo maior quando F é mais alto, indicando maior probabilidade de significância representada por p. Veirano-Pinto (2013) estabelece um valor de F superior a 3,35 como necessário para uma amostra significativa nessa análise.

O valor de p deve ser inferior a 0,05 para que as médias sejam significativas, indicando uma diferença real e não aleatória de até 5%. Além disso, o R<sup>2</sup> é importante, pois quanto mais próximo de 1, maior é a capacidade das variáveis independentes em prever a variação entre as características lexicogramaticais neste estudo.

## CARACTERIZAÇÃO DAS VARIÁVEIS LINGUÍSTICAS DO COBRA-7

No estudo baseado em Biber (1988; 2009), são analisadas 128 variáveis linguísticas divididas em categorias gramaticais, semânticas e marcadores de posicionamento, que refletem opiniões e atitudes dos autores. Essas variáveis incluem verbos descritivos de ações, tanto transitivos quanto intransitivos, e substantivos abstratos relacionados a cognição e processo.

A análise gramatical-funcional deste estudo, baseada em Biber (1988; 2009), inclui variáveis como adjetivos, advérbios, verbos, conjunções, preposições, pronomes, e orações complementares e subordinadas com "that" e "to". As tabelas que exibem estas variáveis e exemplos são adaptadas de Condi de Souza (2012) e Veirano-Pinto (2016), com dados do COBRA-7.

Os adjetivos possuem características morfológicas como flexão em grau comparativo, semânticas na descrição de qualidades e sintáticas atuando atributivamente antes de substantivos ou predicativamente após verbos de ligação, sendo os adjetivos atributivos mais comuns na linguagem oral e escrita, conforme indicado na Tabela 5.

Tabela 5 – Variáveis Linguísticas: adjetivos

Tipo	Etiqueta	Classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Adjetivos atributivos	<adj_attr>	Gramatical	<i>The MBA is a <b>strong</b> factor.</i>
Adjetivos predicativo	<pre_dj>	Gramatical	<i>Even a change is <b>important</b>.</i>
Adjetivos todos	<alladj>	Semântica	<i>I believe you will be <b>better</b>.</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

Advérbios, segundo Biber et al. (1999, p. 536), modificam adjetivos, verbos e outros advérbios, integrando-se tanto a elementos da oração quanto da frase. Por exemplo, "almost" modifica o adjetivo "positive" em "I am almost [positive] she borrowed that off Barbie!", enquanto "reasonably" modifica o advérbio "accurately" em "First, health



*service managers must be able to price their services reasonably [accurately] for trading purposes".* A Tabela 6 do estudo detalha as subcategorizações desses advérbios.

Tabela 6 – Variáveis Linguísticas: Advérbios

Tipo	Etiqueta	Classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Todos os advérbios de posicionamento	<Alladv>	marcador de posicionamento (stance)	<i>But, unfortunately, even with those solids arguments, we can't prove anything</i>
Advérbio enfatizador	<advsv>	Gramatical	<i>It is really a difficult decision</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

Biber *et al.* (1999, p. 358) explicam que os verbos têm duas funções principais: como verbos principais ou auxiliares. Verbos principais podem ser únicos em uma frase, enquanto os auxiliares, como "be" e "can", aparecem com outro verbo principal. Verbos modais, incluindo 'can', 'could', e 'must', expressam significados como possibilidade ou obrigação. Além disso, os verbos podem denotar ações ou processos, como indicado na Tabela 7.

Tabela 7 – Variáveis linguísticas: Verbos

Tipo	Etiqueta	classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Verbos modais de possibilidade, permissão e habilidade	<prd_mod>	gramatical	<i>Laughter may be a form of courage</i>
Verbos modais de necessidade e obrigação	<Pos_mod>	gramatical	<i>We must take care of our environment</i>
Verbo (não inclusão dos verbos auxiliares)	<Nec_mod>	gramatical	<i>solve problems and do business.</i>
Contração	<contrac>	gramatical	<i>She's average height</i>
Todas passivas	<Allpasv>	gramatical	<i>the way things are done</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

As conjunções, de acordo com Biber (1988), têm o propósito de indicar relações lógicas, particularmente em textos informativos. Elas se dividem em 'coordenadas', que ligam elementos com funções sintáticas e hierárquicas semelhantes em duas orações, e 'subordinadas', que introduzem orações dependentes da principal, esclarecendo relações de condição, causa, entre outras, como demonstrado na Tabela 8.

Tabela 8 – variáveis Linguísticas: Conjunções

Tipo	Etiqueta	classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Todas as conjunções	<allcon>	gramatical	<i>but also be grateful for what we took for granted</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

Conforme Sinclair (1991), enquanto as conjunções conectam orações, as preposições têm a função de unir substantivos. Biber (1988) observa que as preposições fornecem informações que frequentemente se associam a nominalizações e verbos na voz passiva, especialmente em registros formais como documentos oficiais, cartas profissionais e artigos acadêmicos. Existem dois tipos de preposições: aquelas que dependem de verbos, substantivos e adjetivos, marcando tempo, lugar e movimento; e as que aparecem isoladas na frase. A Tabela 9 exemplifica o uso das preposições dependentes de verbos.

Tabela 9 – Variáveis Linguísticas: Preposições

Tipo	Etiqueta	Classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Preposições	<prep>	gramatical	<i>I disagree with you</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

Os pronomes de primeira e segunda pessoa, conforme Biber (1988, p. 131), indicam forte envolvimento entre os interlocutores, enquanto os de terceira pessoa estão associados a narrativas com verbos no passado e aspecto perfeito. Os pronomes indefinidos, segundo Biber *et al.* (1999), referem-se vagamente à terceira pessoa de forma genérica, como mostrado na Tabela 10.

Tabela 10 – Variáveis Linguísticas: Pronomes

Tipo	Etiqueta	classe	Exemplos Extraídos do COBRA-7
Pronome indefinido	<pany>	gramatical	<i>When comes the weekend everyone is happy</i>
Pronomes Possessivos de segunda pessoa e pessoais	<Pro2>	gramatical	<i>books that make you feel comfortable and happy.</i>
Pronome de primeira pessoa/possessivo	<Pro1>	gramatical	<i>I wish I could buy a comfortable car,</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

As orações complementares e subordinadas introduzidas por 'that' e 'to' expressam opiniões e atitudes, utilizando verbos, substantivos, adjetivos e advérbios. Biber *et al.*

(1999, pp. 660-661) destacam que essas orações relatam pensamentos, atitudes ou emoções, como ilustrado pelo exemplo "*I was quite confident that it would say in very well*". Estas construções estão associadas a orações de pensamento, evidenciando sua função na expressão de subjetividade. A Tabela 11, no COBRA-7, fornece exemplos dessas orações.

Tabela 11 – Variáveis Linguísticas: Orações complementares e subordinadas com *THAT* e *TO*.

<b>Tipo</b>	<b>Etiqueta</b>	<b>Classe</b>	<b>Exemplos Extraídos do COBRA-7</b>
<i>That</i> usado em oração complementar controlada pelo verbo	<Vcmp>	marcador de posicionamento (stance)	<i>I know that all answers would be the same</i>
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo de probabilidade	<lkly_vth>	marcador de posicionamento (stance)	<i>[...] shows that you can't forget someone that you really love,</i>
Apagamento do <i>that</i>	<that_del>	marcador de posicionamento (stance)	<i>And I think everybody should watch because it</i>
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo factivo	<fact_vth>	marcador de posicionamento (stance)	<i>but every time we really decide that the moment arrived something happens</i>
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo não factivo	<nonf_vth>	marcador de posicionamento (stance)	<i>Using that argument would suggest that the prison should be abolish,</i>
Todas as orações complementares com <i>to</i>	<all_to>	marcador de posicionamento (stance)	<i>I need to go out from here!</i>

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

Três variáveis na Tabela 12, não enquadradas em categorias linguísticas, são destacadas por Biber (1988) e Veirano-Pinto (2013) como relevantes para a descrição linguística. Elas ajudam a analisar a variação em diferentes registros da língua. Especificamente, a variável 'razão entre item e ocorrência' é útil para medir a variação vocabular de textos, indicando maior variação quando seu valor se aproxima de 1.

Tabela 12 – Variáveis Linguísticas: Extras

VARIÁVEIS LINGUÍSTICAS EXTRAS
Razão entre item e ocorrência
Quantidade de palavras
Tamanho de palavras

Fonte: o autor, 2022, adaptado de Veirano-Pinto (2013)

## METODOLOGIA

São apresentadas aqui, as etapas utilizadas para a realização desta pesquisa. Na primeira seção, incluem-se a descrição do *corpus*, bem como a especificação dos procedimentos de coleta do *corpus*. Na segunda seção, a análise fatorial completa, com a extração das dimensões funcionais de variação do COBRA-7.

## LOCAL DE COLETA DO *CORPUS* COBRA-7

Segundo Dantas (2012), a escola analisada neste estudo tem 14 unidades, sendo 12 delas franquias localizadas em várias partes da capital de São Paulo e algumas cidades do interior do estado. Em dezembro de 2011, tinha um total de 4.708 alunos de diferentes faixas etárias. Fundada em 1987, a metodologia de ensino utilizada pela escola se baseia na teoria das inteligências múltiplas de Gardner (1985) e oferece aulas de inglês e espanhol para pessoas de diversas idades, com diversos modelos de cursos, como mostrado na Figura 2.

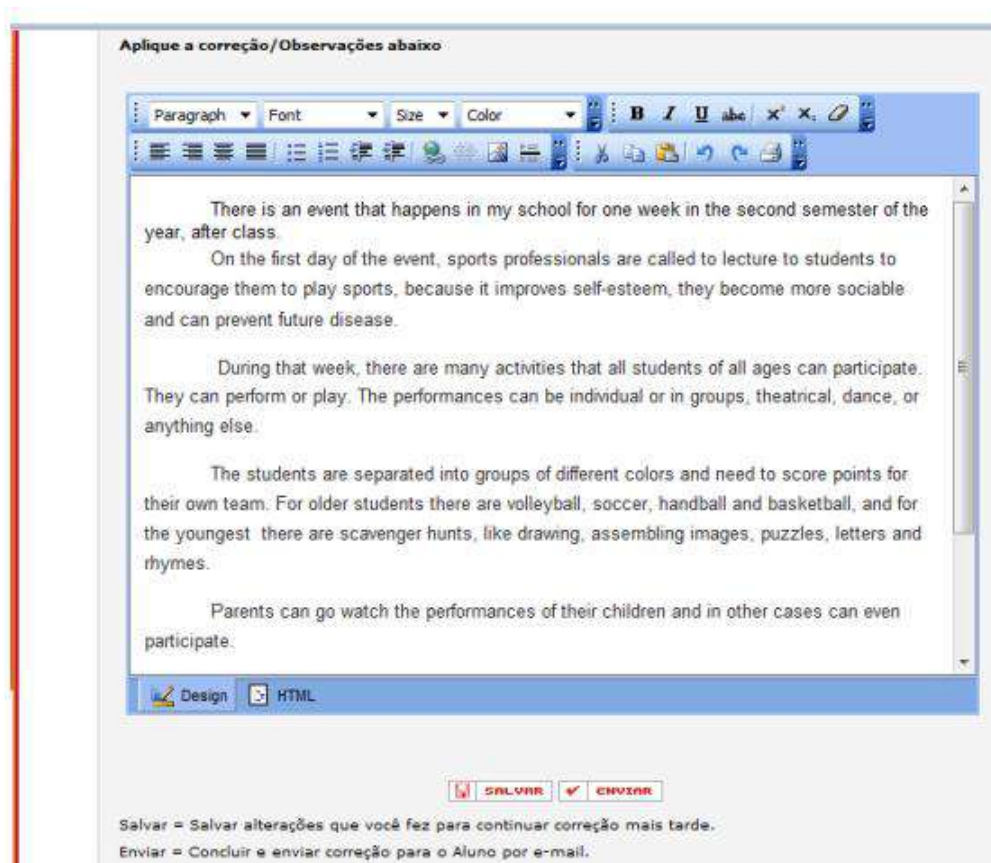
Figura 2 -Tipos de cursos oferecidos pela escola de idiomas

Adolescentes:	<p>Aulas sempre às tardes (horários fixos<sup>48</sup>);</p> <p>a) Duas aulas semanais com duração de 1h e 15 minutos cada até o nível intermediário (<i>Teen</i>);</p> <p>b) Duas aulas semanais com duração de 1h e 30 minutos cada a partir do nível intermediário superior (<i>Teen</i>).</p>
Adultos:	<p>Aulas de manhã, à noite ou aos sábados (horários fixos);</p> <p>a) Duas aulas semanais com duração de 1h e 30 minutos cada (<i>Twice</i>);</p> <p>b) Duas aulas semanais com duração de 3 horas cada (<i>Vertical</i>);</p> <p>c) Aulas aos sábados com duração de 3 horas e 30 minutos (<i>Saturday</i>);</p> <p>d) Aula individual de 1h e 30 minutos às sextas-feiras (<i>Flexi</i>).</p>

Fonte: o autor, 2022. As redações do corpus COBRA-7, adaptado de Dantas (2012)

Desde 2009, a escola adotou uma ferramenta de composição e armazenamento de redações semelhante ao Microsoft Word. Os professores foram instruídos a não mais exigir redações escritas em papel durante os exames, mas a postar os temas online com uma semana de antecedência. Os alunos, com nomes de usuário e senhas, acessavam o sistema chamado de e-portfólio para realizar a redação, que compunha parte da nota. As redações eram armazenadas indefinidamente no servidor, com autorização dos responsáveis legais no contrato de matrícula, conforme mostrado na Figura 3.

Figura 3 - Recorte tela: a área de composição de texto



Fonte: o autor 2022, adaptado de Dantas (2012)

Em cada nível de curso nessa escola de Idiomas os aprendizes faziam de três a quatro redações com mediação dos professores. Logo, considerando que a escola tem seis níveis de curso (Básico I, Básico II, Pré-intermediário, Intermediário, Pós-intermediário e Avançado), é possível que um aprendiz que estude nesta franquia desde o nível básico, provavelmente faça entre 18 e 24 redações.

## COMPOSIÇÃO DO *CORPUS* COBRA-7

O COBRA-7 foi compilado por Dantas em 2012 e as redações de aprendizes postadas entre 2009 e 2010 foram buscadas no sistema online (e-portfolio) de acesso restrito da escola de Idiomas. Primeiramente, acessando o servidor online de acesso restrito da escola por meio de nome de usuário e senha funcional.

Em seguida, foi acessado o espaço virtual de cada uma das unidades da instituição, demonstrando o recorte da tela, a página na qual são escolhidos o ano de produção, o idioma, a situação da turma e o período, conforme a Figura 4, abaixo.

Figura 4 - ano de produção das redações do COBRA-7.



Fonte: o autor, 2022. Adaptado de Dantas (2012).

Dantas (2012) destaca a importância de explicar que a busca, seleção e cópia das redações foram necessárias porque elas estavam armazenadas em um banco de dados da escola de idiomas em que o autor trabalhava. A partir dessas redações coletadas, o autor criou o *Corpus* Brasileiro Multinível de Aprendizes de Inglês como Língua Estrangeira - Seven Idiomas (COBRA-7), que consiste em 2.516 redações escolares de diferentes tópicos, totalizando 571.564 palavras (tokens) e 19.800 tipos, distribuídas em seis níveis de proficiência: básico I (Bs1), básico II (Bs2), pré-intermediário (Pre), intermediário (Int), pós-intermediário (Hig) e avançado (Adv), conforme a Tabela 13.

Tabela 13 – Distribuição dos níveis de proficiência do COBRA-7

NÍVEL	TEXTOS
AVANÇADO (Adv)	326 (12,9%)
PÓS – INTERMEDIÁRIO (Hig)	370 (14,7%)
INTERMEDIÁRIO (Int)	471 (18,7%)
PRÉ-INTERMEDIÁRIO (Pre)	359 (14,2 %)
BÁSICO II (Bs2)	526 (20,9%)
BÁSICO I (Bs1)	464 (18,4%)
TOTAL	2516

Fonte: o autor 2022.

Além de ser um corpus de aprendizes, de acordo com os critérios tipológicos de Berber- Sardinha (2004) e Granger (1998, 2002 e 2008), pode-se definir o COBRA-7 como sendo: de extensão média, monolíngue, sincrônico, estático e contemporâneo (Dantas, 2012).

## VARIÁVEIS INDEPENDENTES DA ANÁLISE DO COBRA-7

Na AMD, estimamos a quantidade de variação explicada pelas variáveis independentes por meio do procedimento de Análise de Variação (no pacote SAS, e realizado por PROC ANOVA ou PROC GLM). Identificamos as variáveis independentes relevantes e usamos uma variável de cada vez com um *fixed effect* no SAS *on demand* (PROC ANOVA ou PROC GLM. Quando usamos uma variável independente como *fixed effect*, estamos interessados em saber qual a variável capturada pela variável em cada dimensão. A Tabela 14 mostra as variáveis independentes empregadas na pesquisa.

Tabela 14 - Variáveis independentes da análise do COBRA-7

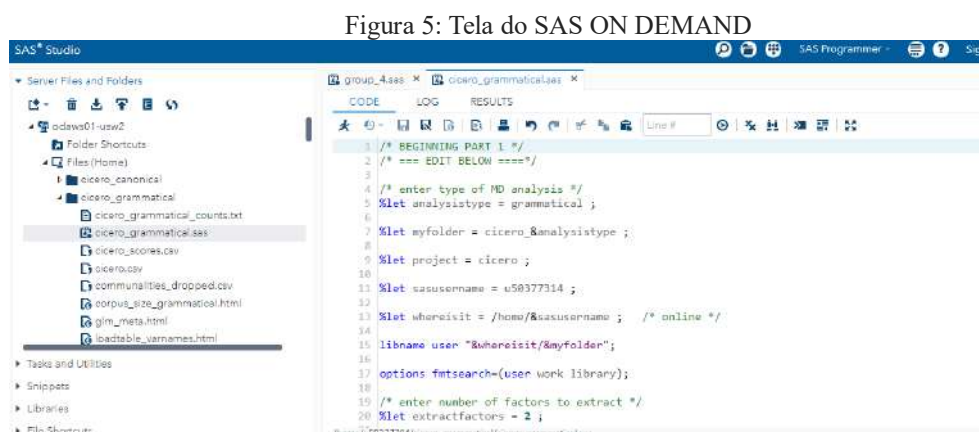
Variáveis independentes	Nome das Variáveis	Níveis das Variáveis	Número dos níveis	PROC GLM
Nível	Nível	adv bs1 bs2 hig int pre	6	<i>Fixed</i>
Escola	Escola	aclim alpha augus guaru rebou santa santo socae tatua vilal vilam vinhe	12	<i>Fixed</i>
Gênero Biológico	Gênero Biológico	f, m	2	<i>Fixed</i>

Fonte: o autor, 2022.



## ANÁLISE FATORIAL DOS DADOS

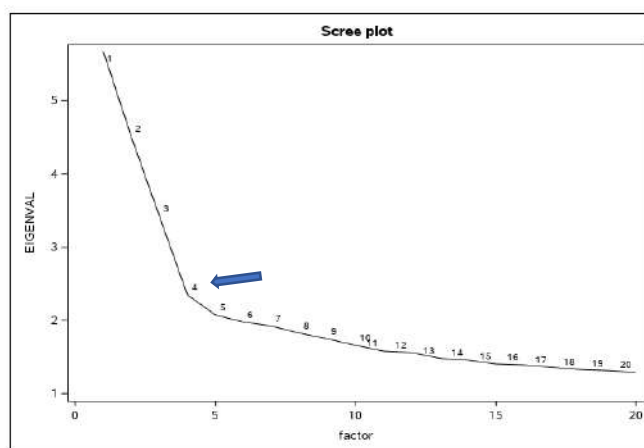
Com os dados etiquetados via Biber Tagger, o passo seguinte foi a utilização de um *software* de análise fatorial para a execução dos dados, o *software* usado nesta pesquisa foi o *SAS on Demand*. Para a realização da análise fatorial, foi utilizado um programa SAS (*script* contendo uma sequência de comandos do SAS) desenvolvido por Berber-Sardinha, conforme Figura 5 abaixo.



Fonte: o autor, 2022. SAS University Edition (2022).

Em seguida, foi rodada a primeira análise fatorial não rotacionada, que gerou o gráfico de sedimentação, ou *screeplot* que ordena os eigenvalores (representam a quantidade de variância das variáveis contidas em cada fator; quanto maior seu valor, mas variância é revelada pelo fator). Interpretamos que a melhor solução seria a de quatro fatores conforme o gráfico de segmentação 6 abaixo:

Gráfico 6: *Scree plot*



Fonte: o autor, 2022. SAS University Edition



O gráfico sugere a extração de quatro fatores, com o cotovelo mais marcado na quarta iteração, indicando estabilidade após esse ponto e a ausência de diferenças significativas entre os fatores. Uma análise fatorial rotacionada foi realizada, mas apenas os dois primeiros fatores foram considerados devido à falta de diferenças analisáveis nos fatores subsequentes. Os escores de cada texto foram calculados para esses dois fatores, permitindo a interpretação das dimensões e a análise dos textos com escores mais altos em cada uma delas. A estrutura final dos fatores está detalhada nas Tabelas 15 e 16.

Tabela 15 – Variáveis do Fator 1 – Polo Positivo

<b>Fator 1</b>		
<b>Polo Positivo</b>		
<b>Característica linguística</b>	<b>Etiqueta</b>	<b>Carga</b>
<i>That</i> usado em oração complementar controlada pelo verbo	Vcmp	.59
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo de probabilidade	lkly_vth	.46
Todas as orações complementares com <i>to</i>	all_to	.43
Apagamento do <i>that</i>	that_del	.42
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo factivo	fact_vth	.41
Pronome indefinido	pany	.40
Verbo modal preditivo	Prd_mod	.40
<i>That</i> usado em oração complementar controlada por verbo não factivo	nonf_vth	.46
Todas as conjunções	allcon	.40
Pronomes Possessivos de segunda pessoa e pessoais	Pro2	.38
Verbos modais de possibilidade, permissão e habilidade	Pos_mod	.37
Todos os advérbios de posicionamento	All_adv	.36
Advérbio (excluindo outros tipos)	adv	.35
Verbos modais de necessidade e obrigação	Nec_mod	.33
<b>Polo Negativo</b>		
Sem traços negativos	-	-

Fonte: o autor, 2022.

Tabela 16 – Variáveis do fator 2. Polo Positivo e Polo Negativo

<b>Fator 2</b>		
<b>Polo Positivo</b>		
<b>Característica linguística</b>	<b>Etiqueta</b>	<b>Carga</b>
Tamanho da palavra	wrlength	.79
Razão forma-ocorrência	Ttr	.58
Adjetivos em posição atributiva	Adj_attr	.51
Quantidade de palavras	Wcount	.48
Todas passivas	Allpasv	.40
Preposições	Prep.	.40

Fator 2		
Polo Positivo		
Todos os adjetivos	Alladj	.32
Fator 2		
Polo Negativo		
Característica linguística	Etiqueta	Carga
Pronome de primeira pessoa/possessivo	Pro1	-.71
Verbo (não inclusão dos verbos auxiliares)	allverb	-.55
Contração	contrac	-.42

Fonte: o autor, 2022.

Desse modo, encerramos aqui a explanação da metodologia de pesquisa e partiremos para a apresentação e discussão dos resultados.

## APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Serão apresentados e discutidos resultados da análise descrita na Metodologia de pesquisa, a Análise Multidimensional gramático-funcional. As etapas da Análise Fatorial apresentadas anteriormente, na seção Metodologia apontaram dois fatores, nos quais 24 variáveis carregaram. Nesta seção, a interpretação das duas dimensões resultantes desta análise será apresentada, assim como os resultados das análises de variância (ANOVA). A Tabela 17 ilustra as nomeações destas dimensões.

Tabela 17 - As duas dimensões do *corpus* COBRA-7

DIMENSÃO 1. Posicionamento do falante
DIMENSÃO 2. Letramento <i>versus</i> Oralidade

Fonte: o autor, 2022.

### DIMENSÃO 1 – POSICIONAMENTO DO FALANTE

A primeira dimensão do COBRA-7, chamada de "Posicionamento do falante," incluiu 14 variáveis (ver Tabela 17). Esta dimensão engloba orações subordinadas "that" como complementos controlados por verbos não-factivos (como "believe", "think", "say"), incluindo a omissão do "that". Os verbos não-factivos refletem a atitude do falante, como opiniões ou posicionamentos. Além disso, os verbos modais (como

"would", "can", "must", "will") indicam posicionamento, como sugestão, obrigação, predição e possibilidade. Os pronomes pessoais de segunda pessoa (como "you", "your") indicam alto envolvimento entre os falantes. Um exemplo marcante dessa dimensão apresenta essas características linguísticas.

### Texto 1

*If God did not exist, it would<Prd\_mod> be necessary to invent him. This question is very important and can<Pos\_mod> be difficult t to answer that< Vcmp>. I believe that <lkly\_vth> god exists but I must <Nec\_mod> be honest because sometimes I do not believe it. I think that<lkly\_vth> believe or not depends on the situation you< Pro2> are and how is your< Pro2> feeling. If you< Pro2> believe that<lkly\_vth> the situation can<pos\_mod> be better and someday will< Prd\_mod> be ok you< Pro2> will<prd\_mod> say that <nonf\_vth> god is good and take care about you<pro2> here.*

(Metadados: número do texto: 01369, sequência da redação: 1, sexo: m, nível de proficiência: avançado e escola: Vila Mariana).

### Características Linguísticas:

**That (vcmp)** usado em oração complementar controlada pelo verbo (.59); **That (lkly vth)** usado em oração complementar controlada por verbo de probabilidade (.46); verbo modal preditivo (**prd mod**) (.40); verbos modais de possibilidade, permissão e habilidade (**pos\_mod**) (.37); pronomes Possessivos de segunda pessoa e pessoais (Pro2) (.38); verbos modais de necessidade e obrigação (**nec\_mod**) (.33).

## RESULTADO DA ANOVA DA DIMENSÃO 1 – POSICIONAMENTO DO FALANTE

Para cada dimensão, apresentaremos os resultados da Análise de Variância (ANOVA). Os resultados da ANOVA (Tabela 18) para a dimensão 1 mostram que  $F=6,17$  e  $p < 0,0001$ , significativo estatisticamente, porém o  $R^2$  indica que apenas cerca de 2,6 % da variação é explicada pela variável independente “escola” ( $R^2 = 0,026408$ ). A variável independente “nível” tem  $F=147,30$  e  $p= 0,0001$ , o que é significativo, com  $R^2$  indicando que cerca de 22,7% da variação é explicada pelo nível ( $R^2 = 0,226906$ ). A variável “gênero” não apresentou valores de  $F$  e de  $R^2$  notáveis.

Tabela 18 – Resultado da ANOVA da Dimensão 1

Variáveis	F	p	R <sup>2</sup>
Unidade Escolar	6,17	<.0001	0,026408

Nível	147,34	<.0001	0,226906
Gênero	0,000332	0.3609	0.000332

Fonte: o autor, 2022.

## DIMENSÃO 2 – LETRAMENTO VERSUS ORALIDADE

A segunda dimensão é composta por 10 variáveis, com 7 no polo positivo e 3 no polo negativo (ver Tabela 18). Essa dimensão é chamada de "Letramento versus Oralidade". No polo positivo "Letramento" há características relacionadas à expressão de informações, incluindo palavras longas como substantivos, adjetivos atributivos e preposições, indicando uma abordagem mais escrita. No polo negativo "Oralidade", apenas três variáveis se destacam, incluindo pronomes de primeira pessoa e verbos principais, sugerindo uma abordagem mais falada. Para exemplificar a dimensão 2 no polo positivo, há o "Texto 1: Letramento", e no polo negativo, o "Texto 2: Oralidade".

### Polo Positivo: Letramento

#### Texto 1

*A 20% increase, **in**< Prep > salary may be something **important**<Alladj >that can untie **at**<Prep> the time **of**<Prep> the **final**<Adj\_attr> choice. **About**<Prep> your **current**<Adj\_attr> work, xxx, which does not pay well, is a **great**<Adj\_attr> company **with**<Prep>potential **for**<Prep> growth. The MBA is a **Strong**<Adj\_attr> factor to not get **out of**<Prep> there. It is something that many people want and try hard to get this **opportunity**<wrlength> **in**<Prep> life. Well, my opinion **about** <Prep> what you should do is: stay where you are! I believe you will be **better**<Alladj> **in**<Prep> an **environment**<wrlength> that you already know. A bird **in**<Prep> hand is worth more than two birds flying. Even a change is **important**<Alladj> **for**<Prep> everyone, do not risk yourself to not regret later! **Of**<Prep> course, this is only my **opinion**<wrlength>! I want the **best**<Alladj> **for**<Prep> you! But if you want changes, do it and I hope you achieve success wherever you choose to go!*

(Metadados: número do texto: 01123, sequência da redação: 1, sexo: m, nível de proficiência: pós-intermediário e escola: Tatuapé)

#### Características Linguísticas:

Tamanho da palavra (**wrlength**) (.79); Adjetivos em posição atributiva (**Adj\_attr**) (.51); Preposições (**Prep**) (.40); Todos adjetivos (**Alladj**) (.32).

### Polo Negativo: Oralidade

#### Texto 2

*Dreams and accomplishments **We**<Pro1> can **imagine**<allverb> and **dream**< allverb> lot of things and how many times **we want**<allverb>, because it **is**<allverb> something natural in **our**<Pro1> life. Everybody **has**<allverb> a dream and **wants**<allverb> to realize these dreams, but how can **we**<Pro1> **do**<allverb> it? This **is**<allverb> a question that everybody **wants**<allverb> to know, but to realize the dreams*

*depends*<allverb> on you, because everything *is*<allverb> possible when *we*<Pro1> *believe*<allverb> and *want*<allverb> to conquer them. *I*<Pro1> *have*<allverb> a lot of dreams everyday, *I*<Pro1> already *dreamed*<allverb> to live in Canada, but *I*<Pro1> *got*<allverb> married, then *I*<Pro1> *gave up*<allverb>. *I*<Pro1> *dreamed*<allverb> to get a surgery of myopia and *I*<Pro1> *realized*<allverb> it, but *I*<Pro1> *had*<allverb> to go ahead.

(Metadados: número do texto: 00995, sequência da redação: 4, sexo: f, nível de proficiência: avançado e escola: Santo André).

#### Características Linguísticas:

Pronome de primeira pessoa/possessivo (**Pro1**) (-.71); Verbo (não inclusão dos verbos auxiliares (**allverb**) (-.55)

## RESULTADO DA ANOVA DA DIMENSÃO 2 – LETRAMENTO VERSUS ORALIDADE

Para a dimensão 2, os resultados da ANOVA (Tabela 19) indicam variância relativamente significativa, com  $F= 5.01$  e  $p < 0, = 0001$ . Contudo, o  $R^2$  indica que apenas cerca de 2% da variação é explicada pela variável independente “escola” ( $R^2=.021534$ ). Já a variável independente “nível” também é significativa, com  $F= 3.33$  e  $p < 0, = 0001$  e  $R^2$  indica que cerca de 19,9% da variação é explicada pelo nível do aluno ( $R^2=.198677$ ). A variável “gênero” não apresentou valores de  $F$  e  $R^2$  notáveis.

Tabela 19 - Resultado da ANOVA da Dimensão 2

Variáveis	F	p	R <sup>2</sup>
Unidade Escolar	5,01	<.0001	0,021534
Nível	3,33	<.0001	0,198677
Gênero	0,0680	0,3609	0,001324

Fonte: o autor, 2022.

## RELAÇÃO ENTRE AS DIMENSÕES

Tabela 20 – Médias do Fator 1

Nível	Média	Desvio padrão
AVANÇADO (Adv)	2,70	5,76
PÓS – INTERMEDIÁRIO (Hig)	2,95	5,74
INTERMEDIÁRIO (Int)	1,49	6,63
PRÉ-INTERMEDIÁRIO (Pre)	-0,57	5,37
BÁSICO II (Bs2)	-0,14	6,54
BÁSICO I (Bs1)	-5,16	4,22

Fonte: o autor, 2022.

Tabela 21 – Médias do Fator 2

Nível	Média	Desvio padrão
AVANÇADO (Adv)	3,92	4,49
PÓS – INTERMEDIÁRIO (Hig)	1,67	5,06
INTERMEDIÁRIO (Int)	1,51	4,94
PRÉ-INTERMEDIÁRIO (Pre)	-0,30	4,64
BÁSICO II (Bs2)	-2,34	4,72
BÁSICO I (Bs1)	-3,20	5,26

Fonte: o autor, 2022.

Na Análise Multidimensional Gramático-Funcional, os resultados destacam que a variável "nível" foi a principal responsável pela variação explicada. As médias dos níveis de proficiência nos fatores 1 e 2 (Tabelas 20 e 21) indicam que o Fator 1 tem a média mais alta no nível Pós-intermediário (Hig) (2,95), seguido pelo nível Avançado (Adv) (2,70) e, por último, o nível Intermediário (Int) (1,49). Vale observar que alguns alunos são falsos iniciantes, enquanto outros possuem mais conhecimento de mundo e linguístico. Além disso, variáveis como tópico, contexto de aprendizado e experiência prática também podem influenciar as opiniões dos falantes. Por outro lado, as médias dos níveis no Fator 2 (Tabela 21) revelam diferenças mais notáveis no nível intermediário, indicando que à medida que os aprendizes progredem nos níveis, eles utilizam mais recursos linguísticos associados às dimensões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada neste artigo teve como objetivo principal identificar as dimensões de variação subjacentes nas escritas dos aprendizes de Inglês como Língua Estrangeira por meio do *corpus* COBRA-7. Foram elencadas duas perguntas de pesquisa: 1- Quais são as dimensões do *corpus* de Aprendiz COBRA 7? 2- Qual a influência de variáveis independentes como nível de ensino, local de ensino, gênero biológico masculino e feminino na variação entre os do COBRA-7?

Os resultados mostraram duas dimensões de variação do COBRA-7 nomeadamente “Posicionamento do falante” (dimensão 1), expressando uma atitude por parte do falante, ou seja, uma opinião ou um posicionamento em relação ao tópico da redação. Em contraponto, a dimensão 2 nomeada de “Letramento *versus* oralidade” revelou que a expressão de informação e a expressão de interação são usadas pelos alunos.

A dimensão 1 reflete que os falantes que expressam interação utilizam pronomes de segunda pessoa, verbos modais e orações complementares, indicando presença de posicionamento em seus discursos. Já a dimensão 2 mostra que os textos apresentam traços linguísticos frequentes, com registros informativos no polo positivo e características mais orais no polo negativo.

As médias de cada nível revelaram que na Dimensão 1, a média mais alta ocorre no nível Pós-intermediário (Hig) (2,95), em seguida, no nível Avançado (Adv) (2,70) e, por último, no nível Intermediário (Int) (1,49). Isso mostra que depois do nível básico, os alunos passam a usar linguagem de cunho informacional, com características marcantes da escrita letrada, enquanto os alunos de nível básico dão preferência à linguagem de cunho interacional, com características marcantes de oralidade. As médias dos níveis do Fator 2 mostraram também que há uma distinção entre os níveis básicos e os demais, já que a partir do nível intermediário, os alunos passam a se valer da expressão marcada pelo posicionamento frente às questões enfocadas nas redações.

A pesquisa revelou que há uma diferenciação estatisticamente significativa entre os níveis de ensino em relação a duas principais funções comunicativas: "letramento versus oralidade" e "posicionamento do falante". No entanto, a variação atribuída ao nível de ensino, embora seja a mais influente, ainda é relativamente baixa, cerca de 20%, indicando que os níveis de ensino são permeáveis, abrangendo alunos com diferentes habilidades linguísticas. Isso pode ser resultado da progressão das habilidades linguísticas dos alunos ou das exigências específicas das tarefas de redação. Além disso, a interação entre o progresso da aprendizagem e o efeito da tarefa pode desempenhar um papel. Pesquisas futuras devem se concentrar nessas hipóteses levantadas.

Dessa forma, espera-se que, professores inquietos e incomodados com a intuição presente nos materiais didáticos, como é o caso do pesquisador, não priorizem apenas as regras gramaticais da língua que soam tão "bookish" e "pedantic" (Granger, 1988, p. 49). Além do mais, espera-se que esta pesquisa estimule o desenvolvimento de outros estudos de Análise Multidimensional (AMD), principalmente na Linguística de *Corpus* de Aprendiz no que se refere à variação linguística e aos diferentes registros da linguagem em uso.

## REFERÊNCIAS

- ACUNZO, Cristina Mayer. *O que e como escrevemos na web: um estudo multidimensional de variação de registro em Língua Inglesa*. 2018, 129 f. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL - PUC. São Paulo, 2018.
- ATKINS, Sue.; CLEAR, Jeremy. *Corpus design criteria*. *Literary and Linguistic Computing* 7(I): 1-16, 1992.
- BERBER-SARDINHA, Tony. *Linguística de Corpus*. São Paulo: Manole, 2004.
- BERBER-SARDINHA, Tony. Como usar a Linguística de Corpus no ensino de língua estrangeira. Por uma Linguística de Corpus educacional brasileira. *In: VIANA, Vander; TAGNIN, Stella. Corpora no ensino de línguas estrangeiras*. São Paulo: Editora Contexto. 2013, pp. 293-348.
- BERBER-SARDINHA, Tony. *Linguística de Corpus: histórico e problemática D.E.L.T.A.*, Vol. 16, N° 2, pp. 323 – 367, 2000.
- BERBER-SARDINHA, Tony. A abordagem Metodológica da Análise Multidimensional, *Gragoatá*, Niterói, n. 29, pp. 107-125, 2. Sem. 2010.
- BERBER-SARDINHA, Tony. Register Variation in metaphor: a multi-dimensional perspective. *In: BERBER-SARDINHA, T.; HERRMANN, B. (Eds) metaphor specialist discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2015, pp. 17-52.
- BERBER-SARDINHA, Tony; KAUFFMAN, Carlos; ACUNZO, Cristina Mayer. “A Multi-dimensional analysis of register variation in Brazilian Portuguese”. *Corpora* (2014): 239-271.
- BESNIER, Nico. *The linguistics relationship of spoken and written Nukulaelae register*. *Language*, v. 64, n. 4, 1988, p. 707-736.
- BIBER, Douglas *et al.* *Grammar of Spoken and Written English*. London, Pearson. 1999.
- BIBER, Douglas; CONRAD, Susan; REPPEN, Randi. *Corpus Linguistics: investigating language structure and use*. Cambridge University Press. 1994.
- BIBER, Douglas. *The Cambridge handbook of English Corpus Linguistics*. Cambridge University Press. 2005.
- BIBER, Douglas. *Variation across Speech and Writing*. Cambridge University Press, 1988.
- BIBER, Douglas.; CONRAD, Susan. *Register, Genre and Style*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.



BIBER, Douglas.; TRACY-VENTURA, Nicole. Dimensions of register variation in Spanish. In: PARODI, Giovanni. (Org.). *Working with Spanish Corpora*. London: Continuum, 2007. p. 54-89.

BRITISH COUNCIL. *Quadro Comum Europeu de Referência para Línguas (CEFR)*. Disponível em: <<https://www.britishcouncil.org.br>>. Acesso em 4 dez. 2021.

CHOMSKY, Noam. *The Logical Structure of Linguistic Theory*. Massachusetts: M.I.T. Library, 1955.

SOUZA, Renata Condi de. *A revista Time em uma perspectiva multidimensional*. 2012. 330 f. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL-PUC. São Paulo, 2012.

CROSSLEY, Scott; LOUWERSE, Max. Multi-dimensional register classification using bi-grams. *International Journal of Corpus Linguistics*, v. 12, n. 4, p. 453-478, 2007.

DANTAS, Wendel Mendes. *Erros de escrita em Inglês por brasileiros: Identificação, classificação e variação entre níveis*. 2012. 164 f. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem- LAEL, PUC, São Paulo, 2012.

DELFINO, Maria Claudia Nunes. *Uso de música para o Ensino de Inglês como Língua Estrangeira em um ambiente baseado em Corpus*. 2016. 159 f. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem - LAEL, PUC. São Paulo, 2016.

DE MÖNNINK, Inge *et al.* Using the MF/MD method for automatic text classification. In: GRANGER, SYLVIANE.; PETCH TYSON, STEPNIANIE. (Org.). *Extending the scope of corpus based research: new applications new challenges*. Amsterdam: Rodopi, 2003. p. 15-25.

OLIVEIRA, Marcos Roberto de. *Aquisição de terceira pessoa do singular na língua inglesa: Uma perspectiva da linguística de corpus*. 2020. 82 f. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020.

ARAÚJO, Rafael Fonseca de. *A linguagem dos reality TV shows norte-americanos: análise e classificação*. 2017. 242 f. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL, PUC. São Paulo, 2017.

GIL, Cristina Borges. *A incidência do princípio idiomático e do princípio da escolha aberta na produção escrita de alunos brasileiros de inglês como língua estrangeira*. 2014. 102 f. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem - LAEL. PUC, São Paulo, 2014.

GRANGER, Sylviane *et al.* *International Corpus of Learner English*, version 3. Presses Universitaires de Louvain, Belgium, 2020.

GRANGER, Sylviane. *Learner English on Computer*. Longman London and New York, 1998.

GRANGER, Sylviane; GILQUIN, Gaetanelle; MEUNIER, Fanny. *The Cambridge Handbook of Learner Corpus Research*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2015.

GRANGER, Sylviane; HUNG, Joseph; PETCH-TYSON, Stephanie. *Computer Learner Corpora, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. John Benjamins B. V., 2002.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. *An introduction to Functional Grammar*, 3rd ed. Hodder Arnold. 2004.

HUNSTON, Susan. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KAUFFMANN, Carlos. *O corpus do jornal: variação lingüística, gêneros e dimensões da imprensa diária escrita*. 2005. 203 f. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem - LAEL, PUC, São Paulo, SP, 2005.

KIM, Young Jin.; BIBER, Douglas. A corpus-based analysis of register variation in Korean. In: BIBER, Douglas.; FINEGAN, Edward. (Org.). *Sociolinguistic perspectives on register*. Oxford: Oxford University Press, 1994. pp. 157-181.

KRASHEN, Stephen, *Second Language Acquisition and second Language learning*. New York: Pergamon Press, 1981.

LAMB, William. *Scottish Gaelic speech and writing: register variation in an endangered language*. Belfast: Cló Ollscoil na Banríona, 2008.

LEE, David Yue-Wei. *Modelling variation in spoken and written language: the Multi-Dimensional Approach revisited*. 2000. Unpublished Doctoral Dissertation. – Department of Linguistics and Modern English Language- Lancaster University, Reino Unido, 1999.

LEWIS, Michael (Ed.). *Teaching Collocation: Further Developments in the Lexical Approach*. Boston: Thomson Heinle, 2000.

PARODI, Giovanni. Variation across registers in Spanish: Exploring the El-Grial PUCV Corpus. In: PARODI, GIOVANNI. (Org.). *Working with spanish corpora*. London: Continuum, 2007. pp. 11-53.

PARTINGTON, Alan. *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*. Amsterdam: John Benjamins, 1998.

SILVEIRA, Gustavo Estef Lino da. A lingüística de corpus e o ensino de inglês: um estudo de produção escrita de aprendizes brasileiros. *Palimpsesto – A revista do corpo*

*discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ*, ano 11, n. 15, p. 2-30, 2012.

SINCLAIR, John Mchardy. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford University Press. 1991.

SINCLAIR, John Mchardy. *How to use corpora in Language Teaching*. John Benjamins B.V. 2004.

SINCLAIR, John Mchardy. *Trust the Text. Language, corpus, and discourse*. Routledge. 2004.

TARONE, Elaine. *Interlanguage*. Elsevier ldt., v.4, p. 1715–1719, 1994.

VEIRANO-PINTO, Marcia. *A linguagem dos filmes norte-americanos ao longo dos anos: uma Abordagem Multidimensional*. 2013. 489 f. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL, PUC. São Paulo, 2013.

Recebido em: 28/10/2023

Aceito em: 04/01/2024

**Cícero Soares da Silva:** Doutorando em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC/SP, Mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC/SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Anhembi Morumbi (2019). Possui o CELTA (Certificate in Teaching English to Speakers of Other Languages) da Universidade de Cambridge. Leciona Inglês há mais de 25 anos no Ensino Fundamental, Médio, e, principalmente, em empresas e cursos particulares com ênfase em Inglês para fins Específicos para todos os níveis de proficiência: A1, A2, B1, B2, C1 e C2, com base no Quadro Comum Europeu de Referência para Línguas (CEFR), habilitado em cursos preparatórios para os Exames da Universidade de Cambridge (KEY, PET, FCE, CAE, CPE, IELTS E LINGUASKILL), TOEIC E TOEFL IBT. Membro do grupo de pesquisa em Linguística de Corpus -GELC.

# Linguagem e subjetividades de venezuelanos em situação de refúgio no Brasil: perspectivas e desafios

*Lenguaje y subjetividades de venezolanos en situación de refugio en Brasil: perspectivas y desafíos*

Ana Sousa da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

[ssousa\\_ana@hotmail.com](mailto:ssousa_ana@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1198-8483>

## RESUMO

Ao longo da história da humanidade, a língua foi usada como instrumento de poder, de dominação e de pertencimento. Hoje em dia, a situação não é diferente. Ao se deslocarem, os venezuelanos em contexto de refúgio se deparam com a urgência de aprender o português e com todos os desafios que emergem a partir do uso (ou não) do idioma do país imigrado. Sendo assim, baseado em minha experiência empírica como professora e na minha pesquisa de mestrado, este artigo tem como objetivos: 1) apresentar um breve panorama sobre o contexto de refúgio dos venezuelanos no Brasil; 2) refletir sobre os desafios que essas pessoas afirmam enfrentar em suas trajetórias; 3) explicitar como se dá o funcionamento do curso “Português com Refugiados” e sua abordagem teórico-metodológica, além de pensar a prática docente neste contexto de ensino-aprendizagem.

**Palavras-chave:** refugiados venezuelanos; português com refugiados; linguística; Cáritas-RJ.

## RESUMEN

A lo largo de la historia de la humanidad, la lengua siempre se ha utilizado como instrumento de poder, dominación y pertenencia. Hoy en día, la situación no es diferente. Cuando se trasladan a Brasil, los venezolanos en el contexto de refugio se enfrentan a la urgencia de aprender el portugués, y a todos los desafíos que surgen del uso (o no) del idioma del país. Por lo tanto, basado en mi experiencia empírica como profesora y en mi investigación de maestría, este artículo tiene como objetivos: 1) presentar un breve panorama del contexto de refugio de los venezolanos en Brasil; 2) reflexionar sobre los desafíos que esas personas dicen enfrentar en sus trayectorias; 3) exponer el funcionamiento del curso de Portugués con Refugiados, su abordaje teórico-

metodológico y reflexionar sobre la práctica docente en este contexto de enseñanza-aprendizaje.

**Palabras-clave:** refugiados venezolanos; português con refugiados; lingüística; Cáritas-RJ.

## INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de reflexões construídas ao longo da minha experiência (2018-2022) como professora voluntária no Curso Português com Refugiados da Cáritas-RJ em parceria com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da minha pesquisa de mestrado em Linguística na UERJ, concluída em 2023. O objetivo da investigação foi refletir acerca dos atravessamentos e dos dispositivos mobilizados nos processos de construção das subjetividades dos sujeitos venezuelanos em situação de refúgio, que passam, dentre outros instrumentos, pela língua. Quanto aos participantes da pesquisa, eram pessoas maiores de 18 anos, residentes no Rio de Janeiro e alunos do mencionado curso “Português com Refugiados”. A metodologia empregada foi questionário *online*<sup>1</sup>, em 2022, a partir da participação de dez voluntários.

A pesquisa nos fez perceber que a língua emerge como fator vital no processo de reconstrução das relações dessas pessoas consigo mesmas e com o seu entorno; isso porque não é possível separar língua e cultura. Mendes (2015) ressalta que, ao ensinar língua, o professor não está só a ensinando, também está ensinando sujeitos a viverem em outra cultura, cuja língua é somente sua dimensão primeira. Assim, ao aprenderem o português, essas pessoas estão aprendendo uma *língua-cultura* (Mendes, 2015), visto que uma língua não se reduz a um instrumento, a estruturas gramaticais ou à representação de uma realidade prévia, mas, como defende Mendes (2015),

é um símbolo, um modo de identificação, um sistema de produção de significados individuais, sociais e culturais, uma lente através da qual enxergamos a realidade que nos circunda. Ao estruturar os nossos pensamentos e ações, ela faz a mediação entre as nossas experiências e a do outro com o qual interagimos socialmente através da linguagem, auxiliando-nos a organizar o mundo à nossa volta (Mendes, 2015, p. 219).

---

<sup>1</sup> O questionário foi submetido e aprovado pelo Conselho de Ética em Pesquisa da UERJ.

Dessa maneira, é por meio do ensino da língua portuguesa, que esses sujeitos aprendem modos de ser e de viver em português (Mendes, 2015), que lhes possibilitam, dentre tantas coisas, comunicar-se com pessoas outras; fazer-se entender em um hospital; maiores chances de conseguir um emprego etc. Essas situações geram maior segurança, inserção / integração e acolhimento social, fundamentais quando se vive fora do seu lugar de origem.

Por conseguinte, dissociar a língua da vida, do que as pessoas fazem e pensam, de toda a dimensão cultural e histórica que as abriga, é torná-la sem vida, sem sentido, sem função (Mendes, 2015, p. 212). Ao não considerarmos a língua como cultura, caímos na prática do ensino de certos aspectos culturais estereotipados, como “o samba é o ritmo do Brasil” e “o brasileiro gosta de cerveja”, referentes a uma generalização da cultura brasileira. Uma vez que existem muitos Brasis dentro do Brasil, reduzir a(s) cultura(s) brasileira(s) a determinados aspectos / expressões culturais não é ensinar cultura, mas sim restringi-la, empobrecê-la.

Não obstante, ressaltamos que aprender a língua portuguesa não é sinônimo de aceitação social ou colocação profissional dos venezuelanos em contexto de refúgio no Brasil, já que, ao estarem na condição de refugiados e, muitas vezes, em contextos de vulnerabilidade social, essas pessoas não gozam de prestígio social e podem sofrer preconceitos, como relatam. Contudo, esse contexto muda quando se trata de um imigrante europeu ou norte-americano, por exemplo. Enquanto o sotaque de um estrangeiro norte-americano ao falar português é considerado “atraente”, “engraçado<sup>2</sup>”, os venezuelanos afirmam que os brasileiros possuem muita dificuldade para entendê-los. Assim, cabe o questionamento: seria essa uma dificuldade do brasileiro em entender como os venezuelanos falam, ou uma dificuldade que se relaciona à ausência de aceitação de um falar estrangeiro que não é bem aceito socialmente? Como veremos ao longo desse artigo, a segunda opção parece ser a mais próxima da realidade desses sujeitos.

Essa realidade da “falta de entendimento” dos brasileiros do português falado pelos venezuelanos ilustra como a língua é utilizada para marcar hierarquias sociais:

---

<sup>2</sup> Adjetivos referidos a estrangeiros falando português, retirados da página: <https://pt.quora.com/Por-que-os-brasileiros-acham-engra%C3%A7ado-o-sotaque-dos-estrangeiros-no-portugu%C3%AAs-Por-que-riem-toda-vez-que-um-estrangeiro-tenta-falar-a-sua-l%C3%ADngua>. Acesso em: 19 jun. 2023.

quem tem direito a fala (e quem não); quem deve ser ouvido / entendido (e quem não); quem é aceito (e quem não). Como sinala Batista (2021), tais marcas de diferença são constantemente construídas e reforçadas na/pela língua, pois é a linguagem que constrói essas relações de diferença. Nesse sentido, é possível observar tanto a presença de um racismo de base linguística (*linguicismo*) quanto de base cultural (*eticismo* e *culturismo*), os quais podem ser considerados como

ideologias, estruturas e práticas que são usadas para legitimar, efetuar e reproduzir uma divisão desigual de poder e recursos (materiais e imateriais) entre grupos que são definidos com base na língua (linguicismo) e na cultura ou etnicidade (eticismo/culturismo)” (Skutnabb-Kangas, 1988, p. 13 *apud* Skutnabb-Kangas, 2019, p. 28).

Desse modo, a aceitação (ou não) de um determinado falar brasileiro configura-se como a aceitação desse falante e do que ele representa para a sociedade. Logo, ao contrastarmos as realidades (estrangeiro europeu / norte-americano x estrangeiro venezuelano), é perceptível a quem é preferível que o poder / acesso a recursos seja dado e quem recebe os impactos de discriminações linguísticas, culturais, sociais.

Tecidas as reflexões acima, daremos seguimento à explicitação de um breve panorama da realidade de venezuelanos m situação de refúgio no Brasil, dentro do marco temporal 2017 - 2022, pois defendemos que não é possível falar de um grupo sem conhecer o seu contexto cultural, social e histórico. Para tal, pautar-nos-emos em dados atualizados, apresentados em relatórios oficiais do Governo e em dados apresentados pela Plataforma de Coordenação Interagencial para Refugiados e Migrantes da Venezuela (R4V).

Entre 2011 e 2020, o Brasil recebeu inúmeros pedidos de reconhecimento da condição de refúgio de inúmeras nacionalidades, tendo os haitianos destaque nesse período, representando, em conjunto com os venezuelanos, 72,2% do total de solicitações ao longo da última década (Silva *et al.*, 2021, p. 35), já entre os anos de 2017 e 2019, houve um pico nas solicitações, totalizando 82.552 registros, sendo 65,1% só de venezuelanos, como é possível observar na tabela 1:

Tabela 1: Número de solicitações de reconhecimento da condição de refugiado, segundo principais países de nacionalidade ou de residência habitual (\*) - Brasil, 2011-2019

Países	Total
<b>Total</b>	265.729
VENEZUELA	153.050
HAITI	38.686
CUBA	11.550
CHINA	5.437
ANGOLA	5.247
BANGLADESH	5.768
NIGÉRIA	3.347
SENEGAL	8.969
COLÔMBIA	1.857
SÍRIA	4.992
OUTROS PAÍSES	26.826

Fonte: Elaborado pelo OBMigra, a partir dos dados da Polícia Federal, Solicitações de reconhecimento da condição de refugiado.

(\*) Foi utilizada a variável "nacionalidade" de 2011 a 2015 e "país de nascimento" de 2016 a 2020.

Fonte: Silva *et al.*, 2021, p. 36.

Essa chegada massiva de venezuelanos no Brasil deu-se devido ao agravamento da crise política, social e econômica na Venezuela. Naquele contexto, como ressaltam Silva e Abrahão (2018), a grave crise que assola a Venezuela gera a falta de produtos de primeira necessidade e de comida para a população, que precisa se deslocar para o Brasil, especialmente para a cidade de Pacaraima, fronteira com a Venezuela, para adquirir arroz, farinha, óleo, sal e açúcar (Silva; Abrahão, 2018, p. 647).

Além disso, em junho de 2019, a partir do grande contingente de solicitações da condição de refugiados por parte dos venezuelanos, o Comitê Nacional para os Refugiados (CONARE) reconheceu o cenário de grave e generalizada violação dos direitos humanos na Venezuela por meio da Resolução Normativa nº 29. A partir dessa resolução, foi possível a análise e a decisão, em bloco, de um conjunto significativo de processos solicitados para o reconhecimento da condição de refugiados oriundos desse país (Silva *et al.*, 2021, p. 20). Como resultado da mencionada Resolução, agilizou-se a análise dos processos de solicitação de reconhecimento da condição de refugiado e refugiadas venezuelanas; tendo sido deferidos, em 2020, 24.030 processos. Esse número representou 96,6% das decisões de deferimento de refúgio do ano de 2020 (Silva *et al.*, 2021, p. 22). Além disso, Silva *et al.* (2021) ressaltam:

que também foram deferidos processos que envolviam solicitantes de refúgio sírios (93,0%), iraquianos (92,1%) e afegãos (87,5%). Por outro lado, os angolanos (3,2%) e os cubanos (3,9%) apresentaram os menores percentuais de deferimento [em 2020] (Silva *et al.*, 2021, p. 23).

A partir de março de 2020, por conta de pandemia de Covid-19, foram adotadas medidas de restrições à entrada de estrangeiros no país, como por exemplo a Portaria nº



654, de 28 de maio de 2021, artigo 2º, que determinava a restrição à entrada no país, de estrangeiros de qualquer nacionalidade, por rodovias, por outros meios terrestres ou por transporte aquaviário (Brasil, 2021). Conseqüentemente, houve uma diminuição do número de solicitantes: em 2020, 17.385 venezuelanos solicitaram o reconhecimento da condição de refugiado, que corresponderam a cerca de 60,2% do total de solicitações (Silva *et. al*, 2021, p. 9).

Em 2021, por sua vez, o Brasil recebeu 22.856 solicitações de reconhecimento de venezuelanos (Junger *et. al*, 2022, p. 11). À vista disso, os solicitantes venezuelanos representaram 75% do total de homens e 82,6% do total de mulheres que solicitaram reconhecimento da condição de refugiado ao Brasil no período analisado (Junger *et al.*, 2022, p. 14). Além disso, é interessante sinalar que a maioria desses sujeitos, tinha menos de 15 anos de idade (9.214) (Junger *et al.*, 2022), o que levanta a hipótese de que a vinda desse público jovem tenha sido para que eles se encontrassem com familiares já residentes no país.

Já em 2022, o número de solicitantes da Venezuela foi de 33.753 pessoas, o que corresponde a 67,0% dos pedidos recebidos pelo Brasil (Junger *et. al*, 2023, p. 10). Segundo Junger *et. al* (2023), esse público representou 64,4% do total de homens e 70,2% do total de mulheres solicitantes). Ademais, assim como no ano anterior, os menores de 15 anos continuaram sendo o maior grupo de pessoas solicitantes (12.444), seguido pelos grupos entre 25 e 40 anos (8.284) e entre 15 e 25 anos (7.821) (Junger *et. al*, 2023, p. 16).

Ao analisarmos o contexto de migração de venezuelanos para o Brasil, portanto, percebemos que se trata de um público majoritariamente jovem, e, no caso dos adolescentes, pessoas que estão ainda mais vulneráveis e que carecem [ainda mais] de políticas públicas, sobretudo nos âmbitos da saúde, da educação e da assistência social (Junger *et. al*, 2023, p. 15). À vista disso, a seguir refletiremos sobre os desafios, aos quais essas pessoas estão expostas em suas trajetórias.

## **CHEGUEI AO BRASIL, E AGORA?**

Ao chegarem ao Brasil, uma das primeiras barreiras com a qual a pessoa venezuelana se depara é a língua. Essa afirmação, no entanto, não parte do senso

comum, e sim da nossa experiência (entre 2018 e 2022) em sala de aula com alunos venezuelanos. Ao realizarmos dinâmicas em classe, a fim de conhecermos suas dificuldades e objetivos com o Curso de Português, suas respostas eram em torno da língua: “o que eu quero é falar bem português”; “o que eu quero é pronunciar bem as palavras”; “o que eu quero é aprender a escrever em português”.

Não obstante, a língua é apenas uma, das várias barreiras enfrentadas pelos venezuelanos em situação de refúgio no país. Como explicitaram as entrevistas realizadas pelos parceiros da R4V no Brasil, com 800 pessoas, entre junho e julho de 2022, esses sujeitos ainda enfrentam barreiras significativas para exercer seus direitos fundamentais e acessar os serviços públicos, as quais afetam sua capacidade de se integrar plenamente na sociedade brasileira (R4V, 2022, p. 68).

Algumas das principais necessidades identificadas estão na saúde, como necessidades médicas e dificuldades no acesso a tratamentos, pela defasagem do sistema pública de saúde etc.; problemas na segurança alimentar (37% das casas venezuelanas relataram ganhar menos de um salário mínimo, o que dificulta a manutenção de suas necessidades básicas, como comida e aluguel); na proteção, na integração, no abrigo e na educação: de acordo com as entrevistas, 17% das crianças (6 a 11 anos) e 19% (12 a 17 anos) de adolescentes venezuelanos não estão matriculados na escola, mesmo tendo direito à educação pública<sup>3</sup> (R4V, 2022, p. 68 e 70).

Uma vez que a educação é um pilar fundamental à integração e inserção dos sujeitos na sociedade, surge a indagação: quais seriam os causadores dessa abstenção? Dentre os vários motivos apontados pela R4V (2022), está

[...] a ausência de abordagens de ensino e materiais adaptados [que] revelam a limitada capacidade das instituições locais para atender às necessidades específicas de populações culturalmente diversas em movimento, que não falam português. Em particular, as necessidades dos estudantes indígenas [que] só podem ser adequadamente abordados por meio de estratégias interculturais e programas multilíngues. (R4V, 2022, p. 71)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Para saber mais aprofundadamente sobre o contexto de privações dos venezuelanos no Brasil, acessar *link* do relatório, disponível nas referências bibliográficas.

<sup>4</sup> Citação original: [...] the absence of adaptive teaching approaches and materials reveal the limited capacity of local institutions to address the specific needs of culturally diverse populations on the move, who are non-Portuguese speakers. In particular, the needs of indigenous students can only be adequately addressed through intercultural strategies and multilingual programmes.

Sendo a inserção no ambiente escolar e a aprendizagem do novo idioma (português) essenciais à integração desses sujeitos na sociedade, sobretudo ao levarmos em conta que, como mencionado anteriormente, a maioria dos solicitantes de refúgio no Brasil, em 2022, estava em idade escolar (menores de 15 anos), cabe a nós, como professores e pesquisadores da área de Língua / Linguística, refletirmos sobre os desafios que emergem a partir desse contexto de ensino-aprendizagem, perpassado por culturas diferentes, por outros modos de ser, ver e se relacionar com o mundo.

Ademais, Luz (2022) sinala que o professor terá que se conectar com o migrante destituído de sua dignidade e com toda a carga de sentimentos e tensões que essa experiência vivencial traduz (Luz, 2022, p. 33). Sob esse prisma, um possível caminho a ser trabalhado pelo professor, a nosso ver, é a partir da perspectiva do Português como Língua de Acolhimento (PLAC) que, para além da competência linguístico-comunicativa,

refere-se também ao prisma emocional e subjetivo da língua e à relação conflituosa presente no contato inicial do imigrante com a sociedade de acolhimento, a julgar pela situação de vulnerabilidade que essas pessoas enfrentam ao chegarem a um país estrangeiro, com intenção de permanecer nesse lugar. Semelhantemente, nos referimos ao papel do professor, cuja função é tentar amenizar o conflito inicial entre aprendente e língua; permitindo que o/a mesmo/a comece a vê-la como instrumento de mediação entre ele/a e a sociedade que o/a recebe, bem como percebê-lo como aliada no processo de adaptação e de pertencimento ao novo ambiente, que não é o seu lugar, sua casa. Adicionalmente, a língua pode ser usada como instrumento de luta e transgressão (São Bernardo, 2016, p. 66 *apud* Camargo, 2022, p. 58).

Cabe sinalar que, por acolhimento, não estamos tratando de discursos de fraternidade, de benevolência, que, muitas vezes, colocam as pessoas na condição de refugiados como carentes, vulneráveis, a quem tudo falta, significando-os por aquilo que supostamente ‘não são’, ‘não fazem’, ‘não sabem’ e ‘não conhecem’, apagando, conseqüentemente, suas vivências, suas agências, seus saberes e seus conhecimentos (Diniz; Neves, 2018, p. 100). Portanto, ao tratarmos de acolhimento, defendemos uma concepção atrelada a políticas e direitos voltados a esse público (Camargo, 2022), seja a partir da capacitação de professores para lidar com esses alunos, seja a partir da construção de materiais didáticos que, de fato, atendam as necessidades desse público-alvo etc.

Retomando os dados sobre venezuelanos em situação de refúgio no Brasil, ainda que os dados oficiais mais recentes mostrem a majoritariedade de um público adolescente solicitante da condição de refugiado, há também, como mencionado previamente, um grande contingente de pessoas entre 25 e 40 anos e entre 15 e 25 anos na mesma situação. Dessa forma, ao chegarem ao país, sobretudo quem já concluiu o Ensino Médio (ou não), buscam por lugares para aprenderem o português, já que encontram empecilhos ao se comunicarem com os brasileiros; o que dificulta a inserção social e no mercado de trabalho, por exemplo, como explicitam Fernandes *et al.* (2014), ao relatarem a experiências de haitianos no Brasil:

A pouca instrução, as dificuldades com o aprendizado da língua portuguesa e a impossibilidade de conseguir a equivalência de diplomas levou a maioria dos haitianos a buscar trabalho em ocupações que exigiam pouca qualificação, como na construção civil, em atividades auxiliares ou em linhas de montagem industrial. Em se tratando das mulheres a situação é mais delicada, pois ao lado das dificuldades com o idioma, soma-se a pouca oferta de postos de trabalho para elas. As ofertas de emprego são, em sua maioria, no setor de serviços domésticos, onde há necessidade de maior interação patrão e empregado, dificultada pela barreira linguística. (Fernandes *et al.* 2014, n.p.)

Entretanto, embora o aprendizado do português seja uma demanda urgente, que requer políticas públicas por parte do governo federal, são encontradas poucas ofertas de ensino de português para estrangeiros refugiados. Ao procurarmos dados acerca de cursos de português em relatórios oficiais, encontramos menção apenas no Relatório Refúgio em Números, de 2021. De acordo com esse relatório, em 2018, apenas 11 Unidades Federativas (UFs)<sup>5</sup> contavam com (48)<sup>6</sup> municípios que ofereciam cursos de português a solicitantes de refúgio / refugiados.

Por sua vez, 32 desses municípios (67%) concentravam-se na Região Sul do país. O relatório ainda destaca que, ao estreitar as análises aos principais municípios de residência desses sujeitos migrantes, verifica-se que somente quatro desses municípios – todos localizados nas Regiões Sul e Sudeste – ofertavam cursos de português para solicitantes de reconhecimento da condição de refugiado e para refugiados, em 2018:

---

<sup>5</sup> Estas UF's eram: Amazonas, Ceará, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo e Sergipe (Silva *et al.*, 2021, p. 52).

<sup>6</sup> Número identificado pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais feita pelo IBGE (IBGE, 2019 *apud* Silva *et al.*, 2021, p. 52).

Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS), como é possível observar no mapa abaixo:

Mapa 1: Municípios que oferecem curso de português para imigrantes, solicitantes de refúgio e para refugiados – 2018



Fonte: Elaborado pelo OBMigra, a partir da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2018 (IBGE 2019).

Fonte: Silva *et al.*, 2021, p. 52.

Não é possível saber a evolução da oferta desses cursos de português, uma vez que, até o presente momento (janeiro de 2024), não houve uma atualização desses dados já mencionados nos relatórios oficiais. Além disso, os relatórios não explicitam as instituições que ofertavam esses cursos ou como se dava o seu funcionamento. Assim, a ausência da explicitação de cursos voltados para o ensino de português, em documentos oficiais, permite que se levante a hipótese de que não houve avanços / investimentos, por parte do governo, nesse imprescindível instrumento de gestão migratória.

Dessa forma, muitas vezes, os cursos de português para esse público são ofertados por meio de Organizações Não-Governamentais (ONGs), professores voluntários, que podem não ser, necessariamente, das áreas de Letras / Educação; isso porque a disponibilidade de professores voluntários é menor do que a demanda por esses profissionais. Dessa maneira, embora orientados pela coordenação do curso a trabalhar a partir da metodologia “porta-giratória” (Ruano; Cursino, 2015), a qual será explicitada mais adiante, na prática, muitas vezes, o professor se orienta em sala de aula por meio de suas próprias experiências, da observação empírica do que funciona (ou não) etc.

Por um lado, ao não estar “preso” a uma metodologia, o professor tem mais liberdade em sua prática docente, podendo construir conhecimento em conjunto com os

alunos, a partir das demandas que emergem em sala de aula. Por outro lado, por ser um trabalho voluntário, ao conseguir se inserir no mercado de trabalho, por exemplo, esse professor termina saindo do curso, o que impacta na sua continuidade (até que outro professor o substitua / às vezes se juntam as turmas por falta de professor) e no processo de ensino-aprendizagem dos alunos.

Quanto ao material didático, a partir da nossa experiência dando aula para essas pessoas e das nossas pesquisas sobre o assunto, percebemos que ele é, muitas vezes, produzido pelo próprio professor, a partir do que trazem os alunos à sala de aula, ou adaptado pelo professor, a partir de livros de português para imigrantes / refugiados já existentes, como os livros *Portas Abertas*<sup>7</sup>, *Pode Entrar*<sup>8</sup>, *Entre Nós*<sup>9</sup>, ou de materiais didáticos de português para estrangeiros.

Contudo, sendo o contexto de ensino dos venezuelanos no contexto de refúgio no Brasil muito específico, muitas vezes, nós, professores, nos deparamos com materiais didáticos que, regidos por concepções neoliberais, incentivam, por exemplo, a prática do empreendedorismo, colocando esses sujeitos como “empreendedores de si mesmos”, isentando o Estado de suas responsabilidades, como da garantia de condições mínimas de vida e atribuindo às próprias pessoas seus possíveis fracassos. Há, ademais, os materiais que abordam temas como “viagem”, “lazer”, por meio de diálogos / tópicos como “centros comerciais”, “como comprar roupas em viagem” (imagem 1), “que tipo de consumidor você é” (imagem 2), como é possível ver a seguir:

---

<sup>7</sup> Produzido pelo Centro de Línguas da USP com a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania (SMDHC) da prefeitura de São Paulo.

<sup>8</sup> Produzido pelo Curso Popular Mafalda, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados e a Cáritas Arquidiocesana de São Paulo.

<sup>9</sup> Produzido por professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por professores do curso de Português com Refugiados da UERJ em parceria com a Cáritas-RJ, e pela Cáritas-RJ.

Imagem 1: Preços de peças

Unidade 11  
Puxal! Que casaco lindo! vestuário

13 Que peças você gostaria de comprar? Comente com seu colega.



Fonte: Livro: Oi Brasil, p. 85.

Imagem 2: Que tipo de consumidor você é?

**C Lá tem de tudo.**

18 Leia o questionário e marque suas respostas.

**Que tipo de consumidor você é?**

1 Eu gosto de comprar...	2 Eu gosto de comprar...	3 Eu prefiro...
a roupas.	a em boutiques.	a ir a várias lojas e comparar os preços.
b produtos eletrônicos.	b em lojas de departamento.	b comprar na internet.
c livros, CDs, antiguidades.	c em lojas populares/baratas.	c aproveitar as ofertas.
d gêneros alimentícios, vinhos.	d em shopping centers.	d esperar a liquidação de fim de estação.
e só produtos de marca.	e no vendedor ambulante.	e comprar na primeira loja que entro.

19 Compare com os colegas os resultados da atividade 18. O que há de comum entre vocês?  
Que tipo de consumidor você é?

a o gastador      b o econômico      c o espontâneo

Fonte: Livro: Oi Brasil, p. 86.

A partir dessas imagens, observamos o apelo ao consumo de bens e serviços a que se propõe o material didático. Ancorado em um mundo onde o capital é o referente das relações humanas (Silva, 2023), baseado em uma concepção discursiva de que se é o que se consome, o aluno (público-alvo do livro) não é visto como aprendiz, mas como potencial cliente, que funcionará como o

principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital. É esta força, assim cafetinada, que com uma velocidade exponencial vem transformando o planeta num gigantesco mercado e, seus habitantes, em zumbis hiperativos incluídos ou trapos

humanos excluídos: dois polos entre os quais se perfilam os destinos que lhes são acenados (Rolnik, 2011, p. 18).

Além disso, estabelece-se a imagem de um aprendiz que teria condições de comprar uma bolsa de R\$ 595,00. Indo mais além, questionamo-nos: quantos alunos brasileiros teriam essa condição? Sabe-se, como já foi mencionado, da situação de vulnerabilidade social/ econômica das pessoas venezuelanas em contexto de refúgio, por não estarem no mercado de trabalho formal – por linguicismo, etnicismo, culturismo - , dessa forma o uso de materiais didáticos como explicitados na imagem 1 e 2 é condizente com o neoliberalismo e tudo o que abarca essa ideologia, fazendo com que não haja diálogo com as necessidades dessas pessoas e que, essas, não se sintam representadas, nem acolhidas. Sendo assim, nós, professores, ao escolhermos um material didático, precisamos estar atentos às concepções ideológicas que o sustenta, seus objetivos e quais as (possíveis) consequências do uso desse material em sala de aula.

Uma vez que, desde a Introdução desse artigo estamos mencionando o Curso de Português com Refugiados, no capítulo a seguir, apresentaremos esse curso que é oferecido a refugiados pela Cáritas-RJ, em parceria com a UERJ.

## **O CURSO PORTUGUÊS COM PESSOAS EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO: POR UMA NOVA ABORDAGEM DE ENSINO**

O curso Português com Pessoas no Contexto de Refúgio começou em 2014, fruto de uma parceria da Cáritas-RJ com a UERJ. Ao longo dos anos, o curso foi sofrendo alterações tanto estruturais quanto de público. Assim, as aulas que, inicialmente, eram oferecidas na sede da Cáritas-RJ, passaram a ser lecionadas nas salas de aula do 10º andar da UERJ. De início, os professores eram contratados, porém, passaram a ser voluntários. Além disso, é válido salientar que os professores falam a língua materna/nativa da turma em que dá aula. Logo, se é uma turma de falantes de espanhol, o professor fala espanhol; se falam francês, o professor também fala essa língua.

Quanto aos discentes, em 2017, por exemplo, o maior público, em termos numéricos, era de alunos falantes de francês (55 alunos), seguido pelos falantes de



espanhol (43) e de inglês (24). Em 2018, o número de alunos falantes de espanhol (59) superou o de falantes de francês (38) e de inglês (18). Já em 2019, ano que ocorreu um pico de venezuelanos entrando no Brasil, os alunos falantes de espanhol passaram a ser a maioria do curso, chegando a 114 discentes. Em segundo lugar, estavam os falantes de francês (18) e, em terceiro, os de inglês (13) (Pares Cáritas RJ, [2020?]). A partir de 2020, não encontramos mais atualizações no *site* da Cáritas-RJ acerca dos alunos do curso.

Por muitos alunos morarem longe da universidade e precisarem de locomoção para chegar às aulas, a Cáritas-RJ disponibiliza auxílio transporte (15 reais por aula), a fim de que a questão econômica não seja um empecilho para a participação dessas pessoas nas aulas. Em 2020, por conta da pandemia de Covid-19, as aulas passaram a ser *online*, através de plataformas digitais, como *Google Meet* e *Zoom*. Dessa maneira, a ONG ofereceu auxílio *internet*, para que os alunos pudessem se conectar às aulas. Não obstante, outras questões surgiram, como a falta de um celular, de um computador, de sinal de internet, que funcionassem bem, dentre outros fatores, que impactaram na diminuição do número de alunos nas aulas virtuais, ocasionando evasão.

Importante mencionar também que o curso não tem por objetivo medir o nível de proficiência dos alunos em português, mas é esperado que, por meio do curso, o refugiado possa entender e fazer valer seus direitos básicos, interagir com a cidade, buscar colocação no mercado de trabalho e ter acesso à educação de forma independente e eficaz (Pares Cáritas RJ, [2020?]). Sendo assim, não são realizadas provas de nivelamento ou quaisquer outras avaliações durante o curso. A divisão das pessoas nas turmas se dá a partir dos critérios de língua (falantes de espanhol / de inglês / de francês) e de tempo de estadia no Brasil. Sendo assim, os recém-chegados ao Brasil ficam no nível básico, e os que estão há mais tempo, no nível intermediário / avançado. No entanto, o aluno pode mudar de turma, caso sinta que o nível básico, por exemplo, apresenta conhecimentos que ele já tem.

Posto que o curso está voltado para as necessidades e as demandas que os alunos trazem consigo, ele não se baseia em uma metodologia fechada, que engessa o professor, a partir de uma relação hierarquizada entre o professor e os alunos. Pautado

na pedagogia de autonomia freiriana<sup>10</sup>, o funcionamento do curso se dá em um processo dialógico, de escuta atenta de diversos atores (professores e coordenadores do curso; participantes do grupo de pesquisa Português para Refugiados no Brasil, coordenado pela professora Dr.<sup>a</sup> Poliana Arantes; alunos do curso). Assim, nesse processo de co-construção de conhecimento(s), novos sentidos e conhecimentos vão sendo construídos conjuntamente.

Além disso, não há o seguimento de uma linearidade. O curso baseia-se na metodologia “porta-giratória” (Ruano; Cursino, 2015). Ou seja, as aulas não seguem um cronograma sequencial (aula 1, aula 2), mas cada aula tem seu começo, meio e fim. Essa metodologia se explica pela rotatividade dos aprendizes no curso: novos alunos podem entrar a cada nova aula, visto que não há um determinado período de matrícula no curso. A rotatividade dos alunos se justifica pela realidade cotidiana deles. Eles não podem deixar de ir a uma entrevista de emprego, ou deixar de ir à consulta médica do filho, por exemplo, para ir à aula de português. Portanto, é imprescindível levar em conta o contexto desses alunos, que precisam, literalmente, “ir à luta”, todos os dias, em busca de seu próprio lugar no mundo.

Pensando na prática do professor, essa realidade é bastante desafiadora para ele, uma vez que é necessário encontrar o equilíbrio entre o desenvolvimento da aprendizagem dos alunos que já estavam nas aulas anteriores e dos que estão começando, visto que a repetição de temas pode desestimular os alunos mais assíduos às aulas.

Podemos dizer, portanto, que a metodologia empregada no curso vai de encontro à pedagogia pós-método (Kumaravadivelu, 2001; Kumaravadivelu, 2006b), que pressupõe a sensibilidade ao contexto de utilização; o empoderamento do professor; e o incentivo a questionamentos de status quo e à transformação social, sobretudo no que se refere aos aprendizes (Souza, 2016, p. 45).

Em suma, o curso Português com Refugiados busca valorizar os conhecimentos e as percepções de mundo dos alunos. Afinal, é um curso feito com eles e para eles. À vista disso, o curso visa potencializar as vozes desses sujeitos, buscando uma

---

10 A pedagogia da autonomia, proposta por Paulo Freire, propicia a capacidade de rompimento com o “senso comum”, para o desenvolvimento da capacidade crítica de modo que o educador e educando tenham uma relação dialógica e horizontal (Sindique, 2021, p. 51).

construção conjunta de aprendizados. Essa perspectiva nos parece interessante, uma vez que está ancorada em uma abordagem intercultural (Maher, 2007), que, para além de apresentar manifestações culturais do país dos alunos e contrastar com as manifestações brasileiras, por exemplo, busca entender o comportamento do aluno, seja ele verbal ou não verbal.

Para exemplificar, podemos mencionar as demandas, em sala de aula, por parte dos alunos venezuelanos, pelo ensino da fonética e da gramática do português. A princípio, questionamo-nos: por que essas pessoas pedem tanto para aprender a pronunciar os fonemas em português? Posteriormente, emergem em sala de aula situações nas quais as pessoas acreditam que não foram bem atendidas em uma padaria, no seu trabalho, por não pronunciarem bem as palavras em português, ou por terem sotaque. Vemos, então, como suas subjetividades são afetadas, por causa do preconceito que afirmam sofrer em seu cotidiano.

Dado que, como sinalam Miranda e Soares (2009, p. 414), os processos de constituição das subjetividades [ou seja, dos modos de ser, estar e se relacionar no mundo] se dão na experiência social, em seus trajetos singulares na sua família, na escola, na rua, no seu corpo, na caserna, no escritório, não podemos deixar de levar em conta, em nossa sala de aula, a diversidade, a heterogeneidade dos modos que essas subjetividades podem assumir, assim também como devemos estar atentos às problemáticas sociais, que, muitas vezes, laminam essas subjetividades, como a exclusão desses sujeitos de espaços sociais, a xenofobia etc.

Voltando, então, ao questionamento feito na introdução desse trabalho, será que se esses alunos pronunciassem “perfeitamente” (que pronúncia seria essa?) o português, receberiam um atendimento diferente? A questão é sobre o que se fala, ou sobre quem está falando? Se é sobre o que se fala, por que estrangeiros norte-americanos, falando português com sotaque, não é visto necessariamente como um problema? Deixamos essas perguntas como reflexão.

Retomando a demanda do ensino da gramática em sala de aula, por parte dos alunos, dentre as justificativas para esses pedidos, está o modo como esse aluno, os seus filhos, aprenderam a sua própria língua materna: a partir de uma perspectiva estruturalista de língua, com a conjugação e repetição de verbos / estruturas gramaticais.

Portanto, esses pedidos são um espelho de quem são as pessoas, de suas vivências na Venezuela e no Brasil e de suas perspectivas de ensino e de estudo de língua.

Entretanto, a concepção de ensino de língua, na qual o curso se orienta, é a partir do ensino de português voltado para as necessidades cotidianas dessas pessoas. À vista disso, o objetivo não é ensinar a conjugar verbo, mas explicitar como usar o verbo para fazer uma pergunta ao médico, para responder ao entrevistador em um processo seletivo, para matricular o filho na escola. São as situações reais de uso da língua, portanto, que estruturam o curso, sendo a gramática apenas um plano de fundo.

Além disso, distanciando-nos de uma perspectiva de aculturação dessas pessoas, buscamos construir caminhos que promovam um ensino intercultural, que respeite toda a bagagem / agenciamentos que os venezuelanos trazem consigo. Esse percurso é feito não apenas a partir do conhecer esse Outro, essa nova cultura (até porque não existe A cultura venezuelana, mas culturas venezuelanas), mas também a partir da promoção e da valorização dessas pessoas, de suas memórias, de suas vivências. Exemplificando, uma aula sobre “comidas brasileiras” iniciava com a pergunta “que prato ou tipo de comida vocês mais gostavam de comer na Venezuela”. A partir desse diálogo, apresentamos alguns pratos / ingredientes brasileiros, como o arroz e o feijão, o macarrão, o fubá. Finalmente, fizemos uma atividade na qual eles escreveram uma receita de um prato típico venezuelano. A receita que recebeu mais votos (Pabellón) foi escolhida para ser feita em uma oficina culinária, em parceria com projeto de extensão da Faculdade de Nutrição (UERJ):

Imagem 3: Alunos do curso de Português Com Refugiados preparando Pabellón



Fonte: Instagram @parescaritasrj (Publicado em 10/02/2023).

Desse modo, não nos limitamos a apresentar “como é no Brasil”, mas integramos “como se faz na Venezuela” à nossa prática. Assim, aprendemos novas maneiras de usar os mesmos ingredientes (como a banana, a carne, tão consumidos no Brasil), novos modos de saber-fazer. A partir dessa atividade, buscamos desconstruir relações hierarquizantes, em que o migrante, muitas vezes, é colocado como inferior, visto que, como ressalta Camargo (2022), essas relações podem interditar a possibilidade de relações efetivamente interculturais e, portanto, mais igualitárias” (Bizon; Camargo, 2018, p. 715 *apud* Camargo, 2022, p. 53).

Em suma, no curso de Português com Refugiados defendemos um ensino crítico da língua, preocupado com questões sociais e culturais dos aprendentes. Ou seja, um ensino intercultural. Neste construto teórico, os estudantes são coatuantes da construção do conhecimento em uma relação de aprendizagem (Mendes, 2010 *apud* Soares; Tirloni, 2019, p. 87).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos acompanhar ao longo desse artigo, e parafraseando Umberto Eco (2020, p. 28), as migrações estão batendo à nossa porta e vão entrar, estejamos de acordo ou não. Assim, cada vez mais estaremos imersos em uma sociedade multirracial. Nesse sentido, ao invés de nos concentrarmos nas diferenças, de nos afastarmos desse Outro, por ter uma cultura diferente, uma outra língua, uma religião diferente, precisamos nos aproximar, interagir com as diversidades que essas pessoas trazem consigo, contribuir à construção de novos lugares de pertencimento e integração para essas pessoas.

Dessa maneira, ao estarmos abertos para conhecer o mundo delas, abrimos um novo mundo dentro de nós mesmos, a partir da desconstrução de estereótipos, de preconceções que tínhamos sobre elas e vice-versa. Defendemos que fazer esse exercício é de suma importância já que, como defendem Bernardo e Guldin (2017, p. 16), nós não escolhemos nascer e viver nesta pátria, nesta família, nesta religião e nesta época. Sendo assim, é preciso investir na multiculturalidade. Contudo, como defendem Santos e Macedo (2016),

só será possível se reconhecer como sujeito híbrido com a ruptura do binarismo “eu” versus “outro”, que as grandes nações de poder insistem em reafirmar em pleno século XXI. Aceitar o multiculturalismo é um grande passo para entender que uma sociedade é viva e que, por isso, está em constante transformação. Nenhum povo deve ser considerado inferior a outro (Santos; Macedo, 2016, p. 19).

É válido ressaltar que, essa abordagem, não se restringe a “tratar bem o estrangeiro”, uma vez que assim não estaríamos indo para além do mero reconhecimento de sua existência, da mera "tolerância" para com ele (Maher, 2007, p. 68). Como pudemos observar, a partir dos dados apresentados nesse artigo, há um longo caminho a ser trilhado em direção a políticas públicas que possam não somente receber o sujeito migrante, mas integrá-lo à sociedade.

No entanto, para que isso ocorra, é necessário entendê-lo em sua complexidade, para, dessa forma, criar provimentos para acomodá-lo, acolhê-lo, de forma respeitosa, na escola, na rua, no ambiente de trabalho, em todos os espaços (Maher, 2007), posto que nos parece caricato pensar em movimentos em prol da desconstrução de estereótipos, da (falta de) inserção deles na sociedade, da defesa de políticas públicas que lhes assegure direitos, se não os conhecermos em suas complexidades e diversidades: quem são essas pessoas, quais são suas dificuldades / facilidades cotidianas, do que elas (não) gostam?

Pensando no contexto de sala de aula da escola pública, onde muitas crianças migrantes / refugiadas estão “inseridas”, ou ainda na sala de aula de português com migrantes / refugiados de todas as idades e nacionalidades no Brasil, em cursos como o curso Português com Refugiados, esses questionamentos nos parecem imprescindíveis para o desenvolvimento de uma prática docente eficiente, seja do ponto de vista pedagógico, seja do ponto de vista de um real acolhimento dessas pessoas.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, Thaís Elizabeth Pereira. Intersecções entre ideologias linguísticas e raciolinguísticas na manutenção de hierarquias raciais. Dossiê. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n(60.1): 82-95, jan./abr., 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/010318139566221520210311>. Acesso em: 02 jan. 2024.

BERNARDO, Gustavo; GULDIN, Rainer. *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 1ª ed, 2017.

BRASIL. Portaria nº 654, de 28 de maio de 2021. Disponível em: [https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/portarias/PORTARIA\\_N%C2%BA\\_654\\_DE\\_28\\_DE\\_MAIO\\_DE\\_2021.pdf](https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/portarias/PORTARIA_N%C2%BA_654_DE_28_DE_MAIO_DE_2021.pdf). Acesso em: 20 jun. 2023.

CAMARGO, Helena Regina Esteves de. Acolhimento e Português como Língua de Acolhimento: por uma acepção política dos termos. In: VIEIRA, Daniela Aparecida e LIBERALI, Fernanda Coelho: *Português para Imigrantes: denunciando injustiças sociais*. Editora Pontes, 2022.

DINIZ, Leandro Rodrigues Alves; NEVES, Amélia de Oliveira. Políticas linguísticas de (in)visibilização de estudantes imigrantes e refugiados no ensino básico brasileiro. *Revista X*, Curitiba, v. 13, n.1, p. 87-110, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/61225/36629>. Acesso em: 04 jan. 2024.

ECO, Umberto. *Migração e intolerância*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FERNANDES, Duval *et al.* *Migração Haitiana para o Brasil: Minas Gerais como destino, a fala dos haitianos*. XVI Seminário sobre Economia Mineira. CEDEPLR/UFMG. Diamantina, 2014.

JUNGER, Gustavo *et al.* *Refúgio em Números*. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Departamento das Migrações. Brasília, DF: OBMigra, 2023.

JUNGER, Gustavo *et al.* *Refúgio em Números*. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília, DF: OBMigra, 2022.

KUMARAVADIVELU, Bala. Toward a Postmethod Pedagogy. *TESOL Quarterly*, Teachers of English to Speakers of Other Languages, Inc. (*TESOL*), v. 35, n. 4, p. 537–560, 2001. ISSN 00398322.

KUMARAVADIVELU, Bala. *Understanding Language Teaching: From Method to Post-method*. Lawrence Erlbaum Associates, 2006. (ESL and applied linguistics professional series). ISBN 978080585676.

LUZ, Ilma Teles de Menezes da. *O português como língua de acolhimento - (PLAc) em cartografias críticas multilíngues: repertórios de refugiados e imigrantes compulsórios em Salvador*. 2022. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

MAHER, Teresinha Machado. Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilingue intercultural. In: Marilda C. Cavalcanti, Stella Maris Bortoni-

Ricardo: *Transculturalidade, linguagem e educação*. Campinas: Mercado das Letras, 2007.

MENDES, Edleise. A ideia de cultura e sua atualidade para o ensino-aprendizagem de LE/L2. *EntreLínguas*, Araraquara, v.1, n.2, p.203-221, jul./dez., 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/entrelinguas/article/view/8060/5489>. Acesso em: 02 jan. 2024.

MIRANDA, Luciana Lobo; SOARES, Leonardo Barros. Produzir subjetividade: o que significa? *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, p. 408-424, 2009.

PARES CÁRITAS-RJ. *Curso de Português*. Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/curso-de-portugues-para-refugiados.html>. Acesso em: 21 jun. 2023.

R4V. Refugee and Migrant Needs Analysis (RMNA). 2022. Disponível em: <https://www.r4v.info/en/document/rmna-2022-refugee-and-migrant-needs-analysis>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

RUANO, Bruna Pupatto; CURSINO, Carla Alessandra. O ensino de português brasileiro como língua de acolhimento: projeto PBMH-UFPR - um estudo de caso. In: *I Congresso Internacional de Estudos em Linguagem* (Anais completos). Ponta Grossa, 2015.

SANTOS, Ana Cristina dos; MACEDO, Viviane de Medeiros. A (re)construção da identidade do sujeito em trânsito. *Cadernos do CNLF* (CiFEFil), v. XX, p. 9-24, 2016.

SKUTNABB-KANGAS, Tove. Direitos humanos linguísticos na educação para a manutenção da língua. *Ecolinguística: Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem*, v. 05, n. 02, p. 25-39, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/erbel/article/view/27660/23797>. Acesso em: 02 jan. 2024.

SILVA, Ana Sousa. *Processos de construção de subjetividades de venezuelanos no contexto de refúgio no Rio de Janeiro: uma análise discursiva*. 2023. 199 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SILVA, Gustavo Junger da *et al.* *Refúgio em Números, 6ª Edição*. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Comitê Nacional para os Refugiados. Brasília, DF: OBMigra, 2021.

SILVA, João Carlos Jarochinski; ABRAHÃO, Bernardo Adame. Migração pela sobrevivência - o caso dos venezuelanos em Roraima. In: *Migrantes Forçados*:



conceitos e contextos / Liliana Lyra Jubilut; Fernanda de Magalhães Dias Frinhani; Rachel de Oliveira Lopes (ORGS). Boa Vista, RR: EDUFRR, 2018.

SINDIQUE, Cláudio. O uso das metodologias activas de aprendizagem para a promoção de autonomia no estudante: uma análise a partir de Paulo Freire. *Tecnologias, sociedade e conhecimento*, v. 8, n. 2, dez. 2021.

SOARES, Laura; TIRLONI, Larissa Paula. Literatura Popular em projeto de ensino de Português como Língua de Acolhimento para imigrantes haitianos, p. 83 - 101. In: FERREIRA, Luciane Corrêa *et al.* (ORGS). *Língua de acolhimento: experiências no Brasil e no mundo*. Belo Horizonte: Mosaico Produções Editoriais, 2019.

SOUZA, Rômulo Franciso de. *Implicações do uso de material didático virtual livre em contexto formal de ensino-aprendizagem de italiano como LE/L2: a perspectiva dos problemas de ensino*. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

Recebido em: 21/06/2023

Aceito em: 05/01/2024

**Ana Sousa da Silva:** Bacharel e Licenciada em Letras (Português / Espanhol) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especialista em Língua Portuguesa pelo Liceu Literário Português. Mestre em Linguística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

# “Não é hora para aventuras”: análise de um editorial sob o viés do Sistema de Avaliatividade em seus subsistemas de Atitude e Engajamento

*“It’s not time for adventures”: an editorial analysis based on the Appraisal Theory and its subsystems Attitude and Engagement*

Hercules Santos da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

[herculesilva394@gmail.com](mailto:herculesilva394@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4112-7425>

Mara Regina de Almeida Griffio

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

[marargriffio@gmail.com](mailto:marargriffio@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2303-5268>

## RESUMO

Neste artigo empreendemos uma análise do texto *Não é hora para aventuras*, publicado no dia 22/11/20, no jornal *O Estado de São Paulo*, com base no Sistema de Avaliatividade (Martin; White, 2005). O objetivo deste trabalho é apresentar como os momentos avaliativos atitudinais (Afeto, Julgamento e Apreciação) e os recursos do Engajamento (Monoglossia e Heteroglossia) lidam com a fonte das atitudes e com o jogo de vozes em torno de opiniões no discurso editorial. Para isso, foram mapeadas as escolhas avaliativas explícitas e implícitas realizadas pelo editorialista. Em seguida, marcamos as ocorrências classificando-as de acordo com os subsistemas de Atitude e de Engajamento. Notamos a expressão do posicionamento do editorialista em favor da candidatura de Bruno Covas, ao lançar mão de escolhas lexicais explicitamente negativas para se referir a Guilherme Boulos.

**Palavras-chave:** Sistema de Avaliatividade; Atitude; Engajamento; Avaliação.

## ABSTRACT

This article aims to undertake an analysis of the text *Não é hora para aventuras*, published on 11/22/20, in the newspaper *O Estado de São Paulo*, based on the Appraisal Theory (Martin; White, 2005). The goal of this study is to present how the attitudinal evaluative moments (Affect, Judgement and Appreciation) and the Engagement resources (Monoglossia and Heteroglossia) deal with the source of attitudes and with the game of voices around opinions in the discourse of the editorial. To do so, we mapped the explicit and implicit evaluative choices made by the editorialist. Then, we outlined the

occurrences, classifying them according to Attitude and Engagement. We observed how the editorialist positions himself in favor of the candidacy of Bruno Covas by using explicitly negative lexical choices to refer to Guilherme Boulos.

**Keywords:** Appraisal Theory; Attitude; Engagement; Evaluation.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No presente trabalho, trazemos para reflexão o texto do editorial *Não é hora para aventuras*, publicado no dia 22/11/20, no jornal *O Estado de São Paulo*. O texto foi veiculado um domingo antes da eleição do segundo turno para prefeito em 2020, na cidade de São Paulo, na qual disputavam Guilherme Boulos e sua vice Luiza Erundina, e Bruno Covas e seu vice Ricardo Nunes.

Nossa opção pelo gênero textual editorial se justifica pelo fato de apresentar nos estágios e fases do gênero argumentativo avaliação por parte do editorialista, na defesa dos interesses do veículo de comunicação e nas estratégias de engajar o leitor ao declarado apoio à candidatura de reeleição do prefeito Bruno Covas em São Paulo, em 2020. Convém considerar as informações<sup>1</sup> do perfil de leitores do *Estadão*, que é composto de 50% das classes A e B, dos quais 27% têm ensino superior. O jornal ainda estima que 1,8 milhões de seus leitores confiam em seus jornalistas e editores para se informar e tomar suas decisões de negócios e consumo, conforme dados do site do jornal.

Temos como objetivo neste artigo empreender uma análise das escolhas avaliativas realizadas no editorial com base no Sistema de Avaliatividade (Martin; White, 2005) em seu subsistema de Atitude — Afeto, Julgamento e Apreciação e do Engajamento — Monoglossia e Heteroglossia. Para tanto, mapeamos as escolhas léxico-gramaticais do editorialista, começando pelas avaliações explícitas e, posteriormente, as implícitas. Também, buscamos identificar as maneiras pelas quais o editorialista constrói solidariedade (Oteíza, 2017) com o leitor em relação aos candidatos à prefeitura de São Paulo no segundo turno das eleições. Dando prosseguimento, classificamos as incidências de Atitude no eixo das opiniões e as de Engajamento no eixo das negociações, assim como interpretamos as avaliações realizadas pelo editorialista ao longo do texto ao

---

<sup>1</sup> <http://patrocinados.estadao.com.br/medialab/about-me/>.

convidar o leitor a compartilhar suas opiniões e posições de valor em relação aos dois candidatos.

## **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA**

Neste artigo, como ferramental de análise textual, faremos uso do Sistema de Avaliatividade (Martin; White, 2005. Vian Jr., 2009. Nóbrega, 2009), integrante do arcabouço teórico, metodológico e analítico da Linguística Sistêmico-Funcional — LSF — (Halliday; Matthiessen, 2014). O Sistema de Avaliatividade se encontra na interface entre a semântica do discurso e a léxico-gramática e nos possibilita analisar aspectos de avaliação presentes no texto do editorial, o qual foi produzido em um contexto sócio-histórico-cultural específico. Ele nos permite analisar aspectos de avaliação presentes no texto. Tais aspectos foram produzidos na esfera social, baseado em crenças e em valores do autor do texto que representa, no caso do editorial, os interesses do veículo jornalístico, que são possivelmente compartilhados com seus leitores.

O Sistema de Avaliatividade é dividido em três subsistemas inter-relacionados. São eles: a Atitude, o Engajamento e a Gradação. De forma sucinta, a Atitude lida com os sentimentos e reações emocionais, enquanto o Engajamento enfoca as vozes em relação a opiniões. Já a Gradação busca situar os fenômenos de acordo com a intensidade em que ocorrem no texto (Martin; White, 2005). Por uma questão de recorte, para emprendermos nossa análise, faremos uso dos subsistemas da Atitude e do Engajamento.

A Atitude encontra-se no eixo das opiniões e engloba avaliações positivas ou negativas e explícitas ou implícitas nos campos do Afeto, do Julgamento e da Apreciação. O Afeto lida com os recursos léxico-gramaticais usados para a construção discursiva das emoções e relaciona-se com a expressão de in/felicidade, de in/segurança e de in/satisfação, indicando o comportamento emocional em relação às pessoas, às coisas ou aos acontecimentos (Martin; White, 2005). Conforme Martin (2001, p. 147), o Afeto interliga os subsistemas do Julgamento e da Apreciação e “pode talvez ser tomado como o sistema básico”, o que é compartilhado por Nóbrega (2009) e Vian Jr. *et al.* (2010).

O Julgamento volta-se para os elementos avaliativos referentes ao comportamento humano e depende da posição ideológica do avaliador por estar relacionado à moralidade, legalidade, capacidade, normalidade de acordo com a cultura, as experiências individuais

e coletivas, as crenças, as suposições e as expectativas de que avalia. O Julgamento se divide em estima social e sanção social (Martin; White, 2005). A primeira diz respeito às avaliações de (des)prestígio e (des)crédito social, ou seja, julgamentos de normalidade (o quão a/normal, in/comum alguém é), de capacidade (o quão in/competente, in/capaz alguém é) e de tenacidade (o quão im/persistente alguém é). A categoria sanção social se refere a aspectos de veracidade (o quão des/honesto alguém é) e de propriedade (o quão ético/não ético alguém é).

A Apreciação, terceiro campo semântico do subsistema de Atitude, serve para “construir avaliações dos produtos do trabalho humano, tais como artefatos, edificações, obras de arte, e também de fenômenos naturais e estados de coisas” (White, 2004, p. 191). É organizada em três variáveis: reação, composição e valor. A primeira está relacionada ao impacto emocional provocado na pessoa, melhor compreendido pelas perguntas: “o quão isto chama minha atenção?” ou “isto me agrada?” A segunda, se refere à percepção da proporcionalidade e dos detalhes, entendida com as perguntas: “isto articula-se entre si?” ou “é difícil entender/acompanhar?” A terceira está ligada a nossa avaliação do significado social, com as perguntas: “vale(u) a pena?”, “é vantajoso?”.

O subsistema do Engajamento diz respeito às vozes do discurso e ao meio pelo qual assumimos posicionamentos nos textos em relação aos nossos interlocutores. Desse modo, este subsistema está ligado às nossas atitudes e avaliações, “bem como com a articulação das vozes para expressão de opiniões no discurso” (Vian Jr., 2010, p. 33).

Para Bakhtin (1997), estamos constantemente participando de um diálogo, isto é, estamos inevitavelmente interagindo com o outro, constituindo esse outro e sendo por ele constituídos. Para o pensador, o dialogismo é o princípio básico da existência humana. Em suas investigações, Bakhtin destaca a polifonia, já que todo texto resulta do encontro de várias vozes, pelo fato de apresentar um caráter dialógico.

Porém, o dialogismo não deve ser confundido com polifonia. O termo *polifonia* indica um fenômeno em que num mesmo texto se fazem ouvir “vozes” que *falam de perspectivas* ou pontos de vista diferentes com as quais o locutor se identifica ou não (Koch, 2018, p. 63). Há, por conseguinte, gêneros dialógicos monofônicos e gêneros dialógicos polifônicos.

Há uma conexão entre do “Círculo de Bakhtin” e teoria da Avaliatividade que compreende o Subsistema de Engajamento, oferecida por Martin e White (2005), de

modo a compreender como o escritor/falante tenta “alinhar” ou “desalinhar” seu posicionamento em relação a outras vozes e posições para expressão de opiniões no discurso.

Segundo Vian Jr. *et al* (2010), o posicionamento dialógico pode ser expandido, ou contraído, compreendendo, assim, os dois valores possíveis: contração dialógica ou expansão dialógica. Ao fazer uso dos recursos da contração, o escritor/falante assume uma posição em desacordo ou em rejeição a uma posição contrária; já os recursos da expansão permitem que ao escritor/falante que a proposição contida em sua voz seja apenas uma das diferentes possibilidades de posições que pode assumir, abrindo posicionamentos alternativos de aceitação ou rejeição.

Os recursos de contração refutam ou ratificam as vozes externas. Ao refutar, “negam” ou “contrariam a expectativa” de posições ou proposições alternativas; podem também, ao ratificar, “confirmar a expectativa”, “pronunciar” ou “endossar” uma proposição particular, maximizando sua validade ou garantia em comparação com alternativas. Os recursos de expansão dialógica geralmente indicam que as proposições são fundamentadas na subjetividade da voz externa por “acolhimento” ou “atribuição”, sendo, portanto, uma entre várias alternativas reais ou possíveis, de acolhimento por “probabilidade” ou “evidência”; além disso, podem sinalizar que uma determinada proposição pertence ou está associado a alguma fonte externa atribuída por “reconhecimento” ou “distanciamento”.

## **METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE**

Orientamo-nos pelo paradigma qualitativo e interpretativo de pesquisa (Denzin; Lincoln, 2006) por entendê-lo como uma modalidade de investigação localizada sócio-historicamente em um determinado contexto. Tal forma de pesquisar envolve a compreensão de que a neutralidade não existe, o que nos leva ao reconhecimento de que o analista observa e faz escolhas baseado em suas próprias interpretações e maneiras de perceber o mundo a sua volta. Desse modo, nosso olhar de analistas depende do lugar institucional que ocupamos.

Situamos este artigo no campo da Linguística Aplicada Crítica (Moita Lopes *et al*, 2006) que entende o sujeito como fluido, heterogêneo e fragmentado e que aponta para

a necessidade de se fazer pesquisas de relevância social. Sua visão de linguagem como prática social se alinha com a perspectiva sociossemiótica da Linguística Sistêmico-Funcional (Halliday; Matthiessen, 2014).

Após a escolha do editorial que compõe o *corpus* deste estudo, mapeamos as marcas avaliativas no texto, identificando as avaliações explícitas ou implícitas, positivas ou negativas. Em seguida, classificamos as avaliações com base no ferramental teórico-analítico do Sistema de Avaliatividade (Martin, White, 2005) nos campos semânticos do Afeto, do Julgamento e da Apreciação do subsistema da Atitude, assim como as ocorrências de Engajamento, reconhecendo o detalhamento no subsistema: monoglossia e heteroglossia.

Realizamos uma análise do texto completo, parágrafo por parágrafo, divididos em uma tabela com duas colunas. A primeira contém a numeração correspondente ao parágrafo e a segunda, o texto com as indicações entre colchetes, divididas por letras e apontando as classificações heteroglóssicas da Contração ou da Expansão dialógica. As classificações atitudinais encontram-se no texto de análise que será assim apresentado nos nove parágrafos: primeiro uma análise do Subsistema da Atitude, seguida de um comentário baseado no Subsistema do Engajamento e, por fim, um parecer que chamamos de Perspectiva Dialógica, amparados por Martin e White (2005, p. 93) e Vian Jr. *et al* (2011, p. 40), em que indicamos de onde/quem partem e para onde/quem se dirigem as vozes avaliam e quais são avaliadas.

Nossas análises foram realizadas manualmente na totalidade do texto, parágrafo por parágrafo, buscando as ocorrências de Atitude e seus subsistemas para identificar as avaliações no eixo das opiniões. Na sequência, as ocorrências de Engajamento, reconhecendo o detalhamento (registrado no texto por meio das respectivas nomenclaturas seguidas de dois pontos) no subsistema — Monoglossia e Heteroglossia —, bem como as subcategorias deste último, Contração dialógica ou Expansão dialógica. A investigação se dá em complexos oracionais, nos parágrafos ou entre parágrafos, pois, segundo Ninin e Bárbara (2013, p. 130), não é possível conhecer o envolvimento do autor no Engajamento em uma análise isolada em orações, já que é no conjunto delas — isto é, enquanto durar o tema na trama textual — que se pode discutir a heteroglossia ou a monoglossia do texto.

## ANÁLISE

Propomos, ao iniciar a análise, uma reflexão sobre o título: *Não é hora para aventuras*. Trata-se de uma construção semelhante ao um dito popular “não é hora para brincadeiras”, usado para zombar ou fazer um gracejo. Com a escolha deste título, o editorialista chama atenção do seu leitor para o fato de que eleger Guilherme Boulos pode oferecer risco para a cidade de São Paulo. Portanto, o autor avalia como uma aventura ousada ou até mesmo perigosa votar em Boulos.

Encontramos o espaço dialógico fechado por uma contração: refutação: negação rejeitando uma proposição positiva dentro do contexto em que se encontrava a cidade de São Paulo, saindo de uma pandemia e enfrentando consequências externas advindas da crise mundial.

Do ponto de vista da perspectiva dialógica, a voz externa inserida no título vem da editoria do jornal como uma estratégia calculada para se antecipar às ideias ou reações que o leitor fará em conexão com o que será dito no editorial. Há uma projeção de crenças direcionadas para o destinatário, já que seus leitores têm a expectativa de que o editorialista está agindo na defesa dos seus interesses por estar alinhado a eles. Segundo Martin e White, (2005, p. 121), a solidariedade neste tipo de construção estará em risco para qualquer destinatário real que não aceite a posição do Estadão.

**Quadro 1:** primeiro parágrafo do editorial

1	[(a) <b>Monoglossia</b> ] A eleição paulistana do próximo domingo terá, de um lado, o prefeito Bruno Covas, candidato à recondução, testado nas mais difíceis condições possíveis – uma pandemia e uma severa crise econômica –, e, de outro, Guilherme Boulos, um postulante ainda [(b) <b>contração: refutação: negação</b> ] inexperiente na administração pública e que, ademais, [(c) <b>contração: ratificação: endosso</b> ] representa um partido de esquerda que em seu programa [(d) <b>expansão: atribuição: distanciamento</b> ] propõe uma mudança imprudente de modelo econômico. [(e) <b>Monoglossia</b> ] Sendo assim, recomendamos o voto no prefeito Bruno Covas.
---	---

**Fonte:** os autores, 2023

O parágrafo (1) apresenta ao leitor o posicionamento explícito do editorialista quando avalia Guilherme Boulos como "postulante inexperiente", o que interpretamos como um Julgamento de estima social de incapacidade. Em relação ao partido político ao qual Boulos é filiado, a avaliação recai sobre o programa de seu partido em (1d), indicando um Julgamento explícito de sanção social no âmbito da propriedade/ética, ao



passo que as avaliações de Bruno Covas são positivas com destaque para sua experiência como prefeito durante a pandemia.

Com relação ao Engajamento em (1), o jornal assumiu de forma monoglóssica a responsabilidade pela voz autoral ao indicar Covas à recondução ao cargo (1a). Na continuidade do parágrafo, abre espaço dialógico para a interação com um leitor putativo não alinhado com o autor a fim de contra argumentar a uma possível ideia de que deveria ser dada a Boulos uma oportunidade, em 1(b). Nesse momento, em sua relação dialógica com o leitor, o editorialista se alinha a ele reconhecendo a voz externa (Boulos é de esquerda) em 1(c) para depois se distanciar ao máximo da voz externa em 1(d), “alertando” seus leitores sobre o que consta do programa do PSOL no que se refere à economia para levar o leitor a concluir que o melhor para os consumidores do jornal é reeleger Covas, assumindo o autor novamente a responsabilidade pela indicação do voto em Covas (1e).

O editorialista inicia o parágrafo contextualizando o assunto do texto de forma monoglóssica. A voz externa presente em (1b) avalia negativamente e tem sua origem no conhecimento compartilhado de que o candidato ainda não se elegera até então a cargos públicos. Em (1c), o autor pressupõe que o leitor compartilha o conhecimento trazido pela voz externa portadora de avaliação negativa em relação a partidos de esquerda e sua agenda. O que pode ser confirmado na sequência por outra voz em (1d) que faz alusão ao que consta do programa do partido de Boulos, abordando e avaliando negativamente algo que mexeria no modelo econômico em vigor e que é apoiado por uma fração da sociedade consumidora do jornal.

A partir do segundo parágrafo, o editorialista passa a argumentar a defesa da recomendação de seu voto, cuja tônica nos demais parágrafos terá por base a estrutura apresentada no primeiro: de um lado, a alegação de que Covas tem sido bem-sucedido em sua administração — que atravessou uma pandemia — e do outro, na inexperiência do candidato Boulos — de esquerda.

**Quadro 2:** segundo parágrafo do editorial

2	<p>[(a) <b>contração: ratificação: confirmação de expectativa: concessão em (c)</b>] Não se trata apenas de entender [(b) <b>contração; ratificação: endosso</b>] que o melhor para a cidade de São Paulo é a continuidade da atual administração. [(c)] O momento absolutamente delicado que vive nossa metrópole, bem como o resto do País, [(d) <b>contração: ratificação: endosso</b>] demanda um prefeito com alguma experiência e com os pés no chão.</p>
---	---

**Fonte:** os autores, 2023

O editorialista defende explicitamente em (2) seu apoio à reeleição de Bruno Covas em “o melhor para a cidade de São Paulo”. Há, implicitamente, um Julgamento negativo de estima social no campo da incapacidade em relação a Guilherme Boulos. Mesmo sem citar seu nome, o avalia como inexperiente em contraste à experiência de Covas como prefeito. Ao se referir a Covas como aquele que tem os “pés no chão”, leva o leitor a entender que Boulos é um sonhador, que vive de fantasias, não sendo capaz de viver a realidade.

A análise dos recursos de Engajamento demonstra que há uma abertura do espaço para interação com o leitor em (2a), alinhando-se a ele ao concordar com o ponto de vista e crenças do senso comum em (2b) — (como algo do tipo “em time que está ganhando...”) — para excluí-lo com a concessiva que terá mais peso, em uma construção semelhante a “Não se trata apenas de entender X, [mas sim que] o momento absolutamente delicado...”. Dando continuidade ao excerto, o autor fecha o espaço dialógico ao assumir que a resposta do público coincidirá com a sua, que defende a administração de Covas.

Sob a ótica dialógica, a voz externa em (2a), oriunda dos interesses do veículo de comunicação, é direcionada a um grupo de consumidores do jornal como uma alternativa esperada, atendendo às suas expectativas, partindo do senso comum e da naturalização da percepção de que se um administrador público está sendo bem avaliado (2c) — levando-se em conta ainda o enfrentamento de uma pandemia —, não há, portanto, necessidade de mudança (2d).

**Quadro 3:** terceiro parágrafo do editorial

3	[(a) <b>contração: ratificação: endosso</b> ] O tucano Bruno Covas mostrou essas qualidades, o que se reflete [(b1) <b>contração: ratificação: confirmação de expectativa: concessão</b> ] não somente nas pesquisas de intenção de voto que o colocam na liderança, [(b2)] mas principalmente no fato de que venceu em todas as regiões da cidade no primeiro turno. Além disso, [(c) <b>contração: ratificação: endosso</b> ] seu governo vem há meses sendo bem avaliado pelos moradores da cidade, o que já [(d) <b>contração: refutação: negação</b> ] não seria fácil em uma conjuntura normal, em se tratando da administração de uma das maiores e mais complexas cidades do mundo; no contexto de uma pandemia, [(e) <b>contração: ratificação: endosso</b> ] ressalte-se, trata-se de uma façanha a ser devidamente reconhecida.
---	--

**Fonte:** os autores, 2023

No parágrafo (3) no eixo das opiniões — Atitude —, o editorialista realiza uma avaliação explícita do comportamento de Covas de forma positiva em um Julgamento de estima social no campo da capacidade, levando em conta a liderança do Covas no

primeiro turno, sua gestão como prefeito e mais uma vez apelando para o contexto da pandemia.

A editoria do jornal inicia (3) mantendo o espaço dialógico fechado, ao dar continuidade ao que consta no parágrafo anterior, pois ainda perdurava o tema (Ninin; Bárbara, 2013), que é retomado por meio do elemento coesivo “essas qualidades”, para valorizar a informação de que Covas fora vencedor no primeiro turno em todas as regiões da cidade, conforme pode ser constatado em (3a) e (3b1). Nesse sentido, com o espaço ainda fechado, se utiliza da estratégia da confirmação de expectativa por concessão, em (3b1) e (3b2), que prevalecerá como informação com maior “peso”. Assume o autor em (3c) que a opinião dos leitores coincidirá com a sua em relação à avaliação feita pela população de São Paulo a respeito da administração Covas. Sendo assim, o espaço dialógico fechado é mantido e conduz possíveis leitores desalinhados a rejeitar a voz citada em (3d). Por isso, é levado em consideração dois fatores em sua argumentação: a complexidade da metrópole e os efeitos da pandemia. Como estratégia final ao concluir o parágrafo, a voz autoral (e confiável para seus leitores) apresenta uma proposição (3e) em que considera que os leitores compartilham da mesma opinião, mantendo o espaço dialógico fechado.

Sob o ponto de vista dialógico em (3), ainda sobre Covas, o editorialista apresenta uma proposição como inegável em (3a), oriunda da construção de uma realidade concebida para beneficiar o candidato da situação, sequenciada em (3b1) e (3b2) com recursos que indiretamente levam os leitores à ideia positiva, atendendo às expectativas dos leitores. Em (3c), há novamente a exclusão de qualquer alternativa diferente da fonte externa, que é procedente da editoria do jornal referente à boa avaliação do governo Covas. Para lembrar aos leitores de sua capacidade administrativa durante a pandemia em (3d) e, novamente e como voz autoral confiável, se alinha ao leitor em reação às qualidades do candidato do jornal em (3e).

**Quadro 4:** quarto parágrafo do editorial

4	<p>[(a) <b>contração: ratificação: pronunciamento</b>] É preciso igualmente reconhecer que o desafiante de Bruno Covas, Guilherme Boulos, do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), mostrou-se amadurecido. [(b) <b>contração: refutação: negação</b>] Deixou de lado o figurino de agitador que marcou sua carreira como líder dos sem-teto de São Paulo para [(c) <b>monoglossia</b>] agregar apoio a seu projeto político, o que foi suficiente para se viabilizar como um candidato de esquerda competitivo numa cidade que desde as eleições de 2016 [(d) <b>expansão atribuição: distanciamento</b>] repudia fortemente o PT e tudo o que o lulopetismo representa.</p>
---	---

**Fonte:** os autores, 2023

No parágrafo (4), o editorialista lança mão de vários recursos linguísticos para se referir a Boulos — “desafiante”, “líder dos sem-teto”, “candidato de esquerda competitivo”, que deixa “de lado o figurino de agitador”. Entendemos que os termos empregados colocam Boulos em uma posição negativa comparando as palavras usadas para mencionar Covas no texto — “tucano”, “prefeito”, “candidato à recondução”. Tal fato nos mostra as avaliações explícitas realizadas pelo editorialista em relação ao comportamento de Boulos e de Covas, sendo que quando se refere a Boulos realiza Julgamentos negativos de estima social de incapacidade, de incompetência e de desprestígio social.

Para contra-argumentar e engajar seu leitor, o editorialista mantém o espaço dialógico fechado e leva os leitores desalinhados a reconhecer o amadurecimento de Boulos em (4a); rejeita a alcunha dada a ele de “líder agitador” em (4b), e assume de forma monoglóssica a responsabilidade por definir Boulos como um candidato de esquerda competitivo em (4c). Abre espaço para uma voz externa (a “voz” das urnas) da qual se isenta da tarefa de preterir os partidos de esquerda, associando indevidamente o PT e o lulopetismo ao PSOL e a Boulos em (4d).

No entendimento dialógico em (4), tendo agora Boulos como objeto, o autor se vale de uma voz externa de terceiros em (4a) oriunda de uma construção de realidade atual para o candidato adversário. Para corroborar sua posição, a editoria do jornal mantém fechado o espaço dialógico em (4b) ao trazer à mente do leitor o fato positivo, que será rejeitado, a saber: Boulos usava um figurino simples e era possível a alguns associá-lo a uma pessoa agitadora, por ser líder dos sem-teto. Em (4c), o jornal, por meio de sua voz editorial, se responsabiliza por considerar tal mudança uma estratégia de marketing para as pretensões políticas de Boulos. Por fim, em (4d), o editorialista abre o espaço dialógico e introduz uma voz externa interpretada como sendo um “recado” do resultado das “eleições de 2016”, da qual se distancia para não se comprometer.

**Quadro 5:** quinto parágrafo do editorial

5	[(a) <b>contração: ratificação: confirmação de expectativa</b> ] Guilherme Boulos certamente será, assim, um nome forte da esquerda em disputas futuras, despontando como líder de uma reorganização dos partidos que até há pouco orbitavam o PT e Lula da Silva. No final das contas, esse [(b) <b>expansão: entretenimento: probabilidade</b> ] deve ser seu papel na eleição do domingo que vem.
---	--

**Fonte:** os autores, 2023

No parágrafo (5) o editorialista afirma o potencial de Boulos para futuras eleições. Um tópico a ser destacado no trecho anterior é o repúdio de São Paulo à esquerda e com isso, o editorialista prepara o leitor para sua opinião sobre Boulos como líder da esquerda. Nesse sentido, sua avaliação negativa é dirigida ao Lula e ao Partido dos Trabalhadores. O autor defende a reeleição de Covas como uma possibilidade para aqueles que são contra Lula e também contra o então presidente Bolsonaro. Nesse sentido, entendemos que o editorialista avalia explicitamente e de forma positiva o candidato Covas ao desvincular sua candidatura do PT e do ex-presidente da república.

Com os recursos do Engajamento e após ter deixado mais clara a posição política de Boulos, o editorialista mantém o tópico do parágrafo anterior em que analisava a trajetória política do adversário para apresentar uma formulação em (5a) que está de acordo com a voz externa, de conhecimento geral, de que Boulos seria o sucessor natural do líder da esquerda brasileira, Lula da Silva — estávamos em 2020, e o ex-presidente Lula encontrava-se preso. Em seguida, o autor expande o espaço dialógico e acolhe a voz externa como sendo uma possibilidade e deixa a cargo do leitor fazer de Boulos apenas um representante da esquerda, em (5b), nas disputas eleitorais.

Do ponto de vista dialógico em (5), a voz externa advém da então realidade criada no jogo político de 2020, quando da prisão de Lula em (5a) e deixar a cargo dos eleitores trazer como alternativa o papel de Boulos como o candidato forte da esquerda na eleição municipal, ao abrir o espaço dialógico em (5b).

**Quadro 6:** sexto parágrafo do editorial

6	Coisa bem diferente, [(a) <b>contração: refutação: contraexpectativa</b> ] contudo, é pretender governar a cidade de São Paulo – [(c) <b>expansão: acolhimento: evidência</b> ] em que uma persistente infestação de pernilongos é sem dúvida o menor dos problemas – [(b) <b>contração: refutação: negação</b> ] sem ter qualquer experiência política e administrativa. Sua juventude – tem apenas 38 anos – [(d) <b>contração: refutação: negação</b> ] não está em questão, pois o próprio Bruno Covas tem somente 40 anos. O problema é imaginar [(e) <b>expansão: acolhimento: probabilidade</b> ] que São Paulo possa ser gerenciada somente na base do entusiasmado ativismo dos movimentos sociais e, principalmente, sob influência de um programa revolucionário.
---	--

**Fonte:** os autores, 2023

Neste trecho, o editorialista traz para o texto um problema apontado por Boulos em seu *Twitter* de 15/9/2020 — “A infestação de pernilongos em São Paulo” em que critica a administração de Covas. Dessa forma, o editorial tenta minimizar a questão dos mosquitos para mostrar para o seu leitor que administrar uma cidade é mais que isso.

Nesse viés, ele utiliza a situação para avaliar Boulos em um Julgamento explícito de estima social no âmbito da incapacidade. Um item de destaque é a referência à idade dos candidatos, o que não é considerado negativo, uma vez que os dois têm quase a mesma idade. Desse modo, a falta de experiência que ele tenta construir não pode ser pautada na idade de Boulos. Então, ele leva o leitor a temer uma futura administração de Boulos quando o associa ao movimento social, fazendo uma referência implícita ao Movimento dos Trabalhadores Sem Teto — MTST. Em seguida, prepara o leitor para o próximo parágrafo, avaliando o programa de Boulos, que a seu ver, é revolucionário.

Com relação ao Engajamento, após apresentar Boulos como o (futuro) nome forte da esquerda e de acolher esta posição no resultado da eleição, o editorialista se antecipa ao leitor para rejeitar um possível argumento de que o candidato (já avaliado negativamente até este trecho do texto) possa ter a pretensão de administrar São Paulo, em (6a) e (6b). Ademais, introduz uma voz externa por evidência (6c), para comprovar sua suposta inexperiência com base em uma postagem de Boulos no *Twitter* criticando uma infestação de pernilongos na cidade. Ao descartar a questão idade em (6d), o editorialista abre espaço dialógico, mantendo-se neutro, para que o leitor participe da construção de sentido por meio de sua imaginação em (6e), tendo a imagem de Boulos já contaminada com o que foi dito (e não dito) sobre ele até o momento.

Do entendimento da perspectiva dialógica em (6), o editorialista inicia sua posição fechando o espaço dialógico para a voz externa originária do senso comum do discurso de que um candidato de esquerda não teria experiência, estratégia que levará o leitor a uma expectativa a ser rejeitada em (6b). É interessante observar que no meio dessa voz a ser rejeitada, o autor abre o espaço dialógico em (6c) para acolher outra voz autoral como evidência do possível despreparo de Boulos e, dessa forma, não expressar explicitamente seu posicionamento em relação à alegada inexperiência de Boulos. O editorialista se antecipa a uma possível contra-argumentação dos apoiadores de Boulos em relação à juventude do adversário, fechando o espaço dialógico em (6d), mas abrindo-o, na sequência, em (6e) para outras vozes carregadas de avaliações negativas provenientes da normalização de conceitos relacionados a líderes de movimentos sociais e aos programas dos partidos de esquerda, deixando a cargos dos leitores a criação de um cenário de São Paulo sendo gerenciada por pessoas ligadas aos movimentos sociais e a programas tidos como “revolucionários”.

## Quadro 7: sétimo parágrafo do editorial

7	<p>[(a) <b>expansão: acolhimento: probabilidade</b>] A não ser que resolva abjurar a defesa apaixonada que o PSOL faz da “superação da ordem capitalista” e da construção de uma “sociedade radicalmente diferente”, [(b) <b>expansão: acolhimento: reconhecimento</b>] como se lê em seu programa oficial, [(c) <b>expansão: acolhimento: probabilidade</b>] é lícito imaginar que um eventual governo de Guilherme Boulos se entregaria a aventuras estatistas e fiscalmente irresponsáveis cujos resultados desastrosos já são bastante conhecidos. [(d) <b>expansão: atribuição: distanciamento</b>] A promessa de tarifa zero para estudantes no transporte público, que está na plataforma do sr. Boulos, [(e) <b>monoglóssico</b>] é só um aperitivo dessa forma inconsequente de ver o mundo.</p>
---	---

Fonte: os autores, 2023

No parágrafo (7), o editorialista se refere ao programa oficial do PSOL<sup>2</sup> com a intenção de mostrar ao seu leitor que a filiação de Boulos ao partido pode oferecer perigos à sociedade, segundo sua própria opinião. Este recurso é usado para construir solidariedade com o leitor (Martin; White, 2005; Balocco, 2010), compartilhando informações externas para embasar a questão.

O editorialista, mais uma vez, seleciona do programa do PSOL somente trechos que podem ser interpretados pelo leitor de diversas maneiras, como “sociedade radicalmente diferente”. Desse modo, percebemos a atuação no imaginário de seu leitor, caso ele não tenha conhecimento do programa do partido ao qual Boulos é filiado. Quando afirma (7c), o editorialista se posiciona avaliando explícita e negativamente um possível governo de Boulos. Suas escolhas lexicais indicam um Julgamento de estima social de incapacidade de assumir a prefeitura da cidade.

Ainda neste parágrafo, o editorialista apresenta duas avaliações negativas: a primeira sobre uma das promessas de Boulos, a qual denominada metaforicamente de “aperitivo”, incluindo ainda a expressão “forma inconsequente de ver o mundo”; e a outra ao se referir a ele como “sr. Boulos”, marcando seu distanciamento pessoal. Será que acreditar que estudantes deveriam/poderiam usar transporte público sem pagar é de fato uma “forma inconsequente de ver o mundo”? Talvez para alguns no Brasil.

Como estratégia de Engajamento, o autor se antecipa a um possível contra-argumento de seu leitor putativo de que Covas certamente iniciara na política sem experiência. Abre-se, então, um espaço dialógico para levar o leitor a considerar uma gama de possibilidades em (7a), introduzindo disfarçadamente trechos do programa de partido de Boulos. O critério escolhido pelo autor foi o de abrir o espaço dialógico e

<sup>2</sup> <http://psol50.org.br/partido/programa/>

acolher vozes externas como possíveis e, no encadeamento, o de manter o espaço aberto para reconhecer explicitamente o lugar da voz autoral em (7b). Mais uma vez o autor faz uso do leitor como participante da construção de sentido em (7c) imaginando como seria um possível governo de Boulos. Ao finalizar o parágrafo (7), o autor mantém o espaço dialógico aberto e se distancia da voz externa em (7d), pois seu conteúdo é de responsabilidade da plataforma do partido e fecha o parágrafo de forma monoglóssica em (7e).

Do ponto de vista dialógico em (7), ocorre em quase todo o sétimo parágrafo uma abertura do espaço dialógico para inserir a voz textual oriunda do programa de seu partido político, identificando a fonte, além de levar o leitor a conjecturar uma possível administração de Boulos em uma perspectiva entremeada de referências avaliadas negativamente as quais um partido de esquerda defende integralmente em seus programas. Trata-se de vozes direcionadas a eleitores que conscientes ou manipuladamente não desejam a alteração hegemônica.

**Quadro 8:** oitavo parágrafo do editorial

8	Em condições corriqueiras, tal projeto político já [(a) <b>expansão: acolhimento: probabilidade</b> ] seria temerário; diante da crise monumental que vivemos, é tudo de que São Paulo [(b) <b>contração: refutação: negação</b> ] não precisa. O atual prefeito, por sua vez, [(c) <b>contração: ratificação: endosso</b> ] vem demonstrando compromisso com a moderação e a responsabilidade fiscal, de que uma significativa reforma administrativa aprovada em julho é um bom exemplo, [(d) <b>contração: refutação: negação</b> ] sem deixar de lado o grave problema da profunda desigualdade social na cidade.
---	---

**Fonte:** os autores, 2023

No parágrafo (8), o autor faz ainda referência ao projeto político de Boulos e lança mão do adjetivo “temerário”, explicitando uma avaliação negativa no campo da Avaliação na variável reação (isso me agrada?). Novamente o editorialista se posiciona explicitamente contra a eleição do candidato Boulos ao afirmar que “é tudo de que São Paulo não precisa”, buscando o alinhamento de seu leitor. Em relação a Bruno Covas, suas escolhas avaliativas se encontram no campo semântico positivo e enaltecem o trabalho desempenhado pelo então prefeito, o que é materializado em (8c) e (8d). Nesse sentido, ao avaliar o comportamento de Covas, o editorialista realiza um Julgamento de estima social positivo de capacidade.

Como recurso para Engajamento, o editorialista mantém o espaço dialógico aberto para que o leitor continue imaginando como seria um governo de Boulos, agora tendo



como cenário a crise da pandemia, trazendo em (8a) uma voz externa como uma dentre outras possibilidades. Fecha, em seguida, o espaço para rejeitar a ideia de imaginar São Paulo sob o “tal projeto político” em (8b). O espaço é mantido fechado e o autor pressupõe que seus leitores compartilham de sua opinião expressa por meio de uma voz externa em (8c) endossando positivamente a administração de Covas e finaliza o excerto refutando um possível contra-argumento de que a parte social da cidade poderia ter sido deixada de lado, em (8d).

Na perspectiva dialógica em (8), o editorialista mantém a sequência temática do parágrafo anterior (Ninin; Bárbara, 2013) sobre Boulos, abrindo o espaço dialógico em que identifica a voz externa como o “tal projeto político” mencionado anteriormente e que está no imaginário de certos grupos da sociedade, o que leva o leitor a imaginar uma administração de Boulos sob “tais” condições. Fecha o espaço na continuidade do texto para expressar em nome de São Paulo a rejeição a essa possibilidade. Para contrabalançar, o autor se direciona em (8c) a possíveis leitores desalinhados apresentando a voz autoral como altamente confiável.

**Quadro 9:** nono parágrafo do editorial

9	Além disso, Bruno Covas, [(a) <b>contração: refutação: contraexpectativa</b> ] a despeito de seu drama pessoal – ele trata de um câncer –, exibiu notável firmeza na condução da cidade diante da pandemia, [(b) <b>expansão: acolhimento: reconhecimento</b> ] em sintonia com as recomendações de especialistas e [(c) <b>contração: refutação: negação</b> ] alheio à gritaria do presidente Jair Bolsonaro contra as medidas de prevenção. [(d) <b>contração: ratificação: confirmação de expectativa</b> ] Na contabilidade de erros e acertos Bruno Covas deixa um balanço razoavelmente positivo – mais uma razão pela qual [(e) <b>expansão: acolhimento: probabilidade</b> ] deve ser reconduzido ao cargo.
---	--

**Fonte:** os autores, 2023

Até mesmo o estado de saúde grave de Covas é suavizado pelo editorialista e avaliado como um “drama pessoal”, o que nos leva a entender que não deveria afetar a escolha de seus eleitores. Contudo, a superficialidade com que trata a doença não nos parece compatível com a gravidade, uma vez que a probabilidade de afastamentos do trabalho para dar continuidade aos tratamentos médicos seria bem grande. Infelizmente, sabemos que Covas se licenciou da prefeitura no dia 2 de maio do ano seguinte e veio a falecer no dia 16 de maio de 2021. Assim, o que o editorialista considerou um “drama pessoal” pode ser entendido como coletivo já que Covas foi reeleito no segundo turno com 59,38% dos votos.

Pela terceira vez, a pandemia é mencionada no texto como ponto de destaque na administração de Covas. O editorialista avalia o prefeito em (9a) e (9b), realizando assim um Julgamento de estima social positivo de capacidade em relação ao comportamento de Covas diante dos desafios trazidos pela pandemia.

Ao fechar o texto, o editorialista utiliza o recurso de Engajamento para se antecipar a um possível contra-argumento em (9a) de que Covas estava doente; alinha-se ao leitor para, em seguida, apresentar um argumento válido, fechando o espaço dialógico. Em (9b), o autor abre o espaço e reconhece de forma clara o lugar da voz autoral com relação à adesão às medidas sanitárias durante a gestão de seu governo. Para contrapor, fecha o espaço dialógico em (9c) distanciando a imagem de seu candidato da forma como o então presidente da república conduzia a pandemia. Em (9d), o editorialista mantém o espaço dialógico fechado para apresentar como altamente confiável a avaliação administrativa positiva do então prefeito. Ao finalizar o parágrafo, o autor abre o espaço dialógico para apresentar como uma possibilidade a recondução de seu candidato ao cargo, ou seja, em seu papel de reforçar a posição do veículo de comunicação no final do texto, o editorialista disfarçadamente comanda em (9e): Reconda Covas ao cargo, ou seja, “Covas deve ser reconduzido ao cargo.”

Por fim, na perspectiva dialógica, o editorialista toca num ponto que não poderia ficar de fora: a doença que Covas enfrentava durante o período de sua gestão. A ideia é contestada pela voz citada em (9a) de que a doença interferiria na governança. Prosseguindo, abre o espaço dialógico para recorrer ao fato de a administração Covas ser pautada por especialistas durante a pandemia (9b). Fecha o espaço para desassociar Covas da forma como o presidente de república conduziu a pandemia (9c). Instado a opinar sobre a administração de Bruno Covas, o editorialista aproveita sua voz autoral e altamente confiável para direcionar seus leitores e confirmar as expectativas de que o governo Bruno Covas foi aceitavelmente positivo. Para finalizar o texto, o autor abre o espaço dialógico para acolher a voz autoral (9d) do veículo jornalístico e que foi direcionada aos leitores, de forma disfarçada, recomendando a recondução de Covas ao cargo.

O uso da ferramenta de análise Sistema de Avaliatividade permitiu-nos identificar no Editorial escolhido os tipos de avaliações ali contidas, de onde partiram e a quem foram dirigidas a fim de compreender a relação entre capitalistas, representados por meio

da editoria do Jornal *Estadão* e a sociedade paulistana na escolha do administrador da cidade. Parte-se do contexto de cultura representando pela maior e mais rica cidade brasileira, conhecida ainda por manter as velhas oligarquias, sendo estes também componentes do contexto de situação: segundo turno das eleições para prefeito de São Paulo (campo), velha oligarquia e uma população conservadora e que nos últimos anos se vê às voltas de “fantasmas” do comunismo ou de uma “venezuelização” (participantes) e de um texto altamente persuasivo em relação aos “fantasmas” da esquerda (modo).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a construção de sentidos do editorialista a partir de suas escolhas léxico-gramaticais no nível da semântica discursiva no editorial *Não é hora para aventuras*, não podemos deixar de recordar Bakhtin (1997), ao afirmar que todo enunciado existe em meio a um contexto em que opiniões, julgamentos, pontos de vista contraditórios co-existem/interagem. Para analisar os enunciados do editorial em questão, recorreremos ao Sistema de Avaliatividade (Martin; White, 2005) e seu Subsistemas de Atitude, responsável pelas avaliações positivas e negativas (da emoção, da ética e da estética) e seu Subsistema de Engajamento, que nos aponta em que medida os autores concordam, discordam, são neutros ou não acerca dos enunciados prévios e como eles se antecipam a respostas de leitores putativos em relação às posições representadas no texto.

Há, discursivamente, “por trás” do editorial uma gama de amedrontamentos sociais referentes a partidos de esquerda no Brasil retratados como senso comum. Por meio das vozes autorais e citadas no texto, reflete-se que os partidos de esquerda propõem um programa revolucionário com mudanças radicais no modelo econômico vigente; que aqueles que defendem os movimentos sociais como os sem-teto são agitadores; que a implementação de tarifa zero para estudantes no transporte público atingirá a vida dos mais ricos; que o enfrentamento das desigualdades sociais passa, necessariamente, por irresponsabilidade fiscal; que um candidato que nunca exerceu cargo público não pode governar uma metrópole; e que não há diferença entre os partidos de esquerda.

Na realidade concebida pelo texto, Bruno Covas é o jovem prefeito testado, com experiência e com os pés no chão e aprovado por ter enfrentado a pandemia, e por ter ouvido os especialistas e ter ficado alheio ao presidente da república; aquele que teve a oportunidade de mostrar essas qualidades; aquele em que as pesquisas o colocam na

liderança e que venceu em todas as regiões da cidade; aquele cujo governo vem sendo bem avaliado e que administra uma metrópole com compromisso, moderação, responsabilidade fiscal e que deve ser reconduzido. Guilherme Boulos, por sua vez, é o amadurecido jovem postulante, nome forte da esquerda, inexperiente na administração pública, cujo partido possui um programa revolucionário que propõe mudanças no modelo econômico, como a tarifa zero no transporte público para estudantes; que mudou o figurino de líder dos sem-teto para viabilizar sua candidatura; cujo papel nas eleições para prefeito no domingo seguinte à publicação do editorial é o de despontar como líder da esquerda em disputas futuras. A forma como o texto naturaliza a realidade criada contribui para omitir outras realidades como o fato de outros prefeitos de esquerda já terem administrado São Paulo: Luíza Erundina (1989/1993 — PT), Marta Suplicy (2001/2005 — PT) e Fernando Haddad (2013/2017 — PT), uma vez que o editorialista não difere PT de PSOL, mas faz questão de diferenciar o partido de Brunos Covas, PSDB, do partido do presidente da pública, PL, na condução da pandemia. Bem como a omissão de que a “mudança imprudente do modelo econômico” não depende apenas da “caneta” do prefeito, há de se levar em conta, minimamente, uma maioria na Câmara para garantir aprovação ou considerar que essa “mudança de um modelo econômico” seria apenas no âmbito municipal.

Interessou-nos as escolhas avaliativas realizadas no editorial, suas respectivas fontes e a forma como o escritor envolve seu leitor em relação ao que está sob avaliação. Prontamente no primeiro parágrafo, o editorialista deixa clara a “recomendação” do veículo jornalístico para que seus leitores votem em Bruno Covas, embora reconheça no último parágrafo que o prefeito “deixa um balanço razoavelmente positivo” de sua administração, o que nos leva a depreender que a elite paulista, por meio do veículo jornalístico, apresenta a sua avaliação (superior) sobre a governança da cidade.

Tendo declaradamente recomendado seu candidato, é natural que a editoria do jornal avalie positivamente seu escolhido; entretanto, ao fazer isso, indiretamente também avalia o preterido. Já quando avalia o oponente, mantém-se neutro ou se distancia, recorrendo a vozes externas altamente avaliativas, alertando seus leitores para o que consta do programa de seu partido, interpretando o que as “urnas” disseram em eleições passadas e principalmente ajudando seus leitores na construção de cenários hipotéticos

em que a cidade do porte de São Paulo esteja sendo administrada por um candidato sem experiência e ligado a um partido que pretende superar a “ordem capitalista”.

Ao fazer uso dos recursos do Engajamento, o editorialista trava um diálogo com representações ou pontos de vista não tão potencialmente diferentes do que defende seus leitores, considerando-se seu perfil. A disposição do escritor é, portanto, a de negociar com leitores em potencial que possuem uma visão diferente. Embora o perfil dos leitores do *Estadão* seja composto de 50% das classes A e B, o que pode levar a acreditar que essa parcela votaria na manutenção hegemônica, ocorre que não se pode desconsiderar que o PSOL e Boulos têm ascendido em São Paulo, chegando a eleger em 2020 seis vereadores (alcançado a terceira maior bancada). Por conseguinte, isso representa uma certa ameaça no momento em que a esquerda tradicional, o PT, estava em baixa e tendo como base a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva e a ascensão da extrema direita na presidência da república.

Com relação ao editorial, devemos considerar a defesa de Martin e White (2005, p. 229) de que o texto projeta ou antecipa para si um público leitor que não se opõe fortemente à proposições relacionadas à defesa que o jornal faz da candidatura de Covas, sem a necessidade de serem persuadidos por novos pontos de vistas, mas sim apenas para reunir argumentos de apoio ao posicionamento que eles já possuem; do contrário, segundo os autores, seria necessário o uso de recursos heteroglóssicos expansivos na argumentação a favor de Covas. Foram empregados muitos recursos heteroglóssicos de expansão por acolhimento, por probabilidade, por atribuição, por distanciamento na argumentação que envolve Guilherme Boulos, com maior quantidade de avaliações negativas.

Dentre os recursos do Engajamento de contração dialógica mais usados no texto estão a contração: refutação: negação (em relação ao candidato Guilherme Boulos), a fim de que o leitor putativo e desalinhado rejeite a alternativa (positiva). Outro expediente utilizado é a contração: ratificação: endosso (em relação a Bruno Covas), somado ao papel institucional do editorialista como fonte confiável. Com relação à expansão dialógica, os mecanismos mais usados no texto foram expansão: acolhimento: probabilidade e expansão: atribuição: distanciamento, ambos para o Boulos. O primeiro possibilitou que o editorialista permanecesse neutro, pois as avaliações contidas nos enunciados ficaram a cargo da imaginação do leitor em criar certos cenários; em seguida, em menor

quantidade, o autor se manteve distante das avaliações, cujas próprias fontes de referências passaram a ser responsáveis pelas informações fornecidas.

Com essas reflexões, não pretendemos esgotar o assunto, pois o estudo deixa em aberto a possibilidade de novas análises, inclusive fazendo uso de todo do Sistema de Avaliatividade e a oportunidade de analisar os cruzamentos de vozes avaliativas. Essa observação viabilizará uma investigação mais ampla, objeto de outros estudos no campo da metafunção interpessoal.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOCCO, Ana E. O sistema do engajamento aplicado a espaços opinativos na mídia escrita. In: VIAN JR., O.; SOUZA, A. A.; ALMEIDA, F. A. S. D. P. (orgs) *A linguagem da avaliação em língua portuguesa. Estudos sistêmico funcionais com base no sistema da avaliatividade*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 41-55, 2010.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmet, 2006.

HALLIDAY, Michael A. K.; MATHIESSEN, Christian. *An Introduction to Functional Grammar*. 4<sup>th</sup> ed. London, New York: Arnold, 2014.

KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTIN, Jim. R. Beyond Exchange: appraisal systems in English. In: HUSTON, S.; THOMPSON, G. (Eds.). *Evaluation in text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MARTIN, James. R.; WHITE, Peter. R. R. *The language of evaluation: appraisal in English*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MOITA LOPES, Luis P. (org.). *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

NININ, Maria Otília G.; BARBARA, Leila. *Engajamento na perspectiva linguística sistêmico-funcional em trabalhos de conclusão de curso de Letras*. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, v. 52, n. 1, p. 127 - 146, jan./jun. 2013.

NÓBREGA, Adriana N. A. *Narrativas e avaliação no processo de construção do conhecimento pedagógico: abordagem sociocultural e sociossemiótica*. Rio de Janeiro. 244f. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O ESTADO DE S. PAULO. *Quem somos*. [S. l.], Site com conteúdo institucional. Disponível em <http://patrocinados.estadao.com.br/medialab/about-me/>. Acesso em: 23 out. 2023.

OTEÍZA, Teresa. The appraisal framework and discourse analysis. In: The Routledge Handbook of Systemic Functional Linguistics. pp. 457-472. Chapter 28. Editors Tom Bartlett and Gerard O'Grady. Jan. 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/313553051\\_The\\_appraisal\\_framework\\_and\\_discourse\\_analysis](https://www.researchgate.net/publication/313553051_The_appraisal_framework_and_discourse_analysis). Acesso em: 24 nov. 2022.

VIAN JR., Orlando. O sistema de avaliatividade e os recursos para gradação em Língua Portuguesa: questões terminológicas e de instanciação. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 99-129, 2009.

VIAN JR., Orlando. Linguística Sistêmico-Funcional, Linguística Aplicada e Linguística Educacional. In: MOITA LOPES, L. P. *Linguística Aplicada na Modernidade Recente*: festschrift para Antonieta Celani, p. 99-121. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

VIAN JR., Orlando; SOUZA, Anderson A.; ALMEIDA, Fabíola A. S. D. P. (orgs) *A linguagem da avaliação em língua portuguesa. Estudos sistêmico funcionais com base no sistema da avaliatividade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. 230p.

WHITE, Peter R. R. Valoração. A Linguagem da Avaliação e da Perspectiva. *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, v. 4, n. esp., p. 177-205, 2004.

Recebido em: 23/08/2023

Aceito em: 25/10/2023

**Hercules Santos da Silva:** Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos de Língua (PPG em Letras/UERJ), Rio de Janeiro; Mestre em Língua Portuguesa (PPG em Letras/UERJ), Especialista em Língua Portuguesa pelo Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro; Licenciado em Letras pelo Centro Universitário Celso Lisboa, Rio de Janeiro. Docente na Rede estadual do ensino do Rio de Janeiro. Integrante dos Grupos de Pesquisas GESD–Grupo de Estudos em Sistêmica e Discurso –UERJ, e do ASFAD —Análise Sistêmico-Funcional e Avaliação do Discurso–PUC-Rio.

*“Não é hora para aventuras”*: análise de um editorial sob o viés do Sistema de Avaliatividade em seus subsistemas de Atitude e Engajamento

**Mara Regina de Almeida Griffo:** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Estudos da Linguagem (PPGEL/PUC-Rio). Professora de língua inglesa em rede privada de ensino.



# O discurso contra a homo(trans)fobia no Supremo Tribunal Federal: definições, valores e regras de Justiça

*The speech against homo(trans)phobia in the Federal Supreme Court: definitions, values and rules of Justice*

João Paulo Amorim

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

[jp.a.oliveira@hotmail.com](mailto:jp.a.oliveira@hotmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-0593-5318>

Rosa Leite da Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

[rosaleite@uern.br](mailto:rosaleite@uern.br)

<https://orcid.org/0000-0001-8633-7058>

## RESUMO

Neste artigo, analisamos o discurso sobre a criminalização da homo(trans)fobia<sup>1</sup> no voto do ministro do STF Celso de Mello. Considerando a intrínseca relação Direito/linguagem/argumentação, e com base nos pressupostos da nova retórica, o objetivo é discutir a tese em torno da homo(trans)fobia, destacando os principais argumentos e os valores que se (re)hierarquizam diante dos auditórios que se dão a conhecer no próprio discurso. Trata-se de uma pesquisa de fonte documental, com objetivo descritivo-interpretativista, à luz da nova retórica, defendida por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) e Perelman (2004), com as contribuições de estudiosos da área, tais como Reboul (2004), Abreu (2009) e Fiorin (2015). As categorias teóricas aplicadas à análise são os argumentos quase lógicos, que associam noções e os valores concretos e/ou abstratos (re)hierarquizados. Como resultados, observamos que a tese recorre aos argumentos por definição para esclarecimentos e se fundamenta no argumento por regra de justiça, como forma de garantir direitos.

**Palavras-chave:** Argumentação; homo(trans)fobia; Direito.

---

<sup>1</sup> Optamos pela grafia homo(trans)fobia por haver no documento uma oscilação: ora o relator utiliza o termo homofobia, ora utiliza homotransfobia.

## **ABSTRACT**

In this article, we analyze the discourse on the criminalization of homo(trans)phobia in the vote of the Supreme Federal Court Minister, Celso de Mello. Considering the intrinsic relationship between Law/language/argumentation, and based on the assumptions of New Rhetoric, the objective is to discuss the thesis around homo(trans)phobia, highlighting the main arguments and values that are (re)hierarchized in front of the audience that make themselves known in the speech itself. This is a documentary source research, with a descriptive-interpretative objective, in light of the New Rhetoric, defended by Perelman and Olbrechts-Tyteca (2005), and Perelman (2004), with contributions from scholars in the area, such as Reboul (2004), Abreu (2009) and Fiorin (2015). The theoretical categories applied to the analysis are quasi-logical arguments, which associate notions, and concrete and/or abstract (re)hierarchized values. As results, we observed that the thesis resorts to arguments by definition for clarification and is based on the argument by rule of justice, as a way of guaranteeing rights.

**Keywords:** Argumentation; Homo(trans)phobia; Right.

## **INTRODUÇÃO**

As relações entre Direito e linguagem são indissociáveis, visto que, no campo do Direito, por mais que provas e indícios possam ser objetos, até mesmo visíveis e/ou tocáveis, é pela palavra que os acordos e desacordos tomam forma. O Direito e sua atuação no Judiciário é, fundamentalmente, um campo de uso e atuação da palavra e de materialização de discursos, os quais buscam persuadir acerca de diferentes propósitos. Teses e argumentos são palavras conhecidas e importantes no campo do Direito, independentemente de qualquer perspectiva teórica de estudo da linguagem. Mas, neste trabalho, essas palavras passam a ser designadas como categorias teórico-analíticas advindas da nova retórica, também chamada de teoria da argumentação (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005).

Em seus estudos, Perelman (2004) defende que a nova retórica se atém à força dos argumentos capazes de garantir a adesão do auditório, especialmente de um auditório particular, para o qual são voltados três aspectos: a própria atuação do orador ao manifestar uma imagem de si, a seleção desses argumentos e, ainda, os valores que podem ser melhor aceitos por esse auditório. Desses pressupostos da nova retórica, surgiu nosso interesse de verificar a argumentação de uma autoridade do Supremo Tribunal Federal acerca da

criminalização da homo(trans)fobia, um dos temas de maior debate nas sociedades atuais, especialmente no Brasil, país que apresenta dados consideráveis e notícias recorrentes sobre violências de gênero sofridas por pessoas que se afirmam como LGBTQIA+.

Ao partirmos do pressuposto de que a tese do ministro Celso de Mello defende a criminalização da homo(trans)fobia, verificamos a necessidade de entender como a própria tese se constrói e, por isso, propomos como objetivos: i) identificar quais as principais definições postas pelo produtor/orador do discurso, atentando-nos para o valor argumentativo que elas têm; ii) destacar as regras de justiça aplicadas à defesa da tese; iii) interpretar os principais valores postos, observando como se hierarquizam para a defesa da tese. Tais objetivos contribuem para entendermos os raciocínios que o orador do discurso emprega ao construir uma argumentação que acredita ser a mais eficaz para a defesa da tese. Especificamente, este trabalho possibilita-nos explicar como se constitui, pelo viés da argumentação, o discurso na relação com as condições de produção a que estão submetidos os sujeitos sociais envolvidos em instância imediata (orador/auditório particular) e o direcionamento para os possíveis interlocutores (o auditório universal), de acordo com os meios de circulação. Além disso, permite-nos entender que uma tese toma um posicionamento, estabelecendo relações de concordância e discordância com outras teses, outros discursos sobre a mesma temática.

O voto do ministro Celso de Mello durou cerca de seis horas e trinta minutos, ao longo de duas sessões plenárias, e totalizou 155 páginas escritas, segundo assegura o site do *Jornal o Sul*<sup>2</sup> e foi publicado desde o dia 20 de fevereiro de 2019 no site do STF. É considerado histórico em decorrência do Projeto de Lei da Câmara (PLC) 122/2006 de autoria da deputada federal Iara Bernardi, apresentado na Câmara dos Deputados em 7 de agosto de 2001, com objetivo de criminalizar a homo(trans)fobia. No STF, a “ação direta de inconstitucionalidade por omissão – ADO nº 26” tramitava no STF desde 2013 e foi relatada pelo ministro Celso de Mello. Durante as sessões, o ministro argumentou em defesa dos direitos das minorias, do relevo e importância da Constituição e seus dizeres e das prerrogativas, bem como relatou as atribuições e competências do Supremo Tribunal Federal.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.osul.com.br/supremo-determina-que-homofobia-e-crime-no-brasil/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Mediante as considerações acima, classificamos este artigo como o resultado de uma pesquisa bibliográfica e documental, com análise e interpretação de um corpus constituído pelos tópicos 4 e 5 (“Definições e questões terminológicas” e “A questão da ‘ideologia de gênero’”) da ADO nº 26, acima mencionada, em defesa da criminalização homo(trans)fobia. No documento, o ministro destaca contextos históricos, relatórios internacionais e até citações de autores como Espinoza, Simone de Beauvoir e Hannah Arendt. A escolha do corpus se justifica, primeiro, por envolver um problema empírico vivenciado pela população LGBTQIA+, e, segundo, pela possibilidade de realizarmos estudos sobre a linguagem envolvendo gênero do discurso de domínio jurídico e conhecimentos da área.

Acreditamos na importância de pesquisas que investiguem temas de grande discussão na sociedade. No campo do judiciário, essas discussões se baseiam nos princípios de legalidade, com foco naquilo que seja de direito e/ou de dever dos envolvidos.

## **RETÓRICA E JUSTIÇA**

Para melhor entendermos a relação retórica e Direito e sua atuação no campo do Judiciário, é importante que, primeiro, compreendamos o surgimento da retórica como técnica de persuasão. Uma das explicações, de acordo com Reboul (2004), é a de que a retórica tenha surgido na Sicília, território italiano, em torno de 465 a.C., após a expulsão dos tiranos, por uma necessidade totalmente jurídica, distanciando-se de uma possível origem literária. Ainda segundo Reboul (2004), a retórica estava a serviço de quem precisava recorrer à justiça, mas os litigantes, por não dominarem a escrita, recorriam aos logógrafos (espécies de escrevões públicos) para registrarem suas queixas e reclamações.

Dado o caráter utilitário da retórica, surge a necessidade de estudar como a linguagem se constituía persuasiva e, para isso, os sofistas, no século V. a. C, foram os primeiros a buscar explicações. Atribui-se a Górgias, filósofo grego, um importante tratado de retórica, que serviu de base a estudos como os de Aristóteles. Desse pressuposto, segundo Reboul (2004), aos sofistas, atribui-se a ideia de inexistência de uma verdade absoluta e passa a acontecer, na realidade, um acordo inicial e um final, como resultado. Logo, o discurso não podia pretender ser verdadeiro, mas apenas se importar com o convencimento, ou, em outras

palavras, com o vencer pela palavra, pois, para os sofistas, a função da retórica seria a de deixar o interlocutor sem defesa.

Passada a fase sofística, a *Retórica* de Aristóteles foi considerada, na Antiguidade, um dos principais tratados para a formação dos juristas, defendendo que a argumentação retoricamente deve conhecer bem as particularidades de cada assunto em discussão, de modo não bastar, ao orador, somente falar bem. Para Aristóteles, a retórica divide em três os meios de persuasão. O primeiro é o *ethos*, o componente pessoal de quem argumenta; o segundo é o *pathos*, que é a abstenção do auditório e consiste em o orador usar as estratégias de emoção e paixão, contribuindo, assim, para a adesão do auditório; e o terceiro é o *logos*, a própria argumentação, e diz respeito ao que o orador vai dizer e a como vai dizer, defendendo, portanto, uma tese.

O discurso jurídico, foco desta pesquisa, orienta-se pela argumentação, e, assim como propôs Aristóteles, vai além da arte de falar bem. Esse tipo de discurso consolida o nascimento da democracia na Grécia Antiga, acontecimento deveras importante na política e na justiça, e hoje se faz, cada vez mais, necessário em todas as sociedades, visto que cidadãos e cidadãs de todas as idades reconhecem novos direitos, contestam velhas práticas e preconceitos, buscam ideias de igualdade etc. Pereira salienta:

O problema central da dialética jurídica é então proferir o justo e o direito na decisão judicial, e isso é realizado através da análise das estratégias utilizadas para a construção textual e dos argumentos jurídicos por meio das técnicas retóricas e dialéticas dos enunciadores. O juiz de Direito, no seu papel de auditório, irá fundamentar a sentença, utilizando as premissas desenvolvidas, e se essas foram verossímeis ou não, somente nesse ponto irá determinar quem venceu a batalha (Pereira, 2006, p. 36).

Pelas palavras do autor, vemos que os discursos jurídicos são constitutivamente retóricos, com foco na argumentação, pois além da elaboração de uma tese que se defende por argumentos, baseiam-se naquilo que é verossímil, realidade construída no e pelo próprio discurso.

Percebemos que, desde o advento da retórica, o âmbito do Direito sempre esteve muito interligado. Com as evoluções dos estudos, podemos perceber que a argumentação e persuasão são forças motrizes que continuam comungando de ligações entre si, nos aspectos

relacionados à argumentação propriamente dita e, ainda, no que diz respeito a questões como a oratória, por exemplo. Assim sendo, ambos campos do saber estão em comum união com o objetivo da prática jurídica.

Perelman, ao falar da argumentação jurídica, defende que ela “demanda a retórica como pressuposto a fim de que se analisem os raciocínios práticos”, e que tais raciocínios devem ser “entendidos como a atividade argumentativa que justifica e/ou critica as decisões judiciais”, de modo que esse processo de reflexão sobre a palavra necessariamente sirva “para fins de identificar e especificar analiticamente os critérios em que se baseia a atividade jurídica” (Perelman, 2004, p. 154).

Desse modo, podemos dizer que além do Estado impor aos operadores do Direito uma frequente justificativa de seus atos, a argumentação jurídica, de certa forma, exige, com base nos estudos retóricos, fundamentações, no intuito de que dela obtenhamos uma decisão mais justa, levando em consideração aspectos socioculturais.

## **A ARGUMENTAÇÃO DA NOVA RETÓRICA**

Na obra *Tratado da argumentação: a nova retórica*, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005) nomearam, retomaram e modernizaram os ensinamentos da obra aristotélica, dando, dessa vez, destaque à própria argumentação. Assim, a nova retórica surge como o estudo da argumentação e suas “técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005, p. 4).

Para esses autores, a Retórica se trata de um pressuposto que não desconsidera a importância da lógica formal, mas que rompe com os paradigmas vigentes da lógica, uma vez que a linguagem não pode ser reduzida a cálculos e às certezas matemáticas, pois não existe uma verdade absoluta, visto que a linguagem constrói o provável, o verossímil. Em concordância, Reboul (2004) afirma que as línguas naturais não podem depender da lógica, pois elas são passíveis de ambiguidades, de interpretações. Mais do que isso, entendemos que o uso da linguagem depende dos contextos de produção, nos quais são decisivos os interlocutores e os gêneros do discurso.

Conforme Perelman (2004), a nova retórica é, na verdade, a busca de um modo de tomar as decisões mais eficientes, mais justas e que possam ganhar o maior apoio possível de um público, especialmente, quando se encontra dividido por divergências. A lógica da argumentação é uma lógica do preferível que permite a inserção de juízo de valores no contexto do racional, mesmo tendo o conhecimento de que o simplesmente racional nem sempre é o mais justo. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) trazem, na nova retórica, uma teoria argumentativa voltada para uma relação dialógica entre o orador e seu auditório, após um longo período na história em que a argumentação se manteve apagada pela ascensão racionalista oriunda de Descartes, ou seja, a nova retórica marca a ruptura com uma concepção da razão e do raciocínio que não totalmente lógico, não maleável.

Dessa forma, o *Tratado de Argumentação* apresenta os conceitos de orador e outras noções que lhes são atribuídas, tais como os valores e acordos e as técnicas argumentativas, que reúnem uma série de argumentos da mesma natureza, e que, neste trabalho, se constituem como base para as análises do corpus selecionado e sobre o qual apresentamos, a partir de agora, uma discussão, dentro dos limites que propõe o gênero artigo/científico e as convenções do próprio veículo de comunicação em que se encontra.

### **Orador, auditório, valores: conceitos-chave**

O discurso argumentativo da nova retórica, assim como na tradição retórica, considera a importância dos interlocutores que ocupam o lugar de *orador*, a pessoa que fala, seja na oralidade ou na escrita, e o *auditório*, aquele(s) a quem esse discurso é dirigido.

Essa interlocução é mediada por um acordo que visa a, pelo menos, uma predisposição de alguém para ouvir ou ler o que diz o outro interlocutor, de modo que qualquer situação comunicativa que fuja a esse tipo de acordo possa ter, como consequência, até mesmo a agressão verbal. Conforme entendem Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 73), “tanto o desenvolvimento como o ponto de partida da argumentação pressupõem acordo do auditório”. Da parte do orador, o acordo é proposto para conduzir uma argumentação que funcione para a aceitação das teses que defende. No entanto, cabe ao auditório a decisão

sobre o convencimento, pois nem todas teses são aceitas, mesmo que o auditório concorde, em algum momento, com dados apresentados.

Nesse ínterim, devemos compreender que, para a nova retórica, a definição de auditório é de “o conjunto daqueles a quem o orador quer influenciar com sua argumentação” (Perelman, 2005, p. 33). Essa definição comporta três conceitos que os autores nomeiam de *auditório universal*, “constituído pela humanidade inteira, ou pelo menos por todos os homens adultos normais”; *auditório particular*, “formado no diálogo, unicamente pelo interlocutor a quem se dirige” e, mais surpreendentemente, de *auditório íntimo*, que é o “próprio sujeito, quando ele delibera ou figura as razões de seus atos” (Perelman; Olbrechts-Tyteca (2005, p. 33-34).

O auditório universal funciona como guia para o orador, que, dependendo da situação, deve falar ao auditório particular pensando para além dele, uma vez que a extensão do alcance do discurso é totalmente fora do controle desse orador. Na sociedade atual, por exemplo, mediada pelos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, é possível observar quase uma extinta barreira de separação entre os auditórios particular e universal. Em relação ao orador que avalia sua própria argumentação, ele reflete a preocupação de saber o que dizer e como dizer para um auditório externo que se fará real.

Com isso, a conclusão a que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) chegam é a de que os auditórios são dependentes uns dos outros e que fazem seus próprios apontamentos, tomando por base os argumentos levantados pelo orador com base em valores e hierarquias condizentes para aquele discurso.

Desse modo, todo e qualquer auditório tem suas opiniões, suas crenças e seus valores, logo, o orador deve(ria) conhecer seu auditório, especialmente os valores que lhe são importantes. A nova retórica aponta uma divisão metodológica de valores, caracterizando-os como *abstratos*, entendidos como os comportamentos e as virtudes humanas, e *concretos*, aqueles que se vinculam a elementos reais, como a Igreja, a Pátria, a Educação etc. Os valores, então, classificam-se no campo do preferível, isto porque há sempre uma escolha de um em detrimento de outro, de acordo com os ideais de cada indivíduo, grupo, sociedade.

Por isso, no discurso, percebemos que existem entre os valores de um mesmo auditório uma hierarquia. Para Perelman (2005), as hierarquias podem sempre ser



justificadas, sendo necessário, claro, fundamento para defendê-las. Não são apenas os valores que caracterizam o auditório, mas, sim, a forma como eles são hierarquizados.

De forma pertinente, o que realmente importa nessa discussão é que os valores e hierarquias fazem parte do processo de adaptação do orador ao auditório, visando à persuasão final sobre a tese. A argumentação se dirige a toda e qualquer espécie de auditório, quer se trate de toda a humanidade, de um conjunto de cientistas, de apenas um indivíduo ou do próprio orador ao deliberar sobre um determinado assunto.

Assim sendo, a argumentação não se explica pelos raciocínios que são formalmente corretos, silogísticos, eles podem servir à argumentação em situações específicas, porém a argumentação se dá pela linguagem em situações de uso, com interlocutores dados como certos ou presumidos. Desse modo, todo discurso que busca convencer ou persuadir todo e qualquer auditório, sobre o que quer que seja, é um discurso argumentativo. Conforme Costa (2020), até mesmo as histórias que contamos, as descrições que fazemos, os fenômenos que expomos são globalmente argumentativos, em virtude de ser a linguagem constitutivamente dialógica e, portanto, argumentativa ou vice-versa.

### **A argumentação quase lógica**

Uma tese é um posicionamento que pode ser de natureza científica, filosófica ou até mesmo pessoal. Para que seja defendida é necessária uma argumentação que evite contradições e estabeleça relações com outros discursos. Para isso, o conhecimento sobre a natureza dos argumentos é um ponto bastante relevante. A nova retórica apresenta quatro técnicas argumentativas e as classifica em dois grupos: os que associam noções e os que as dissociam. No primeiro grupo, estão *os argumentos quase lógicos*, formulados a partir de princípios que se aproximam de raciocínios mais formais, mas que diferem deles porque a linguagem permite diferentes interpretações e ambiguidades e, principalmente, pelo fato de que todo argumento pode ser contestado. E nos argumentos quase lógicos que se apoia a análise do corpus constituído e apresentado neste trabalho.

Nesse sentido, a técnica dos argumentos quase lógicos se baseia no princípio de identidade, dando origem a argumentos por *definição, regra de justiça, comparação,*

*tautologia*; a técnica quase lógica também se apoia no princípio matemático para explicar os argumentos da divisão, inclusão e da transitividade. E, por fim, ampara-se na ideia de incompatibilidade, criando os argumentos por retorsão, ridículo, entre outros. Interessa-nos, especialmente, os argumentos por definição e a regra de justiça, dada a delimitação do trabalho apresentado.

Com base nos estudos perelmanianos, Costa (2020) aborda, com muita clareza, o argumento quase lógico por definição, em que o termo já traz intrinsecamente, por si só, um teor argumentativo que defende a ideia pela qual a identidade de um ser, seja total ou parcial, é afirmada.

De acordo com Reboul (2004), na argumentação existem três tipos de definição: *normativa*: em que há a imposição do uso de uma palavra por convenção; *descritiva*: enuncia o uso do termo definido; *condensada*: se restringe apenas do que realmente é essencial. A definição como argumento é constituída por juízos de valores. Assim, uma definição normativa que descreve um elemento de dada realidade é empregada por atender ao que é considerado adequado, na comparação com algo visto como inadequado. A definição descritiva é sobremaneira carregada de juízos de valores, que podem se dar com base em pontos de vista.

Em relação à regra de justiça, este argumento parte do princípio de que seres da mesma espécie devem ter direitos iguais. No entanto, baseia-se na compreensão de que por mais que os seres humanos pertençam a contextos diferentes, devem ser tratados igualmente. A regra de justiça é quase lógica, pois, é um raciocínio que associa noções, e o que cabe para um, cabe para o outro também. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), os argumentos por regra de justiça podem ser contestados, basta o auditório julgar, a depender da situação, que não existe uma identidade unívoca entre os seres. Logo, o que leva em consideração, com base nos estudos de Perelman, é decidir se as diferenças constatadas nos seres são ou não irrelevantes. É o argumento que, com base na equidade, precede e julga.

## **ANÁLISE ARGUMENTATIVA DA “AÇÃO DIRETA DE INCONSTITUCIONALIDADE POR OMISSÃO, Nº 26” - A CRIMINALIZAÇÃO DA HOMO(TRANS)FOBIA**

A partir desta sessão, damos início à interpretação do *corpus* constituído para este trabalho, considerando os objetivos de identificar as principais definições postas pelo produtor/orador do discurso, atentando-nos para o valor argumentativo que elas têm; destacar as regras de justiça aplicadas à defesa da tese e, por fim, interpretar os principais valores postos, observando como se hierarquizam para a defesa da tese. Para uma melhor compreensão, destacamos, de início, o contexto da produção do discurso que criminaliza a homo(trans)fobia no Brasil.

### **Contexto do voto do ministro do STF, Celso de Mello**

A ação direta de inconstitucionalidade por omissão - ADO nº 26 foi proposta pelo Partido Popular Socialista (PPS) em 2013 e tinha como objetivo criminalizar as condutas homofóbicas e transfóbicas. A possibilidade da criminalização de tais práticas foi equiparada ao crime de racismo, com base nos preceitos constitucionais, no que tange à lei punir qualquer discriminação atentatória dos direitos e liberdades fundamentais. Logo, as condutas de homofobia e transfobia se encaixam na definição de racismo, em um tipo penal que já existe, como preceitua a Constituição Federal, em seu art. 5º, inciso XLII.

O ministro Celso de Mello, relator da ação que pedia a criminalização da homo(trans)fobia, faz em seu voto um resgate histórico das perseguições sofridas por este grupo. Também traz à memória casos recentes de violências e apresenta dados de mortes em razão do ódio. Ainda trata da separação entre Estado e Igrejas, respondendo aos grupos religiosos conservadores sobre a restrição da liberdade religiosa ao se proteger e defender a dignidade da população LGBT. Por fim, conceitua o racismo e ressalta a sua amplitude

conceitual. O relator da ADO nº 26, o ministro Celso de Mello disponibilizou o seu voto no site do STF<sup>3</sup>.

O ministro inicia dizendo que fará uma rápida constatação, um rápido comentário acerca do seu voto e de sua posição, informando sua “conhecida posição” a favor daqueles que fazem parte das minorias, dos grupos vulneráveis, mais sofridos, mais atacados e discriminados. Nos termos do voto do decano, a comunidade LGBTQIA+ tem o pleito deferido. O voto completo foi pronunciado na Sessão Plenária do Supremo Tribunal Federal em cerca de, aproximadamente, seis horas de duração e se encontra documentado em 155 páginas e 19 tópicos.

Para este artigo, analisamos os tópicos 4 e 5, nomeados por “Definições e questões terminológicas” e “A questão da ideologia de gênero”, respectivamente. Os dois tópicos estão situados entre as páginas 7 e 21, que contêm definições de sexo, gênero, orientação sexual, identidade de gênero e ideologia de gênero, além de citações fundamentadas em outros posicionamentos de provimentos internacionais que determinam cada expressão relacionada à sexualidade humana, de maneira que justifiquem a tese do ministro.

Percebemos nos recortes analisados argumentos quase lógicos por definição, por regra de justiça e argumentos com base em valores, especificamente, valores abstratos. Nos tópicos seguintes, apresentamos a análise discursiva com base nos argumentos quase lógicos por definição e regra de justiça, na relação que eles estabelecem com demais aspectos teóricos mencionados neste trabalho: o(s) auditório(s), acordos, tese.

### **A definição como argumento**

Logo de início, é necessário compreendermos que a análise é na materialidade linguística, mas o seu objeto é o discurso, que, como já dito, é, por sua natureza dialógico, argumentativo. Desse entendimento e considerando a opção teórica adotada neste trabalho, falamos do lugar do discurso e da própria teoria, *por isso, na interpretação dos dados*,

---

<sup>3</sup> Decano declara omissão legislativa e afirma que homofobia representa forma contemporânea de racismo. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/noticiaNoticiaStf/anexo/ADO26votoMCM.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021.

utilizamos os termos orador, auditório(s), tese, entre outros. Remetemo-nos aos elementos reais para descrever os dados e suas referências textuais, por isso, fazemos uso de termos como ministro(s), voto, excerto, entre outros.

Os recortes abaixo foram retirados do tópico quarto (“Definições e questões terminológicas”), do corpus da pesquisa, no qual o ministro Celso de Mello apresenta dados obtidos de estudos, pesquisas e documentos referentes à biologia e à sociologia sobre as pessoas LGBTs, entrelaçando diferentes campos do saber ao discurso judiciário que, por sua vez, se baseia em conclusões que derivam da clareza das provas apresentadas.

Na condição de orador, Celso de Mello defende a tese de que a *homofobia que existe no Brasil é crime e deve ser penalizada*. Ele se posiciona diante de um auditório particular composto por seus pares da instância jurídica, mas seu discurso tem um alcance universal, uma vez que a temática é de interesse social. Vejamos os primeiros excertos e como a argumentação quase lógica é constituída:

#### Excerto 1

“É preciso esclarecer, *desde logo*, que a sigla LGBT, *no contexto dos debates nacionais e internacionais sobre a questão da diversidade sexual e de gênero*, tem sido utilizada para designar a comunidade global das pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros, intersexuais, além de outras definidas *por sua orientação sexual ou identidade de gênero*.”

Fonte: Tópico 4, Mello, 2019, p. 7.

#### Excerto 2

“[...] a primazia conferida ao uso desse termo *decorre, exclusivamente, do prestígio e do renome* que o acrônimo LGBT *adquiriu* no âmbito da defesa dos direitos humanos e do combate à discriminação, *sem que o seu emprego signifique indiferença ou esquecimento em relação às demais siglas também utilizadas*, especialmente com o propósito de fazer incluir, em sua definição, *as pessoas que se identificam como “queer” (LGBTQ), as pessoas intersexuais (LGBTQI), as pessoas assexuais (LGBTQIA) e todas as demais pessoas* representadas por sua orientação sexual ou identidade de gênero (LGBTQI+).”

Fonte: Tópico 4, Mello, 2019, p. 7.

Logo no primeiro excerto, vemos a definição da sigla LGBT funcionando como um recurso que introduz a argumentação do orador. Aparentemente, essa definição tem um caráter totalmente lógico, haja vista a ligação que é própria entre as letras e as palavras que cada uma representa na sigla; é uma definição normativa e condensada ao mesmo tempo. Mas o componente quase lógico está nos juízos de valores que reveste a própria linguagem, de modo que a definição (esta e muitas outras) passa a ter valor de argumento quando usada não apenas para informar, mas também para fortalecer as ideias em torno da tese. No caso em análise, o orador se utiliza de uma definição cujo valor já é socialmente estabelecido, “no contexto dos debates nacionais e internacionais”, e direciona a argumentação para a perspectiva de um auditório que se convença da clareza das menções apresentados, como bem propõe logo no início da fala.

O critério quase lógico, como é próprio dessa técnica argumentativa, considera que o auditório pode sempre contestar o que é dito, levando em conta fatores de diferentes naturezas e/ou as ligações entre as ideias defendidas pelo orador. Por isso mesmo, vemos um discurso em que o orador apresenta a definição da sigla LGBT com valor aproximado ao de um argumento de autoridade, algo notoriamente reconhecido, e que funciona como uma tese de adesão inicial, aquela ideia que pretende estabelecer um “acordo” com os auditórios, em especial o mais direto, presente ali, mas também com um auditório de grandes amplitudes, que, em termos reais, é a sociedade brasileira. O argumento, por definição, de um modo geral, apesar de simples, busca um valor de incontestabilidade.

No segundo excerto, a argumentação quase lógica prossegue, ainda, em torno da definição. A princípio ressalta, mais uma vez, o aspecto do reconhecimento da sigla, que, simbolicamente, representa o próprio grupo social em discussão. A força da argumentação reside na ideia de que o conceito (LGBT) defendido é representativo de todas as diferentes formas de ser uma pessoa LGBT. Nesse sentido, temos um discurso de inclusão que se oponha ao esquecimento e à indiferença. A inclusão também é um princípio da argumentação quase lógica, pois propõe o olhar das partes (de algo, de alguém) na formação de um todo. No discurso que defende a tese da existência e criminalização da homofobia, a “defesa dos direitos humanos” e o “combate à discriminação” se constituem como valores concretos. Vejamos, agora, a atuação de outras definições.

## A definição de sexo

Ainda para a tese de criminalização da homo(trans)fobia, o orador se utiliza das definições para o termo sexo, tanto no tópico 4 do voto, como no tópico 5. Vejamos:

### Excerto 3

“[...] **diz respeito** à sua conformação física e anatômica, **restringindo-se à mera verificação de fatores genéticos** (cromossomos femininos ou masculinos), *gonadais* (ovários ou testículos), *genitais* (pênis ou vagina) **ou morfológicos** (aspectos físicos externos gerais)”.

Fonte: Tópico 4, Mello, 2019, p. 09.

### Excerto 4

“**O sexo** é um fator biológico, **ou seja**, ligado à constituição físico-química do corpo humano.” “[...] **A liberdade de construção do gênero e da orientação sexual**, diferentemente do dado biológico do sexo [...] **dialoga** com o existencialismo”.

Fonte: Tópico 5, Mello, 2019, *apud* Carvalho, 2019, p. 16-17.

Nos recortes 3 e 4, segundo o ministro, a definição de sexo diz respeito aos fatores genéticos, gonadais, genitais e morfológicos, ou seja, aos vários aspectos ligados à formação física e anatômica humana, com o objetivo de defender o conceito de sexo como algo puramente biológico, opondo-se a uma conceituação social.

O que vemos na perspectiva da argumentação é um orador que recorre a *definições normativas* (em que há a imposição do uso de uma palavra por convenção) elaborada com linguagem científica da área própria, a biologia. O orador apresenta uma definição que funciona como argumento de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005), apontando-lhe a fonte. Mais uma vez, estamos diante de uma argumentação que busca nas relações quase lógicas menos possibilidades de contestação. Isso se deve ao fato do orador ter como auditório imediato um grupo de pessoas com alto grau de letramento, acostumado a buscar

comprovações, a lidar com o verossímil e a se inquietar diante das teses que lhes são apresentadas.

A argumentação quase lógica das definições com amparo na palavra de autoridade por si só recorre a valores sociais e, no caso em análise, a um valor concreto, dado o aspecto de cientificidade de onde vem a definição. Em prosseguimento, o discurso do ministro Celso de Mello aponta outras definições como argumentos capazes de sustentar a tese. Os próximos fragmentos transcritos dizem respeito à definição de gênero, presente nos tópicos quatro e cinco do documento.

### **Definição de gênero**

A definição de gênero é outro acordo apresentado pelo orador na sequência do discurso, de modo a propor o reconhecimento dessa definição pelas fontes científicas que as elaboram. Observemos os excertos abaixo:

#### **Excerto 5**

“**Já a ideia de gênero**, assentada em fatores psicossociais, **refere-se** à forma como é culturalmente identificada, *no âmbito social*, **a expressão** da masculinidade e da feminilidade [...]”.

**Fonte:** Tópico 4, Mello, 2019, p. 9.

#### **Excerto 6**

“[...] o gênero **não é** biológico-natural, **mas um constructo social**. **Em outras palavras**, ‘ser homem’ ou ‘ser mulher’ **não é um dado natural**, mas performático e social, **de maneira que**, ao longo da história, **cada** sociedade **criou** os padrões de ação e comportamento de determinado gênero”.

**Fonte:** Tópico 5, Mello, 2019 *apud* Carvalho, 2019, p. 16.

A definição de gênero, nesse discurso, é um fator que é ligado ao social e não ao natural. A feminilidade ou a masculinidade de um indivíduo é, então, na perspectiva do



orador que desenvolve a argumentação, algo construído à medida que o sujeito se insere e se desenvolve em sociedade e o recurso ao argumento de autoridade corrobora para a definição. Ao citar as palavras do prestigiado Professor Daniel Gomes, vemos, mais uma vez, a busca por um acordo vindo do lugar da ciência, isto é, das pesquisas que podem atestar confiabilidade ao objeto apresentado.

Essa definição também adquire a função de dissociar ideias de modo a instaurar a oposição gênero versus sexo, uma vez que um diz respeito ao fator biológico (sexo) e o outro diz respeito ao fator social (gênero). Portanto, cumpre a *definição normativa* o papel de definir a partir das diferenças, estabelecendo-se como argumento em defesa da criminalização da homofobia. O caráter quase lógico dessa argumentação (definição) também considera o adendo de que cada sociedade institui ao gênero como construto social um aspecto maleável que diz respeito à “autonomia” das sociedades em modelar os padrões de comportamento para a ideia de gênero. O que para uma sociedade poderia ser estranho, ligado à ideia de gênero masculino ou feminino, pode não ser para outra (seria o caso, por exemplo, do uso do *Kilt*, pelos escoceses, constituindo-se um símbolo da cultura daquele povo). Desse modo, essa argumentação dialoga com os valores particulares e de identidade das coletividades, alegando direito aos grupos sociais.

Não tão somente gênero, mas também o conceito de orientação sexual é posto pelo ministro Celso de Mello como objeto de discussão que necessita de noções claras respaldadas na ciência.

### **A definição de orientação sexual**

No trecho abaixo, vamos observar que o ministro, ao falar sobre orientação sexual, relata que o termo é reduzido a uma mera teoria social, contribuindo para expor as pessoas à falta de proteção estatal. Vejamos:

**Excerto 7**

**“Compreendemos orientação sexual como uma referência à capacidade de cada pessoa de ter uma profunda atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de gênero diferente, do mesmo gênero ou de mais de um gênero, assim como ter relações íntimas e sexuais com essas pessoas”.**

**Fonte:** Tópico 4, Mello, 2019 *apud* Carta de princípios de Yogyakarta, 2006, p. 11.

**Excerto 8**

**“A orientação sexual, isto é, a quais gêneros nos sentimos atraídos (física, romântica ou emocionalmente), por sua vez, seria ainda um terceiro fator, diferente do gênero ou do sexo”.**

**Fonte:** Tópico 5, Mello, 2019 *apud* Carvalho, 2019, p. 16.

Sobre o termo orientação sexual, mais uma vez, a argumentação quase lógica se desenvolve no sentido de propor um resultado conclusivo: diz respeito aos interesses por relacionamentos, em suas variáveis ou não. O ministro menciona novamente a Carta de Princípios de Yogyakarta (2006), no excerto 10 e traz à baila também a definição para orientação sexual na visão de alguém que não está ali (excerto 11). Por fim, se posiciona como alguém que discorda da premissa que as pessoas têm “opção sexual”, e concorda com a definição de “orientação sexual”.

Mais uma vez, é importante ressaltar que Celso de Mello faz uso do argumento de autoridade, que segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), é um argumento de prestígio, de extrema importância, e nesses recortes, percebemos essas palavras de honra, as definições do professor Daniel Gomes, além da Carta de Princípios de Yogyakarta (2006), usada para a defesa da tese. Percebemos que a sigla LGBT, além de fazer parte dos argumentos por definição, também podemos encontrar nos argumentos por regra de justiça. Vejamos os próximos excertos.

## Argumentação pela regra de justiça

Fundamentando-nos nos estudos perelmanianos de que o argumento por regra de justiça, seria dar tratamento igual para todos os seres que se encontram na mesma situação, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), isto é, estabelecer tratamento igual aos indivíduos de uma mesma categoria, verificamos que a argumentação pela regra de justiça é o principal recurso de persuasão para a defesa da tese de criminalização da homo(trans)fobia defendida no voto do ministro Celso de Mello, na presença de seus pares.

Nos dois excertos que vimos no subtópico 4.2, as definições para a sigla LGBTQIA+ são baseadas na regra de justiça, defendendo para as pessoas LGBTs os mesmos direitos que cabem a qualquer pessoa, independentemente de qualquer categorização. Além dessa premissa maior, as definições se baseiam pela regra de justiça ao abarcar o “todo” das pessoas que se identificam como LGBTs, ou seja, *“as pessoas que se identificam como “queer” (LGBTQ), as pessoas intersexuais (LGBTQI), as pessoas assexuais (LGBTQIA) e todas as demais pessoas representadas por sua orientação sexual ou identidade de gênero (LGBTQI+)”*.

A argumentação por regra de justiça é classificada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) como quase lógica, porque prevê conclusões mais próximas de um raciocínio matemático e baseadas nos valores da igualdade e de justiça. Por isso, no meio jurídico, esse tipo de argumentação se torna fundamental para o alcance de uma decisão judicial considerada como justa, ou que, pelo menos, se aproxime da justiça, com base no que as autoridades conseguem entender como elementos capazes de fornecer uma verdade. No próximo subtópico, veremos outros trechos do voto que trazem argumentos por regra de justiça.

## Todos nós somos iguais

Os excertos abaixo foram retirados dos tópicos 4 e 5, que dizem respeito à igualdade entre os seres humanos, mais precisamente, defendem o princípio da igualdade

constitucional quando o ministro Celso de Mello expõe as condições que tornam todos iguais diante da Lei. A título de ilustração, neste artigo, vejamos os dois trechos abaixo:

**Excerto 9**

*“Todos os direitos humanos são universais, interdependentes, indivisíveis e inter-relacionados”.*

**Fonte:** Tópico 4, Mello, 2019 *apud* Carta de princípios de Yogyakarta, 2006, p. 10.

**Excerto 10**

*“Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”.*

**Fonte:** Tópico 4, Mello, 2019 *apud* Carta de princípios de Yogyakarta, 2006, p. 10.

A argumentação propõe um acordo estabelecido por uma premissa maior, qual seja, o nascer livre, visando à conclusão de que se todos nascem nessa sob tal condição, logo, não pode haver discriminação a qualquer pessoa, independente do grupo social a que pertença, se defina ou se identifique. Assim, se todo ser humano nasce livre e igual em direitos e dignidade, não há que excluir as pessoas LGBTs, uma vez que também são seres humanos, mesmo que suas orientações sejam opostas à da maioria, de modo que estes indivíduos têm a liberdade de se manifestarem, assim como qualquer outro.

O orador recorre, mais uma vez, ao prestígio de outro discurso, ao mencionar trechos da Carta de Princípios de Yogyakarta (2006), sobre os direitos que todo ser humano tem, direitos estes tidos como universais, interdependentes, indivisíveis e inter-relacionados. Nesse ponto, a argumentação, considera, a própria noção de universal como um valor já estabelecido por um auditório também universal, expondo-a diante de um grupo particular, mas também de um universal, composto por todos/as aqueles/as que sua voz alcança, dadas a importância da temática, as condições histórico-sociais que a envolvem e os próprios meios.

Conforme Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), o tipo de argumento por regra de justiça propõe que os seres da mesma espécie sejam tratados com igualdade de direitos e é justamente isso que o orador faz, argumentando em prol das pessoas que se reconhecem

e/ou se afirmam como LGBTs, já que são expostas às diversas situações de discriminação e preconceito. Desse modo, vemos que os argumentos utilizados são próprios de uma argumentação quase lógica que funciona por regra de justiça, no que concerne ao pensamento de que aquilo que cabe a X indivíduo, cabe também aos indivíduos Y e demais, independente de qualquer característica, pois o valor da igualdade é superior a toda e qualquer questão nos campos da justiça e do direito à dignidade da pessoa.

O excerto a seguir, extraído do tópico cinco, “A questão da ideologia de gênero”, está interligado ao subtópico anterior, que discute a forma como as pessoas LGBTs são tratadas, em virtude de sua orientação sexual. Vejamos o trecho abaixo:

#### Excerto 11

“[...] em **algumas** situações, **por tratá-los**, *absurdamente*, **a despeito** de sua inalienável condição de pessoas **investidas** de dignidade e de direitos, **como indivíduos destituídos** de respeito e consideração, **degradados** ao nível de quem sequer *tem direito a ter direitos*, **posto que se lhes nega**, *mediante discursos autoritários e excludentes*, o reconhecimento da legitimidade **de sua própria** existência”.

Fonte: Tópico 5, Mello, 2019, p. 14.

O trecho apresentado é fundamentalmente constituído pela noção de regra de justiça, que associa as ideias de justiça, de humanidade, de igualdade ou quaisquer direitos e deveres entre seres de uma mesma categoria (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2005).

Como argumento, o orador mostra a desigualdade com que as pessoas da comunidade LGBT são tratadas pelo simples fato de terem uma orientação sexual diferente do que é tido/visto como o normal e, portanto, destituídas de direitos e de dignidade aos olhos de muitos. Essa argumentação se ancora discurso da Constituição Federal do Brasil, Lei Maior, que estabelece a não discriminação como um dos objetivos fundamentais do Estado Brasileiro.

O orador se posiciona contra a defesa de que exista uma única orientação sexual e mais ainda contra a atribuição de orientação “correta”. A argumentação está, nesse ponto do discurso, no campo dos valores, contrapondo aos que são já conhecidos o

reconhecimento dos valores das pessoas que pertencem ao grupo social LGBT, com base no princípio da igualdade de direitos. Dessa forma, esse é um discurso que se orienta, por um lado, para um auditório particular, que, de imediato, compartilha de conhecimentos em comum com o orador (os conhecimentos do campo do Direito). Trata-se de um auditório com poder de decisão, que, dependendo do nível de aceitação da tese, promoverá ou não mudanças na sociedade.

Por outro lado, dadas as condições histórico-sociais sobre as quais residem toda a instância da argumentação, desde o assunto tratado, os interlocutores envolvidos, os meios de produção e circulação desse discurso, ele se dirige a um auditório universal, constituído por pessoas de diferentes classes sociais, crenças, regiões geográficas. É nesse sentido que melhor observamos o discurso como algo da ordem do social, que vai além de uma vontade de quem o verbaliza.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo, analisamos o discurso sobre a criminalização da homo(trans)fobia no voto do ministro do STF, Celso de Mello, entendendo discurso como uma construção de sentidos que se ampara na interação entre orador, auditório e a palavra, em situações de comunicação imediatas ou amplas, intentando “provocar ou aumentar a adesão dos espíritos” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005, p. 4), conforme propõe a nova retórica, também denominada por seus precursores como uma teoria da argumentação.

Dada a extensão do documento — o voto proferido pelo ministro, baseado na ADO 26 — desenvolvemos como metodologia a análise de dois importantes tópicos, intitulados “Definições e questões terminológicas” e “A questão da ideologia de gênero”, respectivamente. A partir das primeiras leituras, já vimos que as definições, em seu sentido estrito, materializam-se em grande número nestas partes do documento, permitindo-nos conduzir as análises para o viés argumentativo que elas tomam na direção de construir/defender a tese de que a *homofobia existe no Brasil, é crime e deve ser penalizada*.

Os argumentos, por definição, são chamados de quase lógicos porque se aproximam de raciocínios mais próximos à lógica, ao que é considerado claro, fácil de perceber,

explicativo, definidor. É por isso que vimos um discurso contra a homo(trans)fobia em que as definições de sexo, gênero e orientação sexual surgem como explicações científicas para um auditório, argumentando em favor da distinção entre elas e o senso comum ou explicações de outra natureza. A própria sigla LGBTQIA+ se apresenta como uma definição, com função de dar início a defesa da tese, a partir da qualificação e reconhecimento do grupo social por ela representado.

A intrínseca relação entre Direito/linguagem e argumentação é perceptível em toda construção discursiva em apreciação, por variados motivos, a “escolha” do orador, que se constitui e é constituído por uma autoridade, passando pelo próprio auditório particular formado por autoridades que ocupam lugar de destaque na sociedade, mas é na natureza dos argumentos que vemos essa relação mais de perto. O argumento por regra de justiça, em sua essência, defende que a seres da mesma espécie deve ser dispensado tratamento igual. E é isso que vemos na defesa da tese. O orador parte do princípio da igualdade de direitos para condenar a homo(trans)fobia, o princípio da igualdade é posto desde o nascimento do ser humano.

Junto aos argumentos por definição e, especialmente, aos por regra de justiça, é perceptível como fundamento do discurso a questão dos valores e de suas hierarquias. O direito de ser livre, a igualdade entre os seres e a dignidade humana, que ocupa o topo da hierarquia, são valores postos como essenciais ao grupo das pessoas LGBTs.

Por fim, para este momento, podemos dizer que a complexidade do tema a que se atem o voto do ministro conduz a fortes discussões jurídicas, além de abrir uma problematização no espaço social, no que concerne à extensa amplitude sobre a diversidade da sexualidade, confrontando muitas opiniões acerca do assunto.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Antonio. Suarez. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

ADEODATO, João Maurício. *A retórica constitucional (sobre tolerância, direitos humanos e outros fundamentos éticos do direito positivo)*. São Paulo: Saraiva, 2009.

- ARISTÓTELES. *A arte retórica e a arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia, 1982.
- BRASIL. Supremo Tribunal Federal. *Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão 26*. Disponível em: <https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=754019240>. Acesso em: 08 jun. 2023.
- BRASIL. Senado Federal. *Projeto de Lei da Câmara (PLC) 122/2006*. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/79604>. Acesso em: 08 jun. 2023.
- CARRILHO, Manuel M.; MEYER, Michel,.; TIMMERMANS, Benoit. *História da retórica*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.
- CONSTITUIÇÃO. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm) Acesso em 08 jun. 2023.
- COSTA, Rosa Leite da. *Pau dos Ferros-RN em processos argumentativos de discursos fundantes: de gênese à evolução de um município*. UERN, 2020.
- FIORIN, J. L. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.
- MELLO, Celso de. *Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão 26*. 2019, Distrito Federal. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/noticiaNoticiaStf/anexo/ADO26votoMCM.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- MOTA, Mauricio Jorge Pereira da; PEREIRA, Daniel Queiroz. Argumentação jurídica, ponderação e representatividade argumentativa na obra de Robert Alexy. *Revista Quaestio Iuris*. v. 5, n. 1. 2012.
- PEREIRA, Égina Glauce Santos. *Retórica e argumentação: os mecanismos que regem a prática do discurso jurídico*. Dissertação (Mestrado). UFMG, 2006.
- PERELMAN, Chaïm. *Lógica jurídica: nova retórica*. Tradução: Vergínia K. Pupi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



Recebido em: 25/10/2023

Aceito em: 08/01/2024

**João Paulo Amorim de Oliveira:** Graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL, também pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

**Rosa Leite da Costa:** Graduação em Letras (2003), especialização em Linguística Aplicada (2005), mestrado acadêmico (2010) e doutorado em Letras (2020) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora efetiva da UERN e líder do Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino de Texto (GPET).

# Panorama socio-histórico do português brasileiro

## *Socio-historical overview of Brazilian Portuguese*

Bárbara Carolina Vanderley Boaventura

Universidade de Brasília (UnB)

[barbara.boaventura@edu.se.df.gov.br](mailto:barbara.boaventura@edu.se.df.gov.br)

<http://orcid.org/0009-0000-4635-6174>

### RESUMO

O panorama socio-histórico do português do Brasil remonta às raízes latinas, fundamentais para o surgimento das línguas românicas, além de remontar às matrizes linguísticas que constituem o PB – a lusitana, a indígena e a africana. O artigo fundamenta-se nas três hipóteses linguísticas que versam sobre as origens do PB: a hipótese da crioulização (Guy 1981 *apud* Lins, 2009), a hipótese da deriva natural (Naro e Scherre, 2007) e a hipótese do contato linguístico (Baxter; Lucchesi, 1997; Mello, 2002). A história da sociedade brasileira, assim como as hipóteses linguísticas apresentadas indicam que o português brasileiro – variedade singular do português no grupo dos países lusófonos – constitui-se pelas confluências culturais, sociais e linguísticas dos povos indígenas e africanos durante a dominação portuguesa no Brasil. Conclui-se que o intenso contato linguístico entre a língua do colonizador e as línguas de povos indígenas e africanos no território brasileiro contribuíram diretamente na formação linguística do português brasileiro.

**Palavras-chave:** português do Brasil; panorama socio-histórico; matrizes linguísticas do português brasileiro; origens do português brasileiro.

### ABSTRACT

The socio-historical panorama of Brazilian Portuguese goes back to its Latin roots, fundamental for the development of the Romance languages, in addition to resuming the linguistic matrices that constitute PB – Lusitanian, indigenous and African. The article is based on three linguistic hypotheses that deal with the origins of BP: the hypothesis of creolization (Guy 1981 *apud* Lins, 2009), the hypothesis of natural drift (Naro and Scherre, 2007) and the hypothesis of linguistic contact (Baxter; Lucchesi, 1997; Mello, 2002). The history of Brazilian society, as well as the linguistic hypotheses presented, indicate that Brazilian Portuguese – a unique variety of Portuguese in the group of Portuguese-speaking countries – is constituted by the cultural, social and linguistic confluences of indigenous and African peoples during Portuguese domination in Brazil. It is concluded that the intense linguistic contact between the colonizer's language and the languages of indigenous and African peoples in the Brazilian territory directly contributed to the linguistic formation of Brazilian Portuguese.

**Keywords:** Brazilian Portuguese; sociohistorical panorama; linguistic matrices of Brazilian Portuguese; origins of Brazilian Portuguese.

A Linguística não é uma ciência previsível, e eu prefiro deixar o futuro acontecer em seu devido tempo. O que irá determinar o futuro serão os resultados dos estudos em variação linguística, se eles provarem ser uma rota positiva e cumulativa para responder nossas questões fundamentais sobre a natureza da linguagem e das pessoas que a utilizam.

(William Labov, 2007)<sup>1</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo nasce do objetivo de relacionar o panorama social e histórico da língua portuguesa com a formação linguística do português brasileiro. Para tanto, inicia-se a partir da contextualização histórica brasileira, a partir da chegada dos colonizadores portugueses até as características mais atuais do português brasileiro contemporâneo. O português falado no Brasil, conhecido como português brasileiro (PB), é, dentro da agenda linguística brasileira e também internacional, escopo de pesquisas linguísticas engajadas na investigação e na análise dos traços linguísticos do PB. Estudos da Sociolinguística são exemplos notórios que estudam, essas temáticas, uma vez que um dos pressupostos teóricos que sustentam a perspectiva da teoria sociolinguística – sistematizada pelos estudos variacionistas de William Labov – é a de que língua e sociedade são realidades que se relacionam e se influenciam. Além disso, outro pressuposto teórico basilar para os estudos sociolinguísticos é a heterogeneidade das línguas, o que significa dizer que as línguas variam e tal variação pode gerar mudanças linguísticas. Vale lembrar que nem todo caso de variação na língua terá como resultado uma mudança concluída, mas, segundo diversos estudos sociolinguísticos, toda mudança linguística é fruto de um processo de variação, como foi o caso, por exemplo, a evolução fonética da expressão ‘vossa mercê’, que, por meio de um caso de variação diacrônica no português, gramaticalizou-se no pronome ‘você’, usado recorrentemente no português brasileiro contemporâneo (cf. Silva, 2009).

No que diz respeito à relação entre língua e sociedade, diversos linguistas e

---

<sup>1</sup> Trecho retirado de uma entrevista concedida pelo linguista William Labov à *Revista Virtual de Estudos da Linguagem*, no ano de 2007. Labov (1927-) é considerado o pai da Sociolinguística Variacionista devido a seus estudos sobre variação linguística na língua inglesa, nos quais apresentou a teoria da variação, bem como sistematizou a metodologia dos estudos sociolinguísticos.

outros estudiosos já refletiam sobre o assunto, como foi o caso de Antoine Meillet, Roman Jakobson, Marcel Cohen, Émile Benveniste, Mikhail Bakhtin, entre outros nomes. Meillet (1836-1936), linguista francês e discípulo de Saussure, considerava que a história das línguas não estava separada da história da cultura e da sociedade, conforme ele mesmo afirmou: “[...] a linguagem é, eminentemente, um fato social. Tem-se [...] repetido que as línguas não existem fora dos sujeitos que as falam, e, em consequência disto, não há razões para lhes atribuir uma existência autônoma” (Meillet, 1977, p. 16 *apud* Alkmim, 2008, p. 24). Outro importante teórico que também considerou em seus estudos a relação entre língua e sociedade foi Mikhail Bakhtin (1895-1975), filósofo russo que deixou importantes contribuições para os estudos linguísticos, literários e filosóficos. Ele assumiu uma postura crítica aos postulados estruturalistas e focou, em seus estudos sobre a interação verbal, que “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas [...], mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações” (Bakhtin, 1990, p. 123 *apud* Alkmim, 2008, p. 25).

Contudo, foi com o surgimento e advento da Sociolinguística, que teve seu marco inaugural com o congresso *The dimensions of Sociolinguistic* (“As dimensões da Sociolinguística”, em português) realizado na Universidade da Califórnia em 1966 e organizado pelo linguista William Bright, onde os estudos sociolinguísticos começaram a ganhar forma dentro do cenário acadêmico. O evento científico contou com a presença de vinte e seis estudiosos que tinham trabalhos dedicados à linguística social, conforme evidencia Salomão (2011):

Os trabalhos dos participantes advinham de tradições de pesquisa bastante diferentes, como a geografia linguística, línguas em contato, mudanças históricas, etnografia e planejamento linguístico, e as palavras-chave que estabeleciam uma ligação entre elas eram “linguagem e sociedade” e “sociolinguística” (Salomão, 2011, p. 189).

Assim, Bright teve a importante missão de sumarizar esses estudos em atas e definiu a diversidade linguística como objeto de estudo da Sociolinguística. De acordo com Alkmim (2008), a Sociolinguística tem uma origem de natureza interdisciplinar, devido às contribuições teóricas de diferentes áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Dialetoлогия, a Etnografia, entre outras áreas correlacionadas às ciências sociais. Entretanto, a Sociolinguística se estabelece como o

campo dentro dos estudos da Linguística que tem como objeto de estudo a variação e a mudança nas línguas, bem como os fatores que condicionam os contextos de variação linguística, investigando fatores linguísticos – de natureza interna à estrutura das línguas – e fatores extralinguísticos – de natureza externa, social, evidenciando a inegável relação entre língua e sociedade. Importante ressaltar ainda que a heterogeneidade dialetal das línguas, escopo temático dos estudos sociolinguísticos, não ocorre aleatoriamente, de forma caótica, pelo contrário, ocorre de forma sistematizada, motivada por fatores linguísticos e/ou extralinguísticos. E é exatamente por esses fatores condicionadores dos processos de variação que a Sociolinguística vai se interessar, conforme Coelho *et al.* (2015, p. 59) afirmam: “Mesmo que a princípio se possa pensar que heterogeneidade implica ausência de regras, a Sociolinguística vê a língua como um objeto dotado de heterogeneidade estruturada – logo, há regras sim.”

## **A GÊNESE DA LÍNGUA PORTUGUESA: DO LATIM VULGAR AO PORTUGUÊS BRASILEIRO**

Para tratar da gênese da língua portuguesa até sua chegada ao Brasil, é indispensável, *a priori*, a retomada dos antepassados linguísticos do português e para tanto, se faz necessário revisitar a história do latim, língua que originou, ao longo dos séculos, as línguas românicas, entre as quais se encontra a língua portuguesa.

Entre 4.000 a 3.500 a.C, o indo-europeu, maior família linguística reconhecida, que abrange 60 línguas faladas no mundo, era considerado a língua-avó da língua portuguesa. Segundo Castilho (2019), essa família linguística abrange pelo menos sete ramos: (1) hitita; (2) indo-irânico; (3) grego; (4) itálico; (5) germânico; (6) balto-eslavo; (7) armênio, sendo o português uma língua originária do ramo itálico. Por volta de 700 a.C até 600 d.C, o latim chega à Península Itálica, nascendo na região do Lácio, no centro da Itália Antiga. O latim implementar-se-ia, mais tarde, na região da Ibéria, por volta de 400 d.C.

Devido, principalmente, ao contato com os gregos, a sociedade romana dividiu-se em dois grandes grupos: o grupo da elite romana, usuária do latim culto, e o grupo da massa populacional romana, falante do latim vulgar. Com o uso cada vez mais recorrente do latim vulgar pela grande parcela da população romana, essa variedade

popularizou-se no Império Romano, dispersando-se assim na fala de soldados, comerciantes, artesãos, viajantes, lavradores. Importante mencionar que o latim vulgar se restringia à fala, não apresentando registro escrito, a não ser indiretamente. Esse período de disseminação do latim vulgar é parte fundamental do que se conhece por romanização, uma vez que o latim vulgar se espalhou naturalmente pelos territórios e regiões de conquista do Império Romano, além de hábitos, crenças, costumes, instituições romanas e outros elementos da cultura romana. Portanto, nesse período de conquistas romanas, é possível caracterizar uma relativa estabilidade linguística do latim vulgar, processo ao qual Celso Cunha (2008) descreve como períodos de latinidade:

[...] a denominação latim vulgar, embora um tanto imprópria, tornou-se termo técnico da linguística. Por ela devemos entender, de acordo com B. E. Vidos, “*a língua falada por todas as camadas da população e em todos os períodos da latinidade*” (Manuale de linguística romanza *apud* Cunha, 2008, p. 11) (grifos nossos).

Enquanto isso, o latim culto, falado e escrito pelas elites romanas, pelos escritórios reais e por membros do clero, perdia força no vernáculo, ao passo que o latim vulgar se popularizava. Segundo Castilho (2019, p. 171), “o latim culto escrito, utilizado na literatura romana, desapareceu por volta do século V d.C e o latim culto falado morreu por volta do século III d.C. A variedade escrita sobreviveria, [...], no latim medieval da Igreja (séculos V a XVI d.C).” No entanto, a partir do século III a.C, sobretudo devido à invasão dos povos bárbaros e o declínio do império romano, o latim perdeu força política e linguística.

Até o século III a. C, com o estabelecimento do Império Romano, houve um período de homogeneidade linguística, devido ao poderio bélico e político de Roma, que promoveu a dispersão e o fortalecimento da língua pelos territórios conquistados. Em 218 a.C, durante a guerra contra Cartago, os soldados romanos invadiram a Península Ibérica, e os povos que ali estavam, com exceção do povo basco, passaram a conviver com o latim vulgar, modalidade falada pelos romanos.

Entre os séculos VII e IX, o latim vulgar dispersou-se, dando origem ao romance ibérico – correspondente ao estágio linguístico que anunciaria o desaparecimento do latim e antecederia o surgimento das línguas românicas. Assim, os falares do latim vulgar começaram a ganhar mais espaço e força dentro das regiões conquistadas pelo

império romano, originando-se, assim, os romances (ou romances), que posteriormente originariam as línguas românicas que conhecemos hoje: francês, no século IX, o castelhano, no século X, o português, no século XII, o italiano, no século XIV, entre outras línguas. Durante os séculos IX e XIII, o romance usado no noroeste da Península Ibérica deu origem ao galego-português – que nessa época ainda não se distinguiu em duas línguas distintas como hoje se conhece.<sup>2</sup> Com o tempo, o galego-português dividiu-se em duas línguas, originando, assim, o português e o galego. A partir do século XV, com a expansão ultramarina e a formação do império português, a língua portuguesa espalhou-se pelo mundo, majoritariamente por meio das grandes navegações empreendidas por portugueses em direção à Ásia, África e ao Brasil, recebendo diversas influências de outras línguas, como do árabe, francês, castelhano (à época Portugal era governado pelo trono espanhol, entre 1580 e 1640).

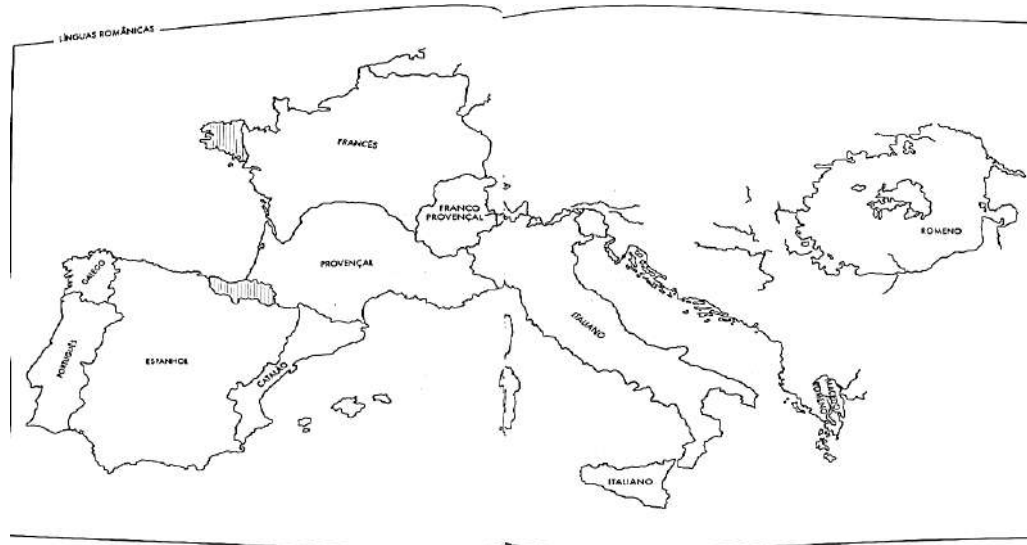
Portanto, a língua portuguesa, assim como as demais línguas românicas ou neolatinas, resulta da evolução do latim vulgar, falado nas ruas, nas relações comerciais, sociais e cotidianas da massa populacional durante o período do Império Romano. O século XII marca o nascimento do reino independente de Portugal, sendo que o português já estava formado, com vocabulário, na segunda metade do referido século, mas a oficialização da língua ocorre somente em 1279, pelo rei Diniz. As duas primeiras gramáticas em língua portuguesa são publicadas por Fernão de Oliveira e João de Barros, em 1536 e 1540, respectivamente. A publicação da obra literária *Os Lusíadas*, em 1572, escrita por Luís de Camões, foi um importante marco para o nascimento do português clássico.

O mapa abaixo ilustra a distribuição das línguas românicas no território do continente europeu:

---

<sup>2</sup> Ainda hoje há semelhanças entre o galego e o português falado em Portugal, entretanto, atualmente, são línguas distintas, apesar de, em sua origem, terem sido consideradas uma mesma língua, segundo Teyssier (2007, p. 25) afirma: “os primeiros textos escritos em português surgem no século XIII. Nessa época, o português não se distingue do galego, falado na província (hoje espanhola) da Galícia. Essa língua comum – o galego-português ou galaico-português – é a forma que toma o latim no noroeste da Península Ibérica.

**Figura 1.** Mapa das línguas românicas no continente europeu



Fonte: Cunha, 2008.

## **AS HIPÓTESES DE FORMAÇÃO DO PORTUGUÊS DO BRASIL**

Nesse tópico, serão apresentadas três hipóteses linguísticas que versam sobre a formação do português brasileiro: a hipótese da crioulização, a hipótese da deriva natural e a hipótese do contato linguístico. Importante mencionar que a gênese do português brasileiro continua como pauta de um debate ainda profícuo na agenda linguística, o que explica a ausência de um consenso entre os estudiosos. Por fim, a ordem de apresentação das três teorias é aleatória, não representando menor ou maior grau de relevância, ou preferência, uma vez que não se trata do objetivo principal do artigo.

### **Hipótese da crioulização do português brasileiro**

Em linhas gerais, a hipótese crioulística defende que o português brasileiro tem suas origens num crioulo de base portuguesa, formado a partir dos contatos linguísticos de portugueses com africanos durante o longo período de escravidão no Brasil. Essa teoria fundamenta-se diretamente na influência das línguas africanas durante os mais de trezentos anos de regime escravocrata no País, período em que se estabeleceu intenso contato linguístico e interétnico entre portugueses e africanos.



Contudo, antes de apresentar os argumentos que embasam tal teoria, os conceitos de *pidgin* e crioulo são fundamentais para a compreensão dessa hipótese. De acordo com Celso Cunha (1981, p. 38), “[...] o pidgin é uma língua, de gramática e vocabulário simplificados”, surgida numa situação de emergência e criada por motivações econômicas e comerciais, de estrutura bastante rudimentar. O próprio termo *pidgin* remete a tal motivação econômica, uma vez que se trata de uma alteração do inglês *business* (negócio, em português). Ainda conforme Cunha (1981, p. 38), o *pidgin* corresponde a um “falar criado por adultos, vive apenas enquanto perdura a situação instável que o criou, que pode, naturalmente, ser mais ou menos longa.” O linguista e professor brasileiro traça cinco aspectos gerais que o definem, a saber: (1) simplificação de forma extrema; (2) redução da forma interna; (3) emprego bilateral ou multilateral em um contexto multilíngue; (4) interpenetração dos sistemas linguísticos em presença e (5) redução dos domínios.

Por sua vez, os crioulos surgem em um cenário linguístico mais complexo e derivam da consolidação e do uso recorrente de *pidgins* em contextos de exploração econômica, como ocorreu no caso da colonização brasileira. Os crioulos correspondem, portanto, à conversão de um *pidgin* em um idioma dentro de uma comunidade linguística específica. Quando isso ocorre, sua estrutura linguística se complexifica, segundo Cunha (1981, p. 38) explica: “[...] ao converter-se num crioulo [...], o pidgin adquire maior complexidade da forma externa, amplia a forma interna e expande os domínios do emprego.”

Ainda sobre a diferença existente entre *pidgins* e crioulos, Castilho (2019, p. 187) apresenta um importante traço distintivo: “[...] o crioulo é adquirido na infância, por existirem comunidades de fala crioula. Quer dizer que o crioulo é uma língua “natural”, no sentido de que uma pessoa adquire essa língua ao nascer, [...]. Já o *pidgin* não é uma língua natural.” Assim, destaca-se que “o pidgin apresenta a singularidade de não ser a língua materna de ninguém.” (Cunha, 1981, p. 38). Trask (2004) em seu *Dicionário de Linguagem e Linguística*, assim distingue os dois conceitos

[O crioulo é] uma língua que deriva de um *pidgin*. Um pidgin não é uma língua natural, é apenas um sistema de comunicação rudimentar, alinhavado por pessoas que não têm uma língua comum. Quando um pidgin se estabelece numa sociedade multilíngue, então pode muito bem chegar um momento em que aparece uma geração de crianças que dispõem apenas do pidgin para falar entre si. Nesse caso, quase inevitavelmente, as crianças

transformam o pidgin numa verdadeira língua, completada por um vocabulário amplo e um rico sistema gramatical. Essa nova língua natural é um crioulo, e as crianças que o inventaram são os primeiros falantes nativos desse crioulo (Trask, 2004, p. 70).

Em suma, uma língua crioula é, portanto, fruto de um processo de gramaticalização de um *pidgin*. Válido mencionar ainda que o crioulo pode passar por um processo de descrioulização, que corresponde ao processo de identificação progressiva do crioulo com a língua europeia que o originou. Por fim, e não menos relevante, é importante comentar que as línguas crioulas apresentam estrutura de línguas naturais, conforme Anthony Naro (1973) destaca:

Um crioulo é uma língua como qualquer outra, sujeita às mesmas regras gramaticais universais, uma vez que sua gramática é construída pelos que a aprendem como primeira língua da mesma maneira que qualquer gramática (Naro, 1973, p. 98 *apud* Cunha, 1981, p. 39).

Entretanto, as línguas crioulas, por diversas vezes, são alvos de visões estigmatizantes, uma vez que não são consideradas como línguas naturais semelhantes a outros idiomas. Certamente, essa desqualificação fundamenta-se numa mentalidade linguística pautada num preconceito em relação à história social de formação dos crioulos, frutos de um contexto de exploração e dominação, conforme Martinet (1967, p. 165 *apud* Cunha, 1981, p. 39) confirma: “nada, em sua estrutura linguística, desqualifica, em princípio, um crioulo como língua de cultura.”

Feita a devida explanação e distinção entre *pidgins* e crioulos, retoma-se a hipótese crioulistica. Essa teoria encontrou defensores como Adolfo Coelho, Serafim da Silva Neto, John Holm e Gregory Guy. Adolfo Coelho (1847-1919), filólogo português, foi um dos primeiros a defender essa teoria em um texto pioneiro sobre crioulistica, no qual argumenta que algumas características sintáticas do português brasileiro, como a ausência de concordância no predicado e nos adjuntos internos aos sintagmas nominais seriam provas da origem crioula do português brasileiro. Silva Neto também acreditou, inicialmente, nas bases crioulisticas do português brasileiro que explicariam as diferenças entre o PB e o PE, acentuadas a partir do século XVII. Gregory Guy (1950-), linguista norte-americano, talvez seja, entre esses, o maior defensor dessa perspectiva teórica, publicando sua tese de doutorado em 1981 – sob a orientação do linguista brasileiro Anthony Naro – na qual argumenta que o português do Brasil se originou de

um crioulo de base africana formado no Brasil entre os séculos XVI e XVII. Em seus estudos, ele elimina a hipótese do PB ter derivado de um crioulo indígena, pois não se estabeleceu o mesmo tipo de relação social entre os nativos brasileiros e portugueses, estabelecida durante os anos de escravidão de milhões de negros trazidos da África. Guy (1981) defende a hipótese a partir de evidências linguísticas do PB que ele considera significativas e da história social brasileira, marcada pela presença massiva de escravos africanos no País que influenciaram diretamente a constituição do português brasileiro, além da emigração para o Brasil de fazendeiros de cana-de-açúcar da ilha de São Tomé, o que representou a chegada de africanos falantes de uma língua crioula de base portuguesa.

No entanto, como naturalmente ocorre no meio científico, essa hipótese encontrou posturas teóricas contraditórias, como foi a posição de Fernando Tarallo, que se contrapôs abertamente à teoria defendida por Guy, com a publicação do seu artigo *Sobre a alegada origem crioula do português brasileiro*, em 1993. Para Tarallo, o português brasileiro não teria derivado de um crioulo, pois caso isso tivesse ocorrido, o PB teria se descrioulizado e hoje estaríamos falando como os portugueses. Diversos estudos linguísticos têm mostrado, ao contrário, que o português brasileiro vem se distanciando do português europeu. Rosa Virgínia Mattos e Silva também mostrou argumentos contrários à teoria crioulista, entretanto de maneira mais comedida. A grande linguista brasileira acreditava que a teoria da crioulição não abrange e explica toda a complexidade linguística do português falado no Brasil, defendendo a hipótese do contato linguístico, que será apresentada posteriormente. Outro nome que também apontou críticas a essa teoria foi Renato Mendonça (2012), estudioso e diplomata brasileiro e autor da obra *A influência africana no português do Brasil*, na qual escreveu sobre a instabilidade dos supostos crioulos criados no Brasil:

Língua e raça formam dois elementos que têm evolução paralela a ponto de serem muitas vezes confundidos. Como o negro fundiu com o português e do consórcio resultou o mestiço, pareceria lógico que este mestiço falasse um dialeto crioulo. Os fatos são diferentes. *No Brasil, deve ter havido dialetos crioulos em diversos lugares da colônia. Tiveram, porém, existência muito instável e cedo desapareceram* (Mendonça, 2012, p. 110-111, grifos nossos).

Assim, a teoria da origem crioula enfraquece-se, segundo Mendonça (2012) e outros estudiosos, uma vez que a existência de línguas crioulas não se fortaleceu ao

longo dos anos da história brasileira. Baxter e Lucchesi (1997) também teceram comentários a respeito da hipótese fortemente defendida por Guy. Ambos os linguistas, o primeiro australiano e o segundo brasileiro, dão relativo crédito à crioulização na formação do português brasileiro, conforme eles declaram:

A hipótese da relevância da crioulização prévia postulada por G. Guy (1981 e 1989) e J. Holm (1987) encontra um forte amparo nos dados sócio-históricos. [...] Desse modo, como destaca G. Guy (1989), parece razoável supor que a língua portuguesa no Brasil pode ter sofrido mudanças do tipo das que afetaram as línguas europeias em outros países do Novo Mundo, cuja história também é marcada pelo processo da escravidão de populações africanas [...] (Baxter; Lucchesi, 1997, p. 68).

Entretanto, ambos os linguistas pontuam que essa hipótese apresenta limitações de natureza linguística que expliquem a realidade linguística do PB, conforme Lucchesi e Baxter (1997, p. 69) afirmam: “[...] a hipótese da crioulização prévia do PPB é sensivelmente prejudicada pela falta de dados linguísticos específicos, a ela concernentes.”

Outros linguistas apresentaram posições teóricas distintas sobre a teoria crioulística, as quais conheceremos nos dois tópicos subsequentes. No próximo tópico, será apresentada a hipótese da deriva natural, bastante difundida pelos estudos e trabalhos dos linguistas brasileiros Anthony Naro e Marta Scherre.

### **Hipótese da deriva natural**

A segunda teoria apresentada nesse estudo corresponde à hipótese da deriva natural ou deriva secular (como também é conhecida) que basicamente atribui a gênese do português brasileiro a um processo natural de deriva do português europeu arcaico, semelhante ao que ocorreu com outras línguas. Segundo os defensores dessa posição teórica, o PB é uma continuação do português arcaico de Portugal, com pequenas alterações, uma vez que os traços linguísticos encontrados no PB apresentam um ancestral no português europeu.

Um dos primeiros linguistas que apregoou a favor dessa hipótese foi Mattoso Câmara Júnior que, em seu artigo *Ele como um acusativo no português do Brasil*, publicado na coletânea *Dispersos* (1972), organizada por Carlo Uchoa, descreve o uso

brasileiro do pronome ‘ele’ em função de acusativo, como na construção “*Eu vi ele*”. Trata-se de uso recorrente no português brasileiro e para tanto, buscou uma razão interna à estrutura do português falado no Brasil. Para além desse exemplo, Mattoso Câmara chega a considerar a possibilidade de um crioulo de base africana, uma vez que segundo Castilho (2019, p. 191), “os escravos negros adaptaram-se ao português sob a forma de um falar crioulo.” Entretanto, o linguista brasileiro exclui a possibilidade de um crioulo de base indígena, uma vez que as línguas indígenas “foram substituídas no intercuro dos índios com os brancos por uma língua única – o chamado tupi” (Câmara, 1963, p. 75, 77 *apud* Castilho, 2019, p. 191). De acordo com Castilho (2019, p. 191), Mattoso chega a graduar o impacto das línguas indígenas e africanas sobre o português brasileiro, e apesar de admitir a existência de um crioulo africano, em nenhum momento, afasta a hipótese da mudança natural ou hipótese da deriva.

Essa teoria ficou mais difundida após a publicação, em 2007, de *Origens do português brasileiro*, de Marta Scherre e Anthony Naro, obra no qual os autores apresentam fenômenos morfossintáticos e fonológicos da língua portuguesa, como, por exemplo, os casos de concordância verbal e nominal, além dos usos de pronomes da função de sujeito, e explicam como esses traços linguísticos do português brasileiro contemporâneo são heranças portuguesas, em sua fase arcaica, e não modificações mais recentes provenientes das línguas africanas ou das línguas indígenas, conforme supõe a teoria crioulistica clássica.

Segundo os defensores dessa teoria, não existem dados empíricos suficientes que fundamentem a hipótese de que um conjunto relevante de traços linguísticos recorrentes no PB contemporâneo tenha suas raízes em características linguísticas estruturais de línguas africanas ou línguas ameríndias. Os linguistas alinhados a essa perspectiva argumentam, portanto, que o português popular brasileiro se originou a partir da confluência de forças, “algumas oriundas da Europa, outras da América, outras, ainda da África” (Naro e Scherre, 2007, p. 25), retomando-se os princípios do conceito de deriva (*drift*), proposto pelo linguista norte-americano Edward Sapir, no século XX. Segundo essa concepção de deriva, Sapir acreditava que as línguas geneticamente relacionadas provêm do protótipo linguístico indo-europeu. Portanto, tais línguas seriam fruto de um contínuo processo de dispersão ao longo da história, e as comprovações

linguísticas poderiam ser encontradas em evidências documentais, por meio de estudos de natureza comparativa e reconstrutiva.

Nesse sentido, essa hipótese não atribui participação alguma ao suposto crioulo de base lexical portuguesa, uma vez que defende o ponto de vista de que o PB é fruto da língua portuguesa transplantada para o Brasil no período da colonização portuguesa. Em outras palavras, o que eles alegam é que os traços variáveis do português popular já estavam presentes na língua portuguesa trazida pelos colonizadores, sendo, por conseguinte, uma teoria antagônica à hipótese crioulista, posto que não reconhece em um crioulo de base portuguesa a origem do português brasileiro.

No próximo subtópico, será apresentada a terceira corrente teórica que versa sobre as gêneses do português falado no Brasil: a hipótese do contato linguístico, mais recentemente formulada e fortemente defendida pelos linguistas Dante Lucchesi e Alex Baxter.

### **Hipótese do contato linguístico**

A hipótese do contato linguístico sustenta-se na teoria de que o português brasileiro se originou a partir do intenso contato linguístico ocorrido entre o português do Brasil e as línguas indígenas e, sobretudo, as línguas africanas trazidas ao país durante os séculos de dominação e exploração portuguesas. Segundo os defensores dessa teoria, a formação sócio-histórica do Brasil está diretamente relacionada à realidade linguística polarizada que encontramos no Brasil, sobre a qual Dante Lucchesi (2019, p. 259) escreve: “A realidade linguística brasileira é profundamente dividida, tendo em um extremo, a linguagem da elite letrada; e do outro lado, a linguagem dos segmentos sociais mais marginalizados.” Lucchesi (2019) atribui essa contradição linguística à formação histórica do nosso país, uma vez que “a atual polarização sociolinguística do Brasil é o resultado histórico de uma clivagem etnolinguística que marca a sociedade brasileira, desde o início da colonização portuguesa, nas primeiras décadas do século XVI.” (Lucchesi, 2019, p. 257).

Outros nomes da linguística brasileira que se posicionam favoravelmente a essa hipótese são Rosa Virgínia Mattos e Silva e Heliana Mello. Mattos e Silva (2004) contribuiu bastante, por meio de suas pesquisas, para evidenciar as influências africanas

na formação do português brasileiro, trazendo dados de natureza demográfica, além de relevantes dados sobre a historiografia da educação brasileira. A respeito da influência africana na composição da sociedade brasileira, Mattos e Silva (2004) pontua:

Teria o Brasil, ao findar o primeiro século colonial, 101.750 habitantes, dos quais 42% de africanos. Diante desses dados demográficos, se pode admitir que o forte candidato para a difusão do *português geral brasileiro*, antecedente histórico do atualmente designado de *vernáculo* ou *português popular*, variante sociolinguística mais generalizada no Brasil, seriam os africanos e afrodescendentes, e não os indígenas autóctones. [...] (Mattos E Silva, 2004, p. 3).

Mattos e Silva (2004) traça um panorama linguístico brasileiro, retomando importantes dados a respeito do precário processo de escolarização ocorrido ao longo da história da educação no Brasil. Sabe-se que as práticas de leitura e escrita eram bastante restritas e rudimentares durante o Brasil Colônia, e mesmo depois dos períodos do Brasil Império e do Brasil República, a educação brasileira andou a passos lentos, enfrentando até hoje grandes dificuldades. Para exemplificar um pouco esse cenário, segundo a linguista, à época do Brasil Colônia, quase a totalidade da população escrava era analfabeta (99%) enquanto a maioria da população livre brasileira (cerca de 80%) também encontrava-se no nível de analfabetismo. De acordo com números do primeiro censo realizado no Brasil, datado de 1872, apenas 12 mil brasileiros estavam matriculados em escolas secundárias. Além disso, somente 16,5% da população entre 6 e 15 anos frequentavam escolas e aproximadamente 8 mil brasileiros chegavam ao ensino superior (Mattos E Silva, 2003, p. 218).

Mello (2002) também defende essa teoria, argumentando que o português popular falado hoje no Brasil é fruto do português falado pela massa populacional brasileira que teve pouco ou nenhum acesso ao processo de escolarização formal durante a história de formação da sociedade brasileira. Segundo a pesquisadora, esse português, ao qual ela denomina português não-padrão (PNP) é resultado de traços linguísticos de línguas africanas utilizadas na época do Brasil Colônia:

Muitos dos traços considerados não-padrão no português brasileiro aparentemente resultaram de uma conjunção de fatores. Um dos elementos desse conjunto seria a transferência de traços gramaticais das línguas africanas de substrato quando da aquisição, por seus falantes nativos, do português do Brasil (Mello, 2002, p. 355).

Para Lucchesi (2019), a teoria do contato linguístico é a que melhor explica a realidade da formação do português brasileiro, posto que ela sintetiza o que ocorreu no Brasil: a confluência de fatores – defendida pela hipótese da deriva secular –, acelerada pelo contexto multilíngue brasileiro, no qual houve contato linguístico entre línguas africanas e línguas indígenas que aqui se encontraram.

## **MATRIZES LINGUÍSTICAS BRASILEIRAS: SÓCIO-HISTÓRICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO**

O Brasil representa hoje a nação com o maior contingente populacional de falantes nativos da língua portuguesa e segundo Castilho (2019, p. 175), “é [...] inteiramente responsável por ter o Português se tornado a oitava língua mais falada no mundo.” Sendo assim, o Brasil contribuiu e ainda contribui majoritariamente para a dispersão e expansão da língua portuguesa no mundo. Assim, conhecer a história de formação do português brasileiro significa conhecer não somente a história da construção do povo brasileiro – uma vez que língua e sociedade são elementos indissociáveis – mas também significa conhecer a história do surgimento da língua portuguesa como uma língua de origem latina.

Será apresentada, neste tópico, a composição multilíngue do português brasileiro, doravante denominado PB, e para tanto, serão apresentadas as matrizes linguísticas que construíram o passado do português do Brasil e que se relacionam, em grande parte, à realidade linguística singular da língua portuguesa falada atualmente por milhões de brasileiros. Apesar de a língua portuguesa ter se sobreposto política, econômica e socialmente as demais línguas já faladas no Brasil quando da chegada dos portugueses, pode-se considerar que o português do Brasil é fruto de um intenso, contínuo e profícuo contato social, cultural e linguístico que ocorreu durante séculos na história de formação da sociedade brasileira – haja vista a explanação feita no tópico anterior a respeito das hipóteses linguísticas sobre as origens do PB.

Assim, a língua portuguesa falada no Brasil é resultado combinatório do contato linguístico entre línguas indígenas, africanas e o português que aqui chegaram, além de contribuições de outras línguas europeias, como o italiano, por exemplo, além da influência de outras línguas, como o árabe. Trataremos de forma mais pormenorizada



das três matrizes linguísticas que contribuíram direta ou indiretamente para a formação do português brasileiro: a matriz lusitana, a matriz indígena e a matriz africana, com o intuito de construir um panorama socio-histórico brasileiro que está diretamente relacionado à realidade linguística brasileira atual, conforme Lucchesi (2015a, p. 80) sintetiza: “Como tendemos naturalizar o presente, perdemos de vista que a formação da sociedade brasileira se deu em um quadro de multilinguismo generalizado.”

### **Matriz linguística lusitana**

Ao se tratar da matriz linguística lusitana, é indispensável retomar os aspectos históricos relacionados à chegada de portugueses, representantes da Lusitânia insular, conforme Silvio Elia (1998). Devido às grandes navegações empreendidas por Portugal e Espanha, a língua portuguesa começa a viajar o mundo, chegando às Américas, em 1500 e mais especificamente, em 1532, quando se deu o início da colonização portuguesa no Brasil. Válido comentar que o povo português já tinha grande experiência no que diz respeito a empreitadas vultuosas para além-mar, conforme Fausto (2010, p. 9-10) afirma: “Os portugueses tinham experiência acumulada ao longo dos séculos XIII e XIV no comércio de longa distância [...]” e complementa: “Sem dúvida, a atração para o mar foi incentivada pela posição geográfica do país, próximo às ilhas do Atlântico e à costa de África.”

Nesse ensejo, a língua portuguesa foi trazida para terras brasileiras, e a partir de então, começou a se constituir, desde a época do Brasil Colônia, o que conhecemos hoje por português brasileiro. Ao chegar aqui, o português trazido pelos colonizadores passou a sobrepor-se às línguas gerais já faladas no Brasil. Inicia-se, assim, um cenário linguístico marcado por uma polarização sociolinguística, conceito bastante explorado na obra *Língua e sociedade partidas: a polarização sociolinguística do Brasil*, de Dante Lucchesi. A essa fase que corresponde ao adentramento do português na época do Brasil Colônia até a fuga da família real portuguesa, Lucchesi (2015b) chama de primeira onda da lusitanização. Segundo o autor, o cenário linguístico e socialmente polarizado permanece, uma vez que a língua portuguesa passa a conviver com línguas francas africanas.

Entre 1750 e 1777, Marquês de Pombal, Primeiro Ministro português, promoveu diversas reformas administrativas, econômicas e até linguísticas, com a expulsão da Companhia de Jesus do território brasileiro e a consequente proibição do uso da língua geral, institucionalizando o uso oficial da língua portuguesa no Brasil em 1758.

Em 1808, ano que marcou a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em movimento de fuga devido ao bloqueio imposto por Napoleão Bonaparte, inicia-se a segunda onda de lusitanização no Brasil, segundo Lucchesi (2015b). A chegada da realeza em terras brasileiras trouxe não só um grande quantitativo de portugueses para o Rio de Janeiro (cerca de 25 mil membros da elite portuguesa, de acordo com dados de Lucchesi, 2015), o que aumentou consideravelmente a população urbana da época, como também promoveu diversas mudanças de natureza social, cultural e econômica, com o investimento na infraestrutura urbana da capital, como a pavimentação de ruas na cidade, a criação do Banco do Brasil, o surgimento da imprensa régia no país, a inauguração da primeira biblioteca nacional, entre outras significativas mudanças. As grandes transformações econômicas, sociais e culturais provocadas pela vinda da família real ao Brasil desencadeariam a independência política do Brasil, em 1822, segundo Lucchesi (2015a, p. 86).

Importante destacar que, nesse cenário de multilinguismo, conviviam, ao mesmo tempo, a variedade do português usada em contextos oficiais e reais, e falada, portanto, por uma reduzida parcela da população brasileira, ligada à administração da colônia, e que se alimentava de influências lusitanizantes, e as línguas indígenas e africanas dos grupos dominados que aqui viviam.

### **Matriz linguística indígena**

Ao revisitar a história do português do Brasil, é inevitável mencionar dados históricos relativos à formação do povo brasileiro. Antes da chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil, já estavam aqui estabelecidos povos, línguas, sociedades e culturas de bases indígenas. Aryon Rodrigues, importantíssimo nome nos estudos linguísticos sobre línguas indígenas brasileiras, chegou a considerar a existência de 1.175 línguas faladas no Brasil no século XVI. Houaiss, segundo Mattos e Silva (2004, p. 76), “admite verossímil o montante de 1500 línguas”, ao passo que Castilho (2019, p.

177) afirma que “À chegada dos portugueses entre um a seis milhões de indígenas povoavam o território, falando cerca de 300 línguas diferentes, de que sobrevivem hoje cerca de 160.”

Em termos gerais, essa abundância de línguas indígenas distribuía-se em dois grandes grupos: as línguas do grupo jê, que se localizavam mais ao interior do país, nos cerrados brasileiros, e as línguas do grupo tupi-guarani, que se situavam ao longo da costa brasileira, segundo Castilho (2019).

Independentemente da divergência das estimativas em relação ao quantitativo de línguas indígenas faladas em solo brasileiro, é inegável a contribuição dessas línguas na formação do português brasileiro, bem como veremos em alguns exemplos mais adiante. O processo de colonização e comercialização dominado pelos portugueses no período do Brasil Colônia, bem como a catequização dos índios feita pela Companhia de Jesus promoveram uma política linguística de apagamento de muitas línguas indígenas, consoante Leite e Callou (2010) afirmam:

A política posta em prática pelos jesuítas com o apoio da Coroa tirou dos índios seus costumes, suas terras, sua cosmologia, sua música e sua língua. A uma diversidade condenada impôs-se uma homogeneidade, cujo objetivo era manter a unidade do território conquistado. [...] Estavam assim lançadas as bases para um imaginário, que ainda hoje perdura, de uma Terra Brasília, linguística e culturalmente homogênea (Leite; Callou, 2010, p. 62).

Assim, uma enorme riqueza linguística perdeu-se ao longo da redução de povos e culturas indígenas, restando, hoje, aproximadamente 160 línguas indígenas espalhadas por território brasileiro, segundo Castilho (2019), sendo que muitas delas continuam sofrendo ameaças de forças políticas, econômicas e sociais no contexto brasileiro atual.

As línguas gerais, termo que pode assumir diferentes concepções, a depender do contexto, “são continuações de línguas indígenas que passaram a ser faladas pelos mestiços de homens europeus e mulheres índias”, de acordo com Castilho (2019). Válido mencionar que as línguas gerais no Brasil não correspondem ao que se denomina *pidgins* e crioulo, mas referem-se a um termo que assumiu diferentes acepções dentro do contexto linguístico brasileiro. Uma primeira acepção para o termo língua geral corresponde à ideia de um português simplificado, com traços e influências das línguas indígenas e africanas, podendo aparecer também como língua geral brasileira. A segunda conotação refere-se a duas línguas gerais de caráter mais específico: a língua

geral amazônica, falada no Norte amazonense, resistindo até hoje sob a denominação *nheengatu*, e a língua geral paulista, utilizada pelos bandeirantes para adentrar os estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Paraná. A terceira e última acepção que cabe dentro do escopo desse estudo equivale à língua geral tupi, utilizada pelos jesuítas missionários na catequização de muitos indígenas. Muitos padres aprendiam o tupi, criando uma língua geral que permitia uma melhor comunicação com os índios com o intuito de otimizar o processo de evangelização dos grupos indígenas durante o período em que a Companhia de Jesus estabeleceu a primeira forma de educação formal no país.

Apesar da forte opressão sofrida pelas línguas indígenas durante o período do Brasil Colônia, as línguas indígenas brasileiras deixaram importantes contribuições no léxico do português brasileiro, deixando cerca de dez mil vocábulos na língua, sendo que a grande parcela de tais influências provém do tupi-guarani, segundo Castilho (2019, p. 180). Entre os diversos exemplos, citamos alguns listados abaixo:

**Quadro 1.** Contribuições indígenas para o léxico do PB

**Caipira:** origina-se do tupi *kópira*, que significa o que carpe, o carpidor. Provavelmente, *kópira* evoluiu para caipira.

**Catapora:** origina-se do tupi *tatá* (*fogo, em português*) e *pora* (marca, em português). *Catapora* (*tatá+pora*), portanto, quer dizer marca, sinal de fogo, causada pelas manchas vermelhas que a doença deixa no corpo.

**Jururu:** origina-se do tupi *yruru*, que significa ‘tristonho’, ‘cabisbaixo’. Uma pessoa *jururu* seria, portanto, triste, desanimado.

**Mingau:** origina-se do tupi *minga’u*, que significa ‘papa’, ‘empapado’ e já fazia referência ao alimento que conhecemos hoje por mingau.

**Peteca:** origina-se do tupi *petek*, um verbo que significa “bater com a mão espalmada” que corresponde semanticamente ao atual jogo de peteca, em que os competidores devem bater em um pequeno saco de areia ou serragem sobre o qual se prendem penas de aves.

**Pipoca:** origina-se do tupi *pi’poka* (*pira* seria pele e *pok*, estourada). Portanto, literalmente seria “pele estourada do milho”.

Fonte: Duarte, 2003, p. 69.

Além das contribuições das línguas indígenas deixadas no vocabulário do português do Brasil, muitos nomes de cidades, estados e rios brasileiros têm origem indígena, como, por exemplo, Araraquara (toca das araras: *arara* + *kûara*), Ibirapuera (árvore velha: *ybyrá* + *pûera*), Ipiranga (rio vermelho: *'y* + *pyrang*) e Taubaté ('aldeia elevada': *taba* + *ybaté* em tupi). Entretanto, pouco se sabe a respeito das influências de natureza morfológica ou sintática dessas línguas no português falado no Brasil, mostrando-se um escopo temático que demanda mais atenção de pesquisas linguísticas, conforme Ataliba Castilho (2019, p. 180) pontua: “Não se comprovou algum tipo de influência fonológica ou gramatical, estando pendente de mais pesquisas a eventual importação pelos paulistas do /r/ retroflexo dos índios do tronco macro-jê. Por outro lado, é necessário pontuar que a linguística brasileira tem desenvolvido pesquisas nesse escopo, como a tese de doutorado *A situação sociolinguística e de letramento em língua nheengatu dos professores e alunos das escolas indígenas do município de Manaus, Amazonas*, de Ademar dos Santos Lima (2022), que traz importantes contribuições sobre a língua nheengatu, língua geral amazônica, que sobrevive até os dias atuais no Brasil.

No entanto, a título de curiosidade, algumas expressões idiomáticas do português do Brasil têm suas raízes nas línguas indígenas, como a expressão “Pare com esse nhem-nhem-nhem”, que provém do verbo *nhe'enga* (falar, em português) e em português, significa “Para de falar sem parar” e da expressão “velha coroca” que provém do tupi *kuruk*, que em português, refere-se a uma velha resmungona. O próximo tópico apresentará as contribuições linguísticas deixadas pelas línguas africanas trazidas para o Brasil durante os longos anos do período escravocrata.

### **Matriz linguística africana**

Com um lamentável histórico de escravidão (de 1538 a 1855), o Brasil chegou a receber aproximadamente quatro milhões de escravos negros trazidos da África, de acordo com estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), configurando-se como o país que mais exportou escravos do continente africano. Estimativas mais antigas, como o estudo de Rocha Pombo (1919 *apud* Ilari e Basso, 2006), calculam um quantitativo de 13 milhões, porém pesquisas feitas posteriormente

por Roberto Simonsen (1944 *apud* Ilari e Basso, 2006) atualizaram esse número para 3,3 milhões. Indubitavelmente esses escravos trouxeram suas línguas, suas culturas, suas crenças para o território brasileiro. Independentemente da precisão e atualização das estatísticas, segundo Ilari e Basso (2006, p. 70), em 1800, “metade da população brasileira era de negros africanos ou afrodescendentes.” Esse fato histórico é essencialmente importante para a compreensão linguística do português brasileiro, uma vez que o intenso e longo contato linguístico estabelecido entre as línguas promoveu intercâmbios linguísticos que desembocaram no português falado hoje no Brasil.

Apesar da importante contribuição das línguas africanas no português brasileiro, ainda são poucos os estudos linguísticos sobre essa influência. Segundo Benilde Justo Caniato (2005, p. 24), a contribuição dos povos africanos nos costumes e crenças na cultura brasileira durante os três séculos de escravidão foi significativa, entretanto, a contribuição linguística limitou-se bastante, devido à constante prática dos colonizadores de separar famílias e falantes das línguas africanas, a fim de impedir movimentos de revolta. A respeito desse cenário, Caniato (2005) escreve:

Os africanos viveram mais demoradamente em contato com o branco, na lavoura, nos serviços domésticos e nos engenhos, recaindo sobre eles a grande tarefa de produzir e de criar riquezas. Sua influência quanto a crenças e costumes é bastante expressiva. Em relação ao aspecto linguístico, as línguas africanas não representam muito em relação ao vocabulário. Uma das razões seria que, para evitar questões de rebeldia, quando aqui chegavam, eram separados por famílias e por línguas (Caniato, 2005, p. 24).

O tráfico de escravos africanos para o território brasileiro ocorreu quase simultaneamente à colonização de indígenas no Brasil, gerando lucros para diversos países europeus durante os séculos XVI e XIX. Os escravos que aqui chegaram eram trazidos sobretudo pelas rotas do Golfo da Guiné e pela costa de Angola, e eram destinados, principalmente, ao Rio de Janeiro, Bahia, além de outros estados nordestinos. Segundo Ilari e Basso (2006), as línguas africanas trazidas ao Brasil partiam das seguintes rotas:

**Quadro 2.** Rotas de línguas africanas trazidas ao Brasil

**Línguas provenientes do Golfo da Guiné:** línguas da família *cua*: eve ou jeje (da região do atual Togo, Benin e Gana); o fon e o maí ou mahí (do Benin e da Nigéria).

**Línguas provenientes da Angola:** línguas da família *banto*: quicongo, quimbomdo (República Democrática do Congo, Congo e Angola) e o iorubá, também conhecida como nagô (Togo, Benin, e Nigéria), do grupo sudanês.<sup>3</sup>

Fonte: Ilari; Basso, 2006, p. 71

Contudo, pesquisas como a de Castro (1980), por exemplo, apontam para semelhanças entre a estrutura fonológica da língua portuguesa e as línguas banto, segundo Castilho (2019, p. 182) afirma: “mesmo número de vogais, mesma estrutura silábica, o que explicaria a não emergência de crioulos africanos no Brasil, além de certas características da pronúncia do português brasileiro.” A seguir, alguns exemplos das diversas contribuições de línguas africanas incorporadas ao léxico do português brasileiro:

**Quadro 3.** Contribuições africanas ao léxico do PB

**Banguela:** origina-se de uma região de Angola onde os homens costumavam, no passado, serrar os dentes incisivos. Daí, então, o significado incorporado ao português, ‘indivíduo sem os dentes’.

**Camundongo:** origina-se do quimbundo *camundongo*. No Brasil, assumiu o significado de ‘animal da cidade.

**Marimbondo:** origina-se do quimbundo *mari’mbondo*, que é formado pelo prefixo *ma* (indicativo de plural) e *ribundo* (vespa, em português).

**Moleque:** origina-se do quimbundo *mu’leke*, que significa menino, rapaz, garoto.

**Quilombo:** também se origina da língua quimbundo, na qual significa ‘povoação, capital’. No léxico brasileiro, refere-se ao local de abrigo de escravos fugidos.

**Samba:** provém do quimbundo *semba*, que significa ‘umbigada’. O *semba* é uma dança em que os participantes trocavam umbigadas (praticada em Luanda, capital angolana). Trazida por escravos provenientes da Angola, modificou-se de nome e deu origem ao samba brasileiro. Em quimbundo, significa ‘estar animado.’

Fonte: Duarte, 2003, p. 71.

<sup>3</sup> De acordo com Caniato (2005, p. 24), as línguas sudanesas são faladas por africanos que habitam regiões entre o Saara e o Atlântico, sobre o golfo da Guiné, na África Ocidental. “Nagô é o nome dado no Brasil ao grupo de escravos procedentes da região de Iorubá.

A já mencionada prática de separação das famílias e línguas africanas que chegavam ao Brasil durante o longo período escravocrata, a fim de dificultar e impedir rebeliões dos cativos contra os colonizadores portugueses, certamente limitou o maior impacto das contribuições linguísticas de línguas africanas ao português brasileiro, geralmente sendo mais conhecidos os exemplos de natureza lexical.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante do panorama social e histórico apresentado ao longo desse artigo, foi possível perceber que a construção das raízes linguística da língua portuguesa do Brasil está atrelada a fatores de natureza não só linguística, como também sociais, culturais e econômicos que marcaram a sócio-história da nação brasileira. Apresentou-se, para tanto, o arcabouço teórico das teorias linguísticas que hipotetizam a gênese do português brasileiro a fim de se reforçar o caráter social intrínseco à realidade linguística, conforme pressupostos teóricos sociolinguísticos, além de fundamentar as três matrizes linguísticas brasileiras: a lusitana, a indígena e a africana, que, em menor ou maior grau, influenciaram a composição linguística do nosso português.

O (re)conhecimento dos antepassados sociais, demográficos, culturais da sociedade brasileira é crucial para a compreensão das características linguísticas que singularizam a variedade brasileira da língua portuguesa, uma vez que compreender o presente do português brasileiro, significa, inevitavelmente, retomar o passado histórico vivenciado pelos povos que compõem o nosso país em sua base antropológica.

Por fim, e não menos importante, pontua-se que os estudos (sócio)linguísticos ainda têm muito a contribuir para um novo futuro no Brasil, tanto no ramo da educação como da linguística e outras áreas científicas, sem que se desconsidere, em seu bojo, as raízes que constituem a identidade do povo brasileiro e por que não dizer, da nossa “língua brasileira”. Parafraseando as palavras de Castilho (2019), é chegada a hora e a vez do português brasileiro, conforme o linguista e gramático detalha em sua robusta *Gramática do Português Brasileiro*:

A crescente importância do Brasil no cenário internacional mostra claramente que chegou a hora e a vez do português brasileiro. Chegou a hora, também, para se traçar uma vigorosa política linguística para o PB, ancorada em sua continuada documentação e análise, no estudo de sua



história, na melhoria de seu ensino como língua materna e numa grande cruzada em favor da difusão do PB como língua estrangeira, [...]. A hora é esta. Vamos ajudar os portugueses a difundir a língua (Castilho, 2019, p. 194).

## REFERÊNCIAS

- ALKMIM, Tânia. Sociolinguística: parte I. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.) *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, vol. 1. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 21-44.
- BAXTER, Alan; LUCCHESI, Dante. A relevância dos processos de pidginização e criouliização na formação da língua portuguesa no Brasil. In: *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, n. 19, mar., 1997.
- CANIATO, Benilde Justo. *Percursos pela África e por Macau*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- CASTILHO, Ataliba T. *Nova Gramática do português brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2019. CUNHA
- COELHO *et al.* *Para conhecer sociolinguística*. São Paulo: Contexto, 2015.
- CUNHA, Celso. *Língua, nação, alienação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- DUARTE, Marcelo. *O guia dos curiosos: língua portuguesa*. São Paulo: Panda Books, 2003.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. *O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LABOV, William. Sociolinguística: uma entrevista com William Labov. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – Revel*, v. 5, n. 9, ago, 2007. Tradução de Gabriel de Ávila Othero, ISSN 1678-8931.
- LEITE, Yonne; CALLOU, Dinah. *Como falam os brasileiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LINS, Alex Batista. Três hipóteses e alguns caminhos para melhor compreender o processo constitutivo do português brasileiro. In: OLIVEIRA, K., CUNHA E SOUZA,

HF., and SOLEDADE, J. *Do português arcaico ao português brasileiro: outras histórias* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 271-296.

LUCCHESI, Dante. O contato entre línguas na história sociolinguística do Brasil. In: VALENTE, André (Org.). *Unidade e variação na língua portuguesa: suas representações*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015a, p. 80-100.

LUCCHESI, Dante. O contato entre línguas na história sociolinguística do Brasil. In: VALENTE, André (Org.). *Língua e sociedade partidas: a polarização sociolinguística do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015b.

LUCCHESI, Dante. Linguística Histórica: uma entrevista com Dante Lucchesi. *ReVEL*, v. 17, n. 32, 2019. Disponível em: [www.revel.inf.br](http://www.revel.inf.br). Acesso em: 30 jan. 2023.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. O português brasileiro. In: *História da língua portuguesa em linha*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/hlpbrasil/index.html>. Acesso em: 24 jan. 2022.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *O português são dois: novas fronteiras, velhos problemas*. São Paulo: Parábola, 2004.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Fatores sociohistóricos condicionantes na formação do português brasileiro: em questão o propalado conservadorismo da língua portuguesa no Brasil*. *Revista ANPOLL*, n. 14, p. 205-231, jan./jun., 2003.

MELLO, Heliana Ribeiro de. Português padrão, português não-padrão e hipótese do contato linguístico. In: ALKIMIN, Tania. *Para a história do português brasileiro*. vol. III, São Paulo: Novos Estudos, 2002.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2012.

NARO, Anthony Julius; SCHERRE, Maria Marta Pereira. *Origens do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SALOMÃO, Ana Cristina Biondo. Variação e mudança linguística: panorama e perspectivas da sociolinguística variacionista no Brasil. *Fórum Linguístico*. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 187-207, jul./dez., 2011.

SILVA, Rita do Carmo Polli da. *A sociolinguística e a língua materna*. Curitiba: Ibpex, 2009.

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa*. Tradução Celso Cunha. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TRASK, Robert Lawrence. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

UCHOA, Carlos Eduardo Falcão. *Dispersos de Joaquim Mattoso Câmara Jr.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

Recebido em: 20/06/2023

Aceito em: 18/10/2023

**Bárbara Carolina Vanderley Boaventura:** Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Brasília. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

# Pragmática e cognição: a codificação gramatical da expectativa

*Pragmatics and cognition: the grammatical coding of expectation*

Clara Sousa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

[css.clarasousa@gmail.com](mailto:css.clarasousa@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8008-2661>

Diogo Pinheiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

[diogopinheiro@letras.ufrj.br](mailto:diogopinheiro@letras.ufrj.br)

<https://orcid.org/0000-0003-2403-5040>

## RESUMO

Sistematicamente, os falantes marcam, na gramática, cálculos acerca de quais acreditam ser as expectativas dos ouvintes em relação ao mundo. Neste artigo, fazemos uma análise desse fenômeno, primeiramente, da perspectiva da estrutura informacional. Defendemos que a evocação do cálculo de expectativa acontece via pressuposição. Assim, defendemos que deve haver, para além das pressuposições de topicalidade, consciência e conhecimento, uma pressuposição de expectativa, não prevista na tipologia de Lambrecht (1994). Para explorar a diferença entre conhecimento e expectativa, fazemos também uma análise de modelos cognitivos idealizados da Gramática Cognitiva de Langacker (1991), demonstrando que se trata de fenômenos cognitivamente distintos.

**Palavras-chave:** expectativa; contraexpectativa; pragmática; cognição; pressuposição.

## ABSTRACT

Systematically, speakers mark, grammatically, calculations about what they believe to be the expectations of the listeners regarding the world. In this article, we analyze this phenomenon, first from the perspective of informational structure. We argue that the evocation of the expectation calculation occurs through presupposition. Thus, we argue that, beyond the presuppositions of topicality, awareness, and knowledge, there should be a presupposition of expectation, which is not in Lambrecht's typology (1994). To explore the difference between knowledge and expectation, we also conduct an analysis of

idealized cognitive models from Langacker's Cognitive Grammar (1991), demonstrating that these are cognitively distinct phenomena.

**Keywords:** expectation; counter-expectation; pragmatics; cognition; presupposition.

## INTRODUÇÃO

Um tópico relevante nos estudos da mente humana é o fenômeno da subjetividade. O que se observa é que os seres humanos são conceptualizadores do mundo: a realidade dos fatos perpassa a experiência de cada indivíduo de maneira particular. Além disso, devido a uma habilidade referida por Teoria da Mente (Astington; Baird, 2005), nós somos capazes de reconhecer nossos pares como agentes mentais particulares, dotados, por exemplo, de intencionalidade, de desejos e de conhecimentos particulares e específicos; algo crucial para que se estabeleçam interações entre os sujeitos. O que a Linguística tem flagrado consistentemente ao longo dos anos é que a subjetividade — e também mais especificamente a intersubjetividade — apresenta manifestações nas línguas humanas, sendo importante objeto de investigação (Verhagen, 2005; Tomasello, 1999; Tantucci, 2021).

Dentro desse campo, o *conhecimento* se destaca como uma propriedade importante da subjetividade que se configura como um tema inerente ao estudo da linguagem do ponto de vista conceptual (Lambrecht, 1994; Langacker, 1991). A Estrutura Informacional busca investigar como as informações — elementos diretamente relacionados ao estado dos conhecimentos de um indivíduo, segundo Lambrecht (1994, p. 44) — se organizam pragmática e sintaticamente nos enunciados. Da relação entre os elementos linguísticos, emergem as proposições, cuja soma constitui o conhecimento de um sujeito, na medida em que compõem aquilo que se refere por “informação”.

As proposições, por sua vez, podem configurar informações novas ou velhas. Em outras palavras, há dois tipos de proposições: as asserções, que são aquelas informações que um falante quer que seu ouvinte tenha como resultado de ouvir seu enunciado; e as pressuposições, que são o conjunto de informações lexicogramaticalmente evocadas em uma sentença as quais o enunciador assume que o interlocutor já tem no momento em que ela é proferida.

Lambrecht aponta que elas podem se subdividir em três categorias: de conhecimento, de topicalidade e de consciência. O autor identifica que um sujeito pode assumir que seu interlocutor detém determinado conhecimento de alguma informação do mundo; que ele sabe, na interação em que está inserido, quais elementos são tópicos do discurso e quais não são; e que ele possui certas informações mais ou menos ativadas na sua consciência ao longo da interação. Tudo isso pode ser evocado via gatilhos de pressuposição.

Observamos que, embora muito relevante para os estudos da informação, essa distinção parece não dar conta de descrever apropriadamente um conjunto de construções<sup>1</sup> idiomáticas identificadas no português brasileiro. Observe-se abaixo:

- (1) Meu nariz **bem** sangrou hoje.
- (2) **Pior que** a minha mãe me colocou de castigo.
- (3) **Não é que** João passou na prova?

Destacadas, estão algumas construções gramaticais — a Construção de Contraexpectativa com Bem (CCB) (Sousa, 2021; Portela, 2021; Portela, 2023), a construção “Pior que X” e a construção “(E) Não é que X?” — que possuem uma semântica comum. Em Sousa (2021), a CCB foi apontada como uma construção que marca o cálculo do falante de que a proposição que irá enunciar pode quebrar a expectativa do ouvinte. Em (1), portanto, o que se evoca por meio da Construção de Contraexpectativa com Bem é que o interlocutor não esperava ouvir que o nariz do enunciador tinha sangrado. Similarmente, os falantes de (2-3) parecem evocar, em (2), que o ouvinte não esperava que ele tivesse ficado de castigo; e, em (3), que o interlocutor não esperava que João tivesse passado na prova.

Essas proposições são evocadas por meio das construções: os locutores não transmitem essas informações explicitamente, via asserção; eles *partem do princípio* de que seus pares possuíam determinadas expectativas, marcando isso linguisticamente, possivelmente para prepará-los para a quebra de expectativa que calculam estar por vir. Trata-se, portanto, flagrantemente, de pressuposições. Aqui, no entanto, não se assume,

---

<sup>1</sup> Usamos o termo “construção” inserindo-nos no modelo teórico da Gramática de Construções Baseada no Uso (Goldberg, 2006), que assume que a totalidade do conhecimento linguístico do falante é composta por uma rede de construções (pareamentos de forma e significado).

evidentemente, que o ouvinte reconheça um elemento do discurso como tópico ou que ele esteja com alguma informação ativa na mente. Não se assume, também, exatamente, que o ouvinte detenha algum tipo de conhecimento, isto é, de *ciência de um determinado fato*. Na verdade, o que o falante faz é um cálculo acerca do estado mental do ouvinte no que concerne aquilo que ele *espera* que tenha acontecido. Estamos nos referindo, pois, a um tipo de pressuposição não precisamente de conhecimento, mas de *expectativa*.

A ideia de que o falante marca gramaticalmente, via pressuposição, cálculos acerca das expectativas do seu ouvinte não carece de precedentes. Em Sousa (2021) a associação dessa função pragmática à CCB é consistentemente detalhada a partir de uma análise qualitativa de usos linguísticos reais enquanto em Portela (2021) apresenta-se um experimento que comprova esse vínculo. Para além disso, em Portela (2023), aponta-se para uma possível diferença de processamento, por sujeitos autistas, entre frases que evocam pressuposições reconhecidamente de conhecimento (como aquelas que contém gatilhos do tipo verbos de mudança de estado) e frases com a CCB, em que se assume uma determinada expectativa do ouvinte. Infere-se, portanto, que a marcação gramatical do cálculo de expectativa, via pressuposição, parece ser um fenômeno linguístico particular que tem recebido atenção na literatura e que pode trazer contribuições a respeito do funcionamento da cognição humana típica e atípica.

Apesar desse reconhecimento, é necessário pontuar que tais trabalhos se utilizam da ideia de expectativa de forma pré-teórica, não oferecendo um tratamento sistemático para esse fenômeno e sua evocação gramatical. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é elaborar tecnicamente o conceito de expectativa e descrever o fenômeno da evocação gramatical do cálculo de expectativa via pressuposição, dentro do quadro da Gramática Cognitiva (Langacker, 1991). Especificamente, demonstraremos como a expectativa pode ser entendida como um tipo de conhecimento que se insere no modelo epistêmico utilizado por Langacker para estruturar a conceptualização dos eventos pelos sujeitos humanos nas línguas. Pretendemos, com isso, primeiramente, contribuir para a tipologia de Lambrecht (1994), adicionando a ela um novo tipo de pressuposição, que dá conta de descrever uma maior quantidade de dados linguísticos: uma pressuposição relativa às expectativas que o falante assume que o ouvinte tem. Mais do que isso, temos a intenção de investigar a manifestação linguística de uma habilidade cognitiva e intersubjetiva

complexa que seres humanos, pelo menos, neurotípicos, têm: a de fazer *cálculos a respeito dos cálculos* que seus ouvintes realizam acerca do mundo.

Este artigo está organizado como segue: primeiramente apresentaremos os conceitos de proposição, asserção e pressuposição, estabelecendo a relação entre a estrutura informacional dos enunciados e a evocação gramatical do cálculo de expectativa. Saindo do domínio pragmático, exploraremos alguns modelos cognitivos idealizados da Gramática Cognitiva que nos auxiliarão a identificar como funciona o fenômeno, na cognição humana, da criação de expectativas. Por fim, faremos a ponte entre as duas análises, concluindo o artigo.

## **A ESTRUTURA INFORMACIONAL DA PRESSUPOSIÇÃO E A MARCAÇÃO DO CÁLCULO DE EXPECTATIVA**

Em *Information Structure and Sentence Form*, Lambrecht (1994) explora o conceito de proposição. De acordo com o autor, quando um falante fornece informações a alguém, ele adiciona uma representação mental ao repertório de representações do ouvinte. Nessa perspectiva, as proposições são representações mentais específicas que surgem da relação entre elementos linguísticos. Por exemplo, na frase "Maria encontrou o livro que havia perdido", várias proposições estão envolvidas, como (i) existe um livro, (ii) o livro foi perdido por Maria e (iii) Maria encontrou o livro. Esses fatos podem ser representados como proposições porque surgem da relação entre os elementos da sentença.

Um aspecto crucial na análise do autor é a distinção entre dois tipos de proposições: pressuposições (informações velhas) e asserções (informações novas). Asserções são as informações que o falante deseja que o ouvinte tenha como resultado do que foi dito. Na sentença acima, a informação que se pretende transmitir é que o livro em questão foi encontrado por Maria. Portanto, a proposição (iii) deve ser considerada uma asserção, ou seja, uma informação nova.

Pressuposições, por outro lado, são informações que o falante assume que o ouvinte já conhece antes da produção do enunciado. Na sentença acima, o falante parte do pressuposto de que o ouvinte já sabe da existência de um livro e que o livro foi perdido por Maria. Portanto, as proposições (i) e (ii) são consideradas pressuposições. A respeito



delas, é importante destacar que são sempre desencadeadas por algum elemento linguístico que indica o status pressuposicional de uma informação. No caso da proposição (i), o artigo definido desempenha essa função, evocando o conhecimento pré-existente da existência do livro. Da mesma forma, na proposição (ii), a estrutura de oração relativa também revela o pré-conhecimento de que o livro foi perdido.

Diretamente relevante para este estudo, há na obra uma tipologia que consiste na distinção entre três tipos de pressuposição: as de conhecimento, de consciência e de topicalidade. Um exemplo de pressuposição de conhecimento é a proposição (ii) mencionada anteriormente, na qual o falante parte do pressuposto de que o ouvinte *sabia* que Maria havia perdido o livro. Em outras palavras, o enunciador parte do princípio de que seu interlocutor tinha essa informação dentro do seu repositório de representações mentais.

Existem situações em que o locutor assume não apenas conhecimento, mas também um estado de consciência específico em seu interlocutor — trata-se, nesse caso, da pressuposição de consciência. Por exemplo, o uso de um pronome como "ela" em uma sentença como "ela encontrou o livro" pressupõe que haja a possibilidade de retomar um referente mencionado anteriormente (como "Maria"), do qual o ouvinte ainda deve estar consciente (ou seja, não se trata apenas de conhecer Maria, mas de ter essa referência ativa na memória naquele momento da interação).

Um falante pode ainda assumir a topicalidade, ou relevância, de um referente no discurso. Por exemplo, em (4), o falante B assume que seu ouvinte sabe que o pronome "ela" é o tópico, pois é o elemento fornecido pelo falante A no discurso sobre o qual B faz uma declaração. Por outro lado, no exemplo (5), isso não ocorre, uma vez que o elemento sobre o qual a declaração é feita é "livro", não o pronome "ela".

- (4) A: O que ela fez?  
B: Ela encontrou o livro.
- (5) A: O que aconteceu com o livro?  
B: O livro, ela encontrou.

As sentenças apresentadas acima exemplificam bem os tipos de pressuposição propostos por Lambrecht. Como categorizar, no entanto, o tipo de informação pressuposta

por um padrão como a Construção de Contraexpectativa com Bem (Sousa, 2021; Portela, 2021; Portela, 2023), destacada nas frases abaixo?

(6) Eu tinha uma sandália dessas, mas ela **bem** arrebentou.

(7) Meu nariz **bem** sangrou hoje.

(8) Tá tendo **bem** um festival de cerveja lá na vila.

Conforme Sousa (2021), as sentenças acima não veiculam apenas as informações de que a sandália arrebentou, de que o nariz do falante sangrou e de que havia um festival de cerveja. Embora essas proposições emergjam da relação dos demais elementos de cada enunciado, há uma outra informação sendo transmitida via CCB: a de que esses fatos são, em alguma medida, surpreendentes. Tecnicamente, a construção engatilha a evocação de pressuposições exatamente contrárias às asserções que veiculam. Em (6), ela evoca a pressuposição de (ou marca o cálculo do falante de que seu interlocutor não espera ouvir) que a sandália não arrebentaria (afinal, trata-se de um evento infortuno); em (7), a de que o nariz não sangraria (já que consiste em algo raro e, do ponto de vista da saúde, problemático); e, em (8), a de que não haveria um festival de cerveja na vila (um evento que provavelmente não é frequente). Ao evocar essas proposições e contradizê-las nas asserções em (6-8), os falantes provocam o efeito de contraexpectativa. Em cada enunciado, o *real* objetivo comunicativo do falante é dizer algo do tipo “eu sei que você não esperava ouvir isso, mas isso de fato aconteceu”.

Ao marcar lexicogramaticalmente um cálculo do falante a respeito do estado mental do seu ouvinte, a Construção de Contraexpectativa com Bem efetivamente configura um gatilho de pressuposição. Evidentemente, não estamos diante da evocação de uma pressuposição de consciência ou de topicalidade, afinal, não se trata aqui da possibilidade de retomar um antecedente ou de reconhecer qual o elemento sobre o qual se faz uma declaração. Seria possível, contudo, dizer que estamos diante de uma pressuposição de conhecimento. De fato, de acordo com a análise que fizemos dos dados acima, não seria errado dizer que os interlocutores de (6), (7) e (8) não tinham conhecimento dos fatos veiculados via asserção por essas sentenças. Deve tratar-se de fato de informações novas para eles.

No entanto, mesmo que seja indiscutível que os falantes de (6-8) tenham calculado que seus ouvintes não sabiam da ocorrência desses fatos, isso não é suficiente para dizer que esse desconhecimento seja evocado lexicogramaticalmente via pressuposição por qualquer elemento das sentenças, quiçá pela CCB. O tempo todo, nas interações com os sujeitos, fazemos cálculos acerca do que sabem ou não sabem; mas são apenas aqueles cálculos que são marcados gramaticalmente por alguma construção que Lambrecht categoriza como pressuposições.

A CCB faz isso? Ela marca o cálculo do falante de que o ouvinte não *sabia* da informação veiculada no enunciado? Conforme argumentamos, esse não é exatamente o valor evocado pela construção. Ela não marca o desconhecimento acerca de um fato, mas sim, precisamente, a expectativa de que ele não aconteceria (ou a não-expectativa de que ele aconteceria). Se a Construção de Contraexpectativa com Bem fosse usada para marcar o cálculo de um conhecimento do ouvinte, ela poderia ser usada para veicular informações que são esperadas. Imagine que o diálogo abaixo aconteceu em um contexto em que o fato de que a cor da bandeira do país de B é verde seja algo absolutamente comum, banal, normal (como de fato é na nossa realidade):

- (9) A: Qual a cor da bandeira do seu país?  
B: # Ela bem é verde.

É flagrante a baixa aceitabilidade da sentença proferida por B nesse contexto. Na verdade, a presença da CCB implica, necessariamente, que haja algo de errado ou surpreendente com o fato de a bandeira ser verde: seja por se tratar de uma cor que tenha adquirido alguma conotação negativa, seja por uma situação em que, por exemplo, os interactantes tivessem acabado de dizer que não se recordam de nenhuma bandeira de nenhum país que seja dessa coloração. Ao produzir o enunciado em (9), o falante B usa a construção para informar algo do tipo “eu sei que você não esperaria ouvir que a bandeira do meu próprio país é verde, considerando que eu acabei de dizer que não recordo de nenhuma bandeira dessa cor, mas de fato essa é a realidade”.

O interactante A ter produzido tal pergunta significa que ele não sabe a resposta para ela. O fato de que a bandeira do país de B é verde é, portanto, desconhecido por A. Ainda assim, esse não é o contexto necessário para que o enunciado em (9B) seja

pragmaticamente bem-sucedido: deve haver um cenário a mais que justifique a presença da construção, especificamente um de contraexpectativa. Ou seja: a Construção de Contraexpectativa com Bem deve marcar o cálculo de que uma informação não é *esperada* pelo ouvinte; não apenas de que ela não é sabida.

Como evidência de que o valor de contraexpectativa é necessário e suficiente para a boa utilização da CCB, considere a frase abaixo:

(10) Eu bem respiro.

Essa frase soa absolutamente estranha: em nenhum contexto ela parece ser aceitável. Afinal, estamos diante da designação de um fato plenamente normal: seres humanos respiram e não há nada de surpreendente nisso. Contudo, imagine o seguinte contexto: há um planeta em que os extraterrestres que lá vivem não respiram; eles obtêm oxigênio de outra maneira. No entanto, um extraterrestre em particular, por mutação genética, apresentou essa capacidade, sendo o único da espécie a possuí-la. A partir disso, ele resolve contar esse “segredo” a um amigo, produzindo o enunciado em (10). A sentença, nesse cenário, torna-se perfeitamente aceitável. Apenas e somente a presença do valor de contraexpectativa provoca isso.

A CCB já foi sistematicamente descrita como uma construção gramatical associada à marcação, via pressuposição, do cálculo de contraexpectativa. Essa função, no entanto, é mais do que um papel desempenhado por um padrão gramatical específico; parecemos estar diante de uma habilidade intersubjetiva que se mostra relevante na comunicação linguística consistentemente. Observe os enunciados abaixo:

(11) **Pior que** meu carro quebrou no meio da estrada.

(12) **Pior que** tá dando chuva pro fim de semana.

(13) **E não é que** o Flamengo ganhou o campeonato?

(14) **E não é que** o sol apareceu?

Analisemos intuitivamente essas sentenças. Apesar dessa diferença entre os dois grupos, o que há em comum entre os eventos designados é que eles parecem ser construídos, pelo falante, como algo que foge do esperado. Esse enquadramento parece

ser feito pelas construções “Pior que X” e “(E) não é que X?”, o que se evidencia abaixo, em que a conotação de contraexpectativa não é saliente.

(15) Meu carro quebrou no meio da estrada.

(16) Tá dando chuva pro fim de semana.

(17) O Flamengo ganhou o campeonato.

(18) O sol apareceu.

O que essas construções fazem é muito semelhante à função da CCB: os falantes em (11-14) as utilizam para marcar linguisticamente que calculam que seus ouvintes não esperavam que (i) o carro fosse quebrar no meio da estrada, já que se trata de um local com pouco acesso a vias de resolução do problema; (ii) chovesse no fim de semana, uma vez que socialmente esse é um período em que as pessoas geralmente preferem que faça sol; (iii) o time não ganhasse o campeonato, provavelmente, devido a uma trajetória de perdas recentes; e (iv) não fizesse sol, possivelmente, por ter estado nublado durante um longo período de tempo. Ao mesmo tempo, os falantes evocam essas pressuposições e veiculam, via asserção, a proposição respectivamente contrária. Assim é construído o efeito de contraexpectativa.

Como adequar essa descrição à tipologia das pressuposições de Lambrecht, no caso de cada construção? Ora, como nos dados da CCB, é evidente que não estamos diante de evocações de pressuposições de topicalidade ou de consciência, já que também não estamos, em nenhum caso, diante da capacidade de retomar um elemento anterior ou de identificar o objeto de uma declaração. Mas tomemos o padrão “Pior que X”: seria possível dizer que ele evoca uma pressuposição de conhecimento? Para responder essa pergunta, podemos realizar com ele o mesmo teste feito com a CCB em (9):

(19) A: Qual a cor da bandeira do seu país?

B: # Pior que ela é verde.

O que se observa é que o uso da construção nessa interação apenas é bem sucedido caso haja algum problema com o fato de a bandeira ser verde, como aquelas mesmas situações hipotetizadas anteriormente. Caso esse seja um fato absolutamente dentro das

expectativas dos interactantes, a frase é pouco aceitável. Considerando que A pergunta a B qual cor da bandeira do seu país, podemos concluir que a resposta de B não é *sabida* por A. Apesar disso, no contexto em que o fato de a bandeira ser verde é considerado esperado, a construção não pode ser usada. Ou seja: ela não parece estar sendo utilizada para marcar o cálculo de B de que A não tinha *conhecimento* do fato; na verdade, ela marca necessariamente a evocação do pressuposto de que B não tinha a *expectativa* de que a bandeira fosse verde.

Observe agora a seguinte situação comunicativa:

(20) A: E o Flamengo ganhou o campeonato.

B: E não é que ganhou?

Na interação acima, o uso da construção “(E) não é que X?” é bastante aceitável. O interactante B parece, por meio dela, salienta um sentimento de surpresa compartilhado entre os pares acerca do fato de que o time ganhou o campeonato. De certa forma, ele torna explícita essa sensação coletiva, ao mesmo tempo convidando A a concordar com ele e iniciando uma discussão sobre o tema. O que isso significa é que B parte do princípio de que A também considerou inesperado o fato de que o Flamengo havia sido campeão. Note-se: comunicar que A tinha essa interpretação não é o que B quer produzir como *resultado* de se ouvir o seu enunciado; não se trata de um conteúdo veiculado via asserção, pois. Na verdade, B assume *a priori* essa perspectiva de A, produzindo um enunciado que tem como função comunicativa introduzir o assunto da vitória inesperada do time. Estamos então diante de uma construção que evoca a contraexpectativa de maneira implícita, via pressuposição.

Interessante a respeito de (20) é notar que, ao contrário do cenário proposto em (19) e (9), o sujeito A já tem conhecimento do fato denotado por B. No primeiro enunciado, A insere essa informação na interação e B replica salientando que se trata de uma situação inesperada. Se concordamos que a construção “(E) não é que X?” evoca um pressuposto; e concordamos que B sabe que A tem conhecimento de que o Flamengo ganhou o campeonato (afinal, A tornou isso explícito momentos antes de B produzir seu enunciado), não podemos de maneira alguma dizer que esse padrão gramatical evoca cálculo do falante de que o ouvinte não *sabia* do fato designado. Seria incoerente, então,

dizer que estamos diante da evocação de uma pressuposição de conhecimento. É necessário, para dar conta de descrever adequadamente a estrutura informacional em jogo no enunciado de B, lançarmos mão da existência de uma pressuposição de expectativa: B evoca, por meio da construção “(E) não é que X?” o cálculo de que A não esperava que o fato designado no enunciado de B tivesse acontecido.

A noção de expectativa e a noção de conhecimento são distintas, apesar de relacionadas. De fato, podemos dizer que construímos expectativas sobre o mundo a partir do nosso repertório de conhecimentos sobre ele. No entanto, do ponto de vista linguístico, sobretudo no campo da evocação de pressuposições, o que podemos observar é que essas ideias constituem categorias semânticas distintas. Isso inviabiliza a interpretação do uso de determinadas construções gramaticais, como demonstramos acima. Lambrecht caracteriza o conhecimento como o conjunto de informações, ou representações mentais, que um indivíduo tem acerca do mundo. O autor não distingue, apesar disso, aquelas informações que temos como *dadas*, como fatos ocorridos; e aquelas que projetamos a partir do que já sabemos, isto é, aquelas que *inferimos* serem verdade. A literatura trata de ambas as noções dentro do rótulo de conhecimento. O que propomos é que elas devem ser separadas: há conhecimento *estabelecido* e há conhecimento *inferido*.

Não estamos diante aqui de um mero debate terminológico, propondo uma distinção superficial de dois tipos de pressuposição (de conhecimento propriamente dito, de um lado, e de expectativa, de outro): ao investigar esse fenômeno, somos capazes de observar que seres humanos neurotípicos têm a habilidade de calcular não apenas os conhecimentos que seus pares têm, mas os próprios cálculos inferenciais que eles por sua vez fazem acerca do mundo. Estamos diante de uma capacidade cognitiva singular, e talvez até mais complexa, o que pode justificar uma possível diferença em processamento de sentenças entre sujeitos atípicos e neurotípicos (Portela, 2023), ou mesmo entre crianças e adultos. Cabe a nós investigá-la e propor uma descrição detalhada e técnica para esse fenômeno, viabilizando ampliar o debate acerca do tema.

## A EXPECTATIVA NOS MODELOS EPISTÊMICOS DA GRAMÁTICA COGNITIVA

Uma investigação a partir de enunciados linguísticos em que se utilizam construções gramaticais tais quais a CCB, a construção “(E) não é que X?” e a construção “Pior que X” nos permite observar como, na materialização da língua, os falantes diferenciam o cálculo do conteúdo do conhecimento do ouvinte de expectativas que ele tem acerca do mundo. Como distinguir essas duas categorias do ponto de vista conceptual, isto é, não mais da perspectiva de um falante que as evoca gramaticalmente, mas dos indivíduos que organizam mentalmente as informações com que se deparam? Se propomos que conhecimento e expectativa constituem categorias cognitivas distintas, devemos formular especificamente no que consiste cada uma delas dentro da realidade mental dos seres humanos.

A Gramática Cognitiva é uma vertente da Gramática de Construções que se ocupa de investigar os fenômenos cognitivos em jogo no uso da língua. Em *Foundations of Cognitive Grammar*, Langacker elabora uma sequência de modelos cognitivos idealizados que buscam dar conta de esquematizar a visão que nós, seres humanos, temos da maneira como a realidade se organiza. Trata-se de três modelos epistêmicos (Básico, Elaborado e Dinâmico) que envolvem “noções fundamentais do mundo e do nosso lugar nele” (Langacker, 1991, p. 242). Os três esquemas salientam aspectos diferentes da conceptualização da realidade por indivíduos; mas se relacionam na medida em que se sobrepõem, compondo gradativamente a estrutura cognitiva geral do nosso conhecimento de mundo.

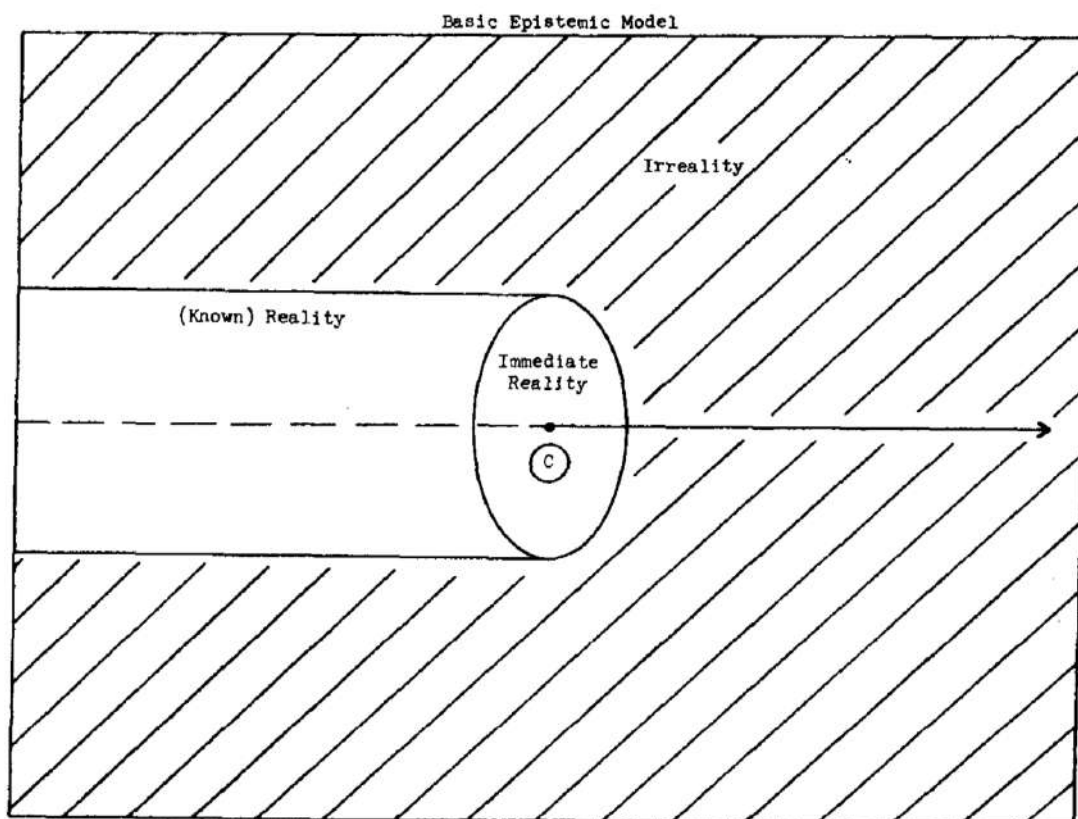
O Modelo Epistêmico Básico, ilustrado na Figura 1 abaixo, busca capturar a noção elementar de que, para um conceptualizador, existem situações que são reais e outras que não são. Aquelas constituem a *realidade* (“reality”), que consiste não em uma instituição estática, mas em uma “entidade em constante evolução, cujo desdobramento contínuo aumenta a complexidade da estrutura já definida por sua história anterior” (Langacker, 1991, p. 242). Isso é capturado pela estrutura cilíndrica que a representa na figura, cuja geometria simboliza uma estrutura que se desenvolve ao longo de um eixo temporal — nessa perspectiva, a *realidade* pode ser entendida como a história dos acontecimentos do mundo. O ponto onde esse eixo culmina é a *realidade imediata* (“immediate reality”),



que é o ponto a partir do qual o conceptualizador C é capaz de conceptualizar o mundo. Todo o espaço externo ao cilindro da *realidade*, marcado pelas linhas diagonais, é a *irrealidade* (“irreality”).

Note-se que a estrutura epistêmica que Langacker propõe é essencialmente cognitiva: o conhecimento é uma visão de mundo, individual (porque é particular de cada conceptualizador) e perceptual (porque é projetado a partir do ponto de vista em que C se posiciona). Observemos que a distinção entre *real* e *irreal* não é a mesma que os significados coloquiais desses termos designam. O *irreal* não é algo, por exemplo, *que não aconteceu*, mas simplesmente aquilo que o conceptualizador *julga* externo à evolução natural e lógica das situações do mundo: “uma situação não pertence à realidade ou à irrealidade com base em como o mundo realmente evoluiu, mas depende, em vez disso, de se o conceptualizador a conhece e a aceita como parte dessa sequência evolutiva” (Langacker, 1991, p. 243). O conhecimento não é então um repositório de saberes; é um enquadramento do mundo específico em que se entende, elementarmente, que certas situações podem se desdobrar a partir de demais situações prévias; e outras, não.

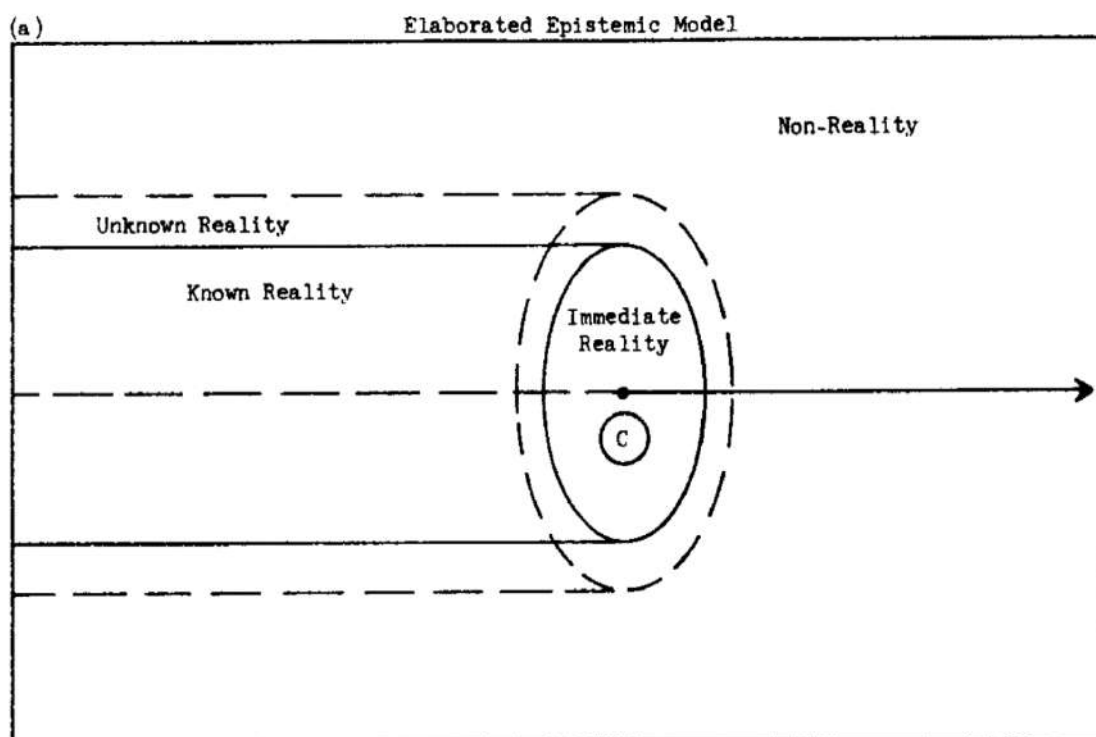
Figura 1 — Modelo Epistêmico Básico



Fonte: Langacker, 1991, p. 242.

A partir desse modelo cognitivo idealizado, é possível elaborar o próximo esquema: o Modelo Epistêmico Elaborado, ilustrado na Figura 2 abaixo, cujo *insight* remete justamente à noção de *conhecimento* como algo que vai além do *saber*. O que esse modelo acrescenta em relação ao anterior é ideia a de que um conceptualizador reconhece que o desdobramento do estado de coisas vai além daquilo que ele efetivamente *sabe*. A *realidade* se divide em duas: *realidade sabida* (“known reality”) e *realidade não sabida* (“unknown reality”), essa última representada pelo tubo externo, delimitado por linhas pontilhadas. Incluídas nesse domínio estão tanto as situações de que C suspeita, mas não toma como estabelecidas; quanto aquelas em relação às quais ele é totalmente ignorante. Ela se distingue da *não-realidade* (“non-reality”) (a porção de situações que um falante não enquadra como desdobramentos de situações anteriores), mas compõe, com ela, aquilo que anteriormente foi referido por *irrealidade*.

Figura 2 — Modelo Epistêmico Elaborado



Fonte: Langacker, 1991, p. 244.

O que se observa nesse modelo é que a *realidade sabida*, isto é, o conjunto de informações do mundo que podemos dizer que o falante de fato *sabe* é apenas uma das três estruturas que compõem o seu conhecimento. Nesse sentido, pode-se dizer que tanto

aquela *realidade* considerada *não sabida* quanto a própria *não realidade* fazem parte da estrutura epistêmica dos indivíduos. De fato, para a Gramática Cognitiva, o *saber* de um sujeito não corresponde ao seu *conhecimento*.

Esses modelos partem da ideia de que concebemos o mundo como “uma estrutura em que as situações emergem e os eventos se desdobram” (Langacker, 1991, p. 276). Mais do que isso, pretendem capturar a noção de que essa estrutura é influenciada por uma dinâmica de força coercitiva, a qual influencia a ocorrência desses eventos de maneira enviesada, favorecendo o acontecimento de certas situações em detrimento de outras. Nessa dinâmica de força, alguns eventos estão propensos a acontecer e outros, não; a não ser que alguma força externa inverta essa tendência. Outras situações, por outro lado, não podem vir a ocorrer de jeito nenhum, devido a sua tamanha incompatibilidade com a maneira como o mundo está estruturado. Esse enviesamento existente no desdobramento dos eventos é representado no diagrama da Figura 3 pela seta pontilhada e é chamado *momentum evolucionário* (“*evolutionary momentum*”): um conceito que diz respeito, portanto, ao reconhecimento do grau de probabilidade de ocorrência de certos eventos, levando a uma previsão de que alguns têm mais chance de compor a realidade futura do que outros.

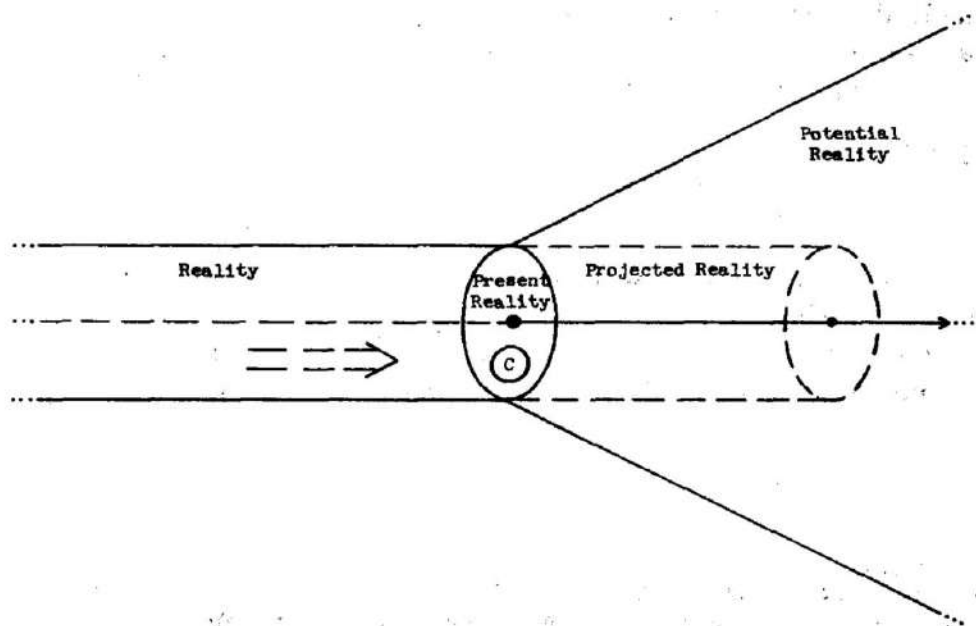
Dado um determinado ponto no eixo temporal, portanto, a partir do *momentum evolucionário*, calculamos que certas situações não podem acontecer, outras podem acontecer e, dentre essas, algumas têm uma tendência maior de acontecer do que outras. Posicionado um conceptualizador em ponto do eixo temporal correspondente ao presente, ele é capaz de fazer uma projeção dos acontecimentos futuros, categorizando-os em impossíveis, possíveis e, dentre os possíveis, em prováveis e improváveis<sup>2</sup>. Essa divisão é a essência do Modelo Epistêmico Dinâmico. As situações entendidas como possíveis compõem a *realidade potencial*, fora de cujo escopo estão as entendidas como impossíveis. Dentro da *realidade potencial*, representada abaixo pelo espaço interno às linhas diagonais, um conceptualizador C é capaz de calcular, com certa confiança, a partir

---

<sup>2</sup> Langacker (1991) não menciona o conceito de *probabilidade*. Aqui, usamos os adjetivos “prováveis” e “improváveis” para designar, exatamente, aquelas situações que acompanham o *momentum evolucionário* e aquelas que distoam dele. As ideias de probabilidade e de *realidade projetada* podem não ser exatamente compatíveis: mesmo dentro da *realidade projetada* e da *realidade potencial*, talvez possa haver situações mais e menos prováveis. No entanto, fazemos aqui uma simplificação, assumindo que aquilo que é improvável é o que não é projetado baseado nos fatos anteriores. Nesse sentido, é interessante, inclusive, entender a noção de improvável como relativa àquilo que é externo à *realidade projetada*; e a noção de impossível como relativa àquilo que é externo à *realidade potencial*. Trata-se de uma interpretação nossa.

do *momentum evolucionário*, as situações que tendem a ocorrer: essas compõem a *realidade projetada*, ilustrada pelo tubo pontilhado.

Figura 3 — Modelo Epistêmico Dinâmico



Fonte: Langacker, 1991, p. 277.

A essência da distinção entre *realidade* e *realidade projetada* está no cerne da nossa discussão neste artigo. Reside no contraste entre essas duas porções do conhecimento subjetivo a diferença entre *saber* e *projetar*; entre *conhecimento* propriamente dito e *expectativa*. De um lado, temos as informações sobre fatos já ocorridas no tempo pretérito às quais o indivíduo tem acesso, ou seja, aquelas que ele testemunhou; de outro, temos aquelas informações que o sujeito, baseado na sua experiência, calcula serem parte do tempo futuro. Ambas compõem o modelo cognitivo idealizado que dá conta de capturar a conceptualização do mundo, podendo ser consideradas componentes do conhecimento do indivíduo. Ele, no entanto, subdivide-se em *estabelecido*, ou *sabido*; e *projetado*, ou *inferido*.

Entender a expectativa como correspondente ao *conhecimento projetado* nos permite utilizar os *insights* dos Modelos Epistêmicos para compreendê-la e, com isso, compreender também a evocação gramatical do seu cálculo. Apesar de no Modelo Epistêmico Dinâmico o eixo temporal ser relevante para a estrutura<sup>3</sup>, representando os

<sup>3</sup> Não apenas para a estrutura do modelo em si, mas também porque Langacker os utiliza para descrever os auxiliares modais do inglês, que carregam informação temporal.

tempos passado, presente e futuro, podemos abstrair essa particularidade: estamos diante de um fenômeno cognitivo em que o sujeito se baseia na relação entre os fatos ocorridos *aos quais ele tem acesso* para calcular as informações relativas à porção do mundo *aos quais ele não tem acesso* (por isso, a necessidade de calculá-la). Explicitamente, isso consiste, em *Foundations of Cognitive Grammar*, no futuro (Langacker, 1991, p. 278), mas pode certamente abarcar também aquela porção referida anteriormente como *realidade não sabida* no Modelo Epistêmico Elaborado — o que invariavelmente corresponde aos tempos pretérito e presente. Ora, observemos o conjunto de enunciados abaixo:

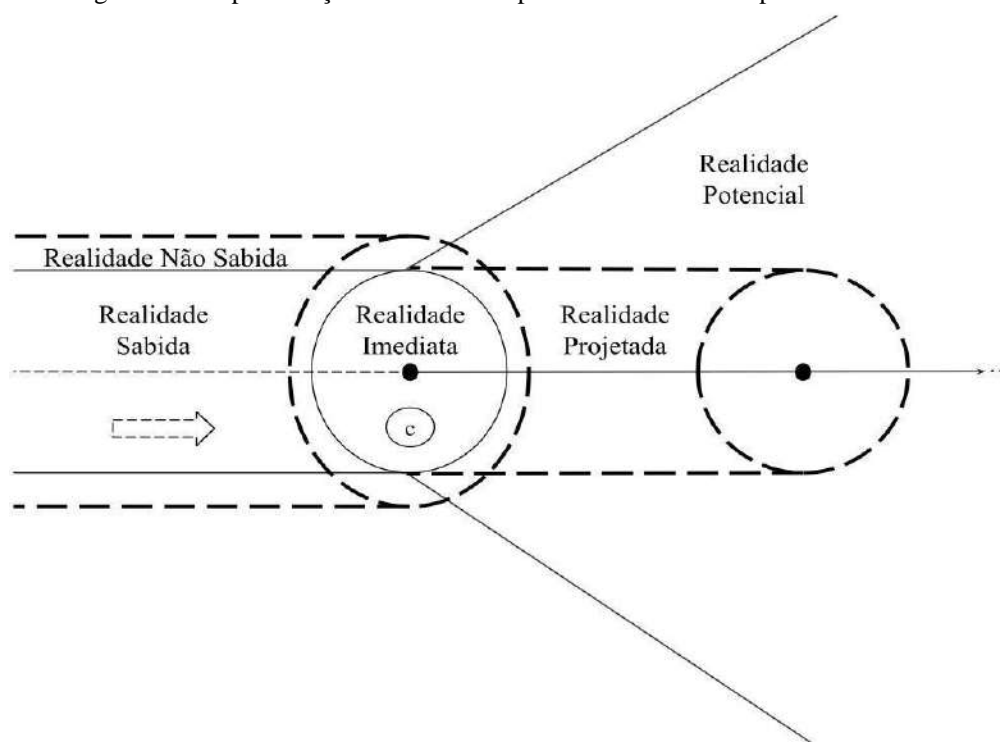
- (21) a. O João bem competiu no torneio.
- b. O João bem está competindo no torneio.
- c. O João bem vai competir no torneio.
- (22) a. Pior que o João competiu no torneio.
- b. Pior que o João está competindo no torneio.
- c. Pior que o João vai competir no torneio.
- (23) a. Não é que o João competiu no torneio?
- b. Não é que o João está competindo no torneio?
- c. Não é que o João vai competir no torneio?

De (21) a (23), tanto (a) quanto (b) salientam a contraexpectativa existente no fato de que João competiu no torneio, ou seja: a expectativa era a de que ele não competisse. Observe-se que se pode estabelecer essa expectativa antes ou depois de o evento ter acontecido. Por um lado, no tempo presente, um sujeito pode ter, na sua realidade projetada, a informação de que João não competirá no torneio. Por outro, um indivíduo pode “suspeitar ou contemplar” a informação de que João, no passado, não teria competido, mas não exatamente “aceitá-la totalmente como estabelecida” (Langacker, 1991, p. 243). Isso coloca essa informação, por sua vez, no âmbito da *realidade não sabida*.

Logo, para dar conta de explicar o cálculo por trás da expectativa, devemos abstrair a pertinência do eixo temporal para o conceito de projeção segundo o Modelo Epistêmico Dinâmico e dar mais importância à questão da evidencialidade. Para nós, a

relevância do fato de que os sujeitos fazem projeção de realidade tem a ver com a habilidade de fazer um cálculo sobre uma realidade à qual não se tem acesso (seja no futuro, no passado ou no presente), levando em consideração os dados da porção à qual se tem acesso. Para explorar o *locus* do *conhecimento projetado* devemos, pois, fundir os Modelos Epistêmicos Elaborado e o Dinâmico, representando-o como correspondente às porções denominadas *realidade projetada* e *realidade não sabida*. Estimar que uma determinada informação reside nesse *locus* equivale a ter uma expectativa.

Figura 4 — Representação do *locus* da expectativa no Modelo Epistêmico Fundido



Fonte: elaboração própria

No esquema acima, representamos a fusão entre Modelos Epistêmicos Elaborado e Dinâmico, referindo-nos a esse novo esquema como Modelo Epistêmico Fundido. Nele há o contraste entre *realidade sabida* e *realidade não sabida*; e também entre *realidade potencial* e *projetada*. A parte destacada corresponde à porção do modelo onde pode ser representadas as expectativas que criamos: podemos fazer inferências sobre fatos que ocorreram ou estão ocorrendo na *realidade não sabida* e podemos também fazer inferências sobre eventos futuros, de maneira a posicioná-los na *realidade projetada*.

Isso, por sua vez, não subverte indevidamente o conceito de projeção utilizado no Modelo Epistêmico Dinâmico, uma vez que não retira dele a sua relação com o *momentum evolucionário*. Para Langacker, a ideia é a de que o que projetamos para o futuro é baseado na tendência estabelecida a partir da relação entre os eventos. Ora, ao fazermos projeções sobre o passado e o presente, construindo a porção da *realidade não sabida*, também o fazemos tomando como base essa tendência, conforme já foi explicitado na descrição do Modelo Epistêmico Elaborado. Afinal, se uma informação não acompanha o curso esperado dos eventos, ela fará parte da *não realidade*; se ela acompanha, ela faz parte da *realidade não sabida*, representada justamente por um tubo que, visualmente, *acompanha* o desdobramento das situações. O que estamos propondo aqui é que, apesar de Langacker não ter explicitado essa relação, a essência por trás da projeção da *realidade projetada* é a mesma que a composição da *realidade não sabida*: trata-se, em ambos os casos, de um cálculo feito a partir dos dados do *momentum evolucionário*. Abarcamos as duas porções dentro da categoria do lugar da expectativa.

## **EXPECTATIVA E CONTRAEXPECTATIVA: A RELAÇÃO ENTRE PRAGMÁTICA E COGNIÇÃO**

Tendo em vista como propomos que o fenômeno da criação de expectativas pode ser representado na cognição humana, retornemos à questão da evocação do seu cálculo na gramática. Podemos agora nos referir ao contraste entre dois tipos de pressuposição da seguinte forma: aquele tipo de pressuposição dito “de conhecimento” consiste, na verdade, na evocação de um evento presente na *realidade sabida* do ouvinte. Já aquele tipo de pressuposição que chamamos “de expectativa” consiste na evocação de uma situação situada fora da *realidade sabida*, seja na *realidade não sabida*, no passado ou no presente, seja na *realidade projetada*. Adotando a perspectiva da Gramática Cognitiva, em que o conhecimento é entendido não como um repositório de saberes, mas como uma estrutura complexa relativa a um enquadramento do mundo, propomos aqui uma classificação que reconhece que os dois tipos de pressuposição são, nesse sentido, de conhecimento. Por um lado, temos a pressuposição de conhecimento *estabelecido* ou *sabido*; por outro, temos uma pressuposição de conhecimento *projetado* ou *inferido*.

No caso de construções como aquelas examinadas aqui, que transmitem *contraexpectativa*, o que os falantes fazem é evocar, do ponto de vista cognitivo do ouvinte, o Modelo Epistêmico Fundido, assumindo que houve a projeção de um determinado evento no *locus* da expectativa, ou seja, na *realidade não sabida* e na *realidade projetada*. Por exemplo, em (20), o que um falante F faz é, por meio das construções “Pior que X”, “(E) Não é que X?” e CCB, evocar o cálculo de que o evento [João não competir no torneio] foi projetado pelo ouvinte O, a partir da tendência do seu *momentum evolucionário*, na *realidade não sabida*, no caso de (a) e (b); e na *realidade projetada*, em (c). No caso desses enunciados, essa informação é evocada via pressuposição de conhecimento projetado, conforme defendemos; ao passo que as construções transmitem, via asserção, a informação contrária: João participou, sim, do torneio. O contraste entre a expectativa evocada pressuposicionalmente e a asserção é o que causa o efeito pragmático de *contraexpectativa* nas sentenças.

O estudo realizado aqui pode levar a hipótese de que a expectativa que um sujeito cria, baseado no seu *momentum evolucionário*, parece ser algo cognitivamente muito mais complexo do que evocar o que ele sabe. Por um lado, calcular o conhecimento propriamente dito de um indivíduo significa estimar a existência de um dado evento existente na sua *realidade sabida*. Por outro, a análise feita a partir dos Modelos Epistêmicos sugere que calcular a expectativa vai além de avaliar a mera existência de uma situação pontual no repertório de saberes do ouvinte. Na verdade, o falante deve evocar toda uma estrutura de desdobramento de eventos: diferentes situações, a relação entre elas e como elas se influenciam para estabelecer uma tendência. Ora: um único fato não pode sugerir um enviesamento da realidade. Avaliamos que é necessário entender como o indivíduo faz paralelos entre ele e os demais para que possa fazer inferências. Não à toa nos referimos a modelos que representam estruturas cognitivas complexas. Para além disso, um falante deve evocar não apenas esse arranjo de eventos, mas ainda qual inferência específica emerge dele.

Se há realmente uma diferença cognitiva entre a pressuposição de conhecimento estabelecido e a pressuposição de conhecimento projetado, seria interessante avaliar o desempenho, em sentenças com construções que evoquem expectativa ou *contraexpectativa*, de crianças e autistas, conforme proposto em Portela (2023), já que há, nesses casos, uma diferença no processamento de fenômenos intersubjetivos como o



explorado aqui. Espera-se que esses grupos tenham um desempenho significativamente mais baixo ao interpretarem sentenças com construções que evoquem pressuposição de conhecimento, como verbos de mudança de estado; e construções que evoquem pressuposição de expectativa, como a CCB, a construção “Pior que X” e a construção “(E) Não é que X?”. Uma diferença significativa nos resultados desse teste favorece a nossa hipótese, na medida em que revela uma distinção cognitiva entre os dois fenômenos.

## CONCLUSÕES E ALGUMAS PROJEÇÕES

A partir de construções gramaticais do PB que evocam a ideia de contraexpectativa, investigamos aqui a marcação gramatical do cálculo de expectativa pelos sujeitos. Primeiramente inserimos a nossa discussão na tipologia das pressuposições de Lambrecht, demonstrando que ela não dá conta de capturar apropriadamente as particularidades do funcionamento pragmático de certas construções. O que se observa é que é necessária a existência de um tipo de pressuposição relacionado à evocação do cálculo de expectativa, que distinga da pressuposição de conhecimento. Assim propomos que as pressuposições se subdividam em pressuposição de topicalidade, de consciência, de conhecimento estabelecido/sabido e de conhecimento projetado/inferido. Essa proposta surge da identificação de que conhecimento e expectativa são fenômenos, parcialmente, relacionados e parcialmente distintos. Uma exploração dentro do domínio da Gramática Cognitiva nos permitiu observar isso mais de perto. O conhecimento pode ser entendido como uma conceptualização do mundo, representada por Langacker por três diferentes Modelos Epistêmicos. A partir da fusão do Modelo Epistêmico Elaborado e do Modelo Epistêmico Dinâmico, observamos que um sujeito pode, a partir da sua experiência factual, projetar a existência de informações na *realidade não sabida* e na *realidade projetada*. Nisso consiste a criação de expectativas. Na gramática, tendo consciência de que indivíduos passam por esse processo mental, os falantes evocam essa projeção via pressuposição, por exemplo, por meio de construções de contraexpectativa como as observadas.

A partir da nossa proposta, diversas portas se abrem no que se refere ao tema da evocação gramatical do cálculo de expectativa. Para além de uma comprovação empírica,

como foi discutido na seção anterior, este trabalho deve ser complementado com uma aplicação sistemática no uso. Ilustramos a evocação gramatical do cálculo da expectativa a partir de dados inventados com apenas três construções do português. A partir da análise alinhavada aqui, é possível agora ainda investigar, pelo menos, essas mesmas construções de maneira sistemática, coletando dados que demonstrem que evocam de fato, via pressuposição, a noção de contraexpectativa, procurando avaliar a aplicação prática da nossa proposta conforme elaborada neste artigo. Em se tratando de um fenômeno cognitivo geral, é possível também observar outras construções do PB, como também de outras línguas. A literatura apresenta alguns trabalhos sobre padrões gramaticais, por exemplo, do japonês (Sawada, 2022), do tailandês (Tawilapakul, 2013) e do mandarim (Chang, 2015), de modo que incorporá-los à descrição feita aqui é valioso. Seria interessante também investigar a noção de miratividade, conceito alinhado ao de contraexpectativa, avaliando se ele tem algo a oferecer a esta análise.

## REFERÊNCIAS

ASTINGTON, Janet Wilde; BAIRD, Jodie A. *Why language matters for theory of mind*. New York: Orford University Press, 2005.

CHANG, Miao-Hsia. *Two counter-expectation markers in Chinese. Metaphor and Metonymy Across Time and Cultures: Perspectives on the Sociohistorical Linguistics of Figurative Language*. Berlin/Munich/Boston Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

GOLDBERG, A. E. *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. New York: Oxford University Press, 2006.

LAMBRECHT, K. *Informational structure and sentence form: topic, focus and the mental representation of referents*. Cambridge: University Press, 1994.

LANGACKER, Ronald W. *Foundations of cognitive grammar: Volume II: Descriptive application*. Stanford: Stanford University Press. 1991.

PORTELA, B. “*Eu bem queria virar jacaré*”: Um estudo experimental da Construção de Contraexpectativa com Bem. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 39. 2021.

PORTELA, B. *Investigando a compreensão de enunciados pressuposicionais por indivíduos com autismo: uma abordagem funcional-cognitiva*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 142. 2023.

SAWADA, Osamu. “On the properties of expressivity and counter-expectation in the Japanese minimizer NPI kakera ‘piece’”. *Proceedings of the Linguistic Society of America*, v. 7, n. 1, p. 5259, 2022.

SOUSA, Clara. *Estrutura informacional e polidez em Gramática de Construções: um estudo da Construção Bem Que S*. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 150. 2023.

TANTUCCI, Vittorio. *Language and social minds: The Semantics and Pragmatics of Intersubjectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

TAWILAPAKUL, Upsorn. *Counter-expectation in Thai*. Tese de Doutorado. University of York. York, p. 200. 2013.

TOMASELLO, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Londres: Harvard University Press, 1999.

VERHAGEN, Arie. *Constructions of Intersubjectivity: Discourse, Syntax and Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 10/01/2024

**Clara Sousa:** Mestre em Linguística pela UFRJ. Aluna de doutorado no Programa de Pós Graduação em Linguística da UFRJ.

**Diogo Pinheiro:** Doutor em Linguística pela UFRJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFRJ e do Departamento de Linguística e Filologia da UFRJ.

# Um estudo sobre os efeitos de sentido na recepção negativa da obra *Castanha do Pará* pelo viés da Abordagem Crítica da Metáfora

*A study on the effects of meaning in the negative reception of the comic book "Castanha do Pará" through the bias of the Metaphor's Critical Approach*

Eduarda Sena da Silva  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[senaeduarda.s21@gmail.com](mailto:senaeduarda.s21@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-7465-0928>

Fernanda Carneiro Cavalcanti  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[cavalcanti7fernanda@gmail.com](mailto:cavalcanti7fernanda@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-4660-1026>

## RESUMO

Este artigo investiga a reação negativa de um policial, em uma publicação na rede social *Facebook*, à presença de uma imagem dos quadrinhos *Castanha do Pará*, de Gidalti Júnior, em uma exposição de artes, em Belém-PA, no ano de 2018. Para tal, lança-se mão de metodologia de caráter descritivo-interpretativo, em que se analisa a postagem a partir das metáforas conceituais que estruturam os elementos visuais da imagem. Assim, ao se abordar o valor ideológico da metáfora animal monomodal MENINO É URUBU na imagem, observa-se a emergência de duas metáforas conceituais: a multimodal AÇÃO DA SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA na postagem, influenciada por sua realidade; e a monomodal SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA SUJEITOS EM SITUAÇÃO DE RUA, a qual ele critica por estar presente na História em Quadrinhos e ser inverídica.

**Palavras-chave:** TMC; Metáfora animal; Ideologia; Prática Social; Multimodalidade.

## ABSTRACT

This article investigates the negative reaction of a police officer, in a post on the social network *Facebook*, to the presence of an image from the comic book *Castanha do Pará*, by Gidalti Júnior, at an art exhibition, in Belém-PA, in 2018. For as such, a descriptive-

interpretative methodology is used, in which the post is analyzed based on the conceptual metaphors that structure the visual elements of the image. Thus, when approaching the ideological value of the monomodal animal metaphor BOY IS A URUBU in the image, we observe the emergence of two conceptual metaphors: the multimodal PUBLIC SECURITY ACTION IS WAR, in the post, influenced by their reality; and the monomodal PUBLIC SAFETY IS WAR AGAINST HOMELESS SUBJECTS, which he criticizes for being present in the comic and being untrue.

**Keywords:** Conceptual Metaphor Theory; Animal Metaphor; Ideology; Social Practice; Multimodality.

## INTRODUÇÃO

Um dos maiores defensores do poder humanizador das manifestações artísticas foi o crítico Antônio Candido. Em seus escritos, Candido (2011) pontua que a literatura e outras manifestações da arte são instrumentos poderosos no campo educativo, afetivo e intelectual, mostrando, então, o papel e o valor social da arte para um povo e para a cultura popular. Sendo assim, a arte é uma necessidade humana e, entre muitos objetivos, pode ser usada para questionar e refletir acontecimentos e questões sociais, mesmo sem ter um compromisso com a realidade.

Dessa forma, ao considerarmos a importância e a posição das artes para a vida em sociedade, o presente trabalho busca analisar, por meio da ACM (Charteris-Black, 2004; Goatly, 2006), o caso da recepção negativa da capa da História em Quadrinhos (HQ) *Castanha do Pará*, quando integrou a exposição das artes no Parque Shopping, na cidade de Belém, no Pará, no ano de 2018. O episódio aqui abordado já foi analisado por diferentes áreas, como a Literatura Comparada e a Linguística Textual e, mesmo acontecendo há alguns anos, a repercussão e a resposta polêmica sobre a arte continuam sendo urgentes e problemáticas.

Dado que, em tais estudos, não fora destacada a ótica cognitivo-discursiva, estimamos ser produtivo explorá-la a partir dos postulados da Abordagem Crítica da Metáfora, doravante ACM, (Charteris-Black, 2004; Goatly, 2006) – que relacionam os estudos da Análise Crítica do Discurso (ACD) (Stockwell, 2000; Silva, 2020) e a Teoria da Metáfora Conceptual (TMC) (Lakoff; Johnson, 1980; Kövecses, 2010) – para discutir o episódio em questão. Dito de outra forma, objetivamos, com o presente

trabalho, analisar a recepção negativa da capa da HQ *Castanha do Pará*, a qual integrou a mencionada exposição, a partir da relação entre as metáforas conceptuais que estruturam os elementos visuais da capa da HQ em questão e uma postagem feita por um sujeito – que se declara policial militar belenense – em sua rede social no *Facebook*, comentando elementos da mencionada capa. Para tal, lança-se mão de metodologia de caráter descritivo-interpretativa.

Assim sendo, organiza-se o presente trabalho, além desta Introdução, em três seções: Metáfora e suas relações; Dados e análise; Considerações Finais. Na primeira – Metáfora e suas relações –, discutem-se os conceitos de metáfora conceptual, ideologia, metáfora animal e multimodalidade; na segunda – Dados e Análise –, descrevemos os dados, como se deu a coleta e apresentamos a análise; e, por fim, Considerações Finais que, ao retomar o arrolado no presente trabalho, aborda também as possíveis contribuições.

## **METAFÓRA E SUAS RELAÇÕES**

Apresenta-se, nesta seção, o embasamento teórico necessário para o desenvolvimento da análise proposta. À vista disso, encontram-se, a seguir, respectivamente, os tópicos: *Metáfora, Ideologia e Discurso*, no qual se explana o uso das metáforas conceptuais nos discursos; *Metáfora e Multimodalidade*, em que se explica a emergência de metáforas conceptuais em textos multimodais; por fim, *Metáfora Animal do Urubu e a Cultura Nortista*, no qual se discorre sobre o papel da metáfora animal como parte essencial para produção e compreensão da imagem da capa da HQ *Castanha do Pará*.

### **Metáfora, Ideologia e Discurso**

É importante iniciar esta seção pontuando mais uma vez que a Abordagem Crítica da Metáfora (Charteris-Black, 2004; Goatly, 2006), ou apenas ACM, tem como base a relação entre os postulados da Teoria da Metáfora Conceptual – TMC –, tal qual advogada por Lakoff e Johnson (1980), e da Análise Crítica do Discurso – ACD –

(Stockwell, 2000; Silva, 2020). Em outras palavras, ao adotarmos a ACM (Charteris-Black, 2004; Goatly, 2006), não contemplamos as demais teorias da metáfora, como a da Metáfora Sistemática (Cameron; Maslen, 2010) e da Metáfora Situada (Vereza, 2013), dado que essas teorias assumem postulados da análise do discurso distintos daqueles preconizados pela ACD (Stockwell, 2000; Silva, 2020), teoria dos sistemas complexos e língua em uso, respectivamente.

Nesse sentido, para Stockwell (2000), por exemplo, a aproximação entre ACM e TMC amplia o olhar tradicional e favorece novos caminhos nos estudos entre discurso e cognição. Por isso, além da relação já explorada entre linguagem e pensamento no âmbito da TMC (Kovácses, 2010; Lakoff; Johnson, 1980), considera-se o caráter social, ou seja, o uso e efeitos ideológicos da metáfora conceptual em produções discursivas.

Segundo Lakoff e Johnson (1980), as metáforas são construções que consistem em dois domínios conceptuais, um abstrato e um concreto, nos quais um é compreendido com base no outro. Os autores em questão explicam ainda que o sistema metafórico seria constituído pela correspondência entre esses dois domínios no âmbito de uma cognição corporificada. Isso significa dizer que, de acordo com Lakoff e Johnson (1980), tal sistema, por ser conceptualmente corporificado, seria de caráter imaginativo, tendo em vista que emerge da interação entre o aparato sensório-motor humano e o mundo físico e sociocultural. As metáforas seriam, então, esquemas compartilhados que favorecem a compreensão do mundo e a produção de novos conceitos.

[...] pensamento e a linguagem do ser humano surgem da sua experiência com o mundo físico e sociocultural. Em outras palavras, as estruturas que integram o nosso sistema conceptual emergem da interação entre a natureza de nossos corpos, definida pelo caráter específico do aparato sensório-motor, e o ambiente físico e sociocultural (Vereza; Cavalcanti, p. 91, 2022).

Por outro lado, com a aproximação entre os estudos da Metáfora Conceptual e da ACD, foi possível construir um diálogo mais consistente entre cognição e sociedade, considerando o uso das metáforas nos enunciados como práticas discursivas ideológicas (Stockwell, 2000, p. 512). Ou seja, nesse viés, o conhecimento prévio, o contexto e as relações de poder são levados em conta na análise de uma metáfora conceptual. Com isso, as manifestações discursivas possuem estreita relação com a cognição, as relações

de poder, os sujeitos e os contextos sociais, bem como com a ideologia. Por isso, no campo da ACD, o discurso é entendido como uma prática social, tal qual pondera Silva:

É imprescindível ressaltar que o papel da linguagem como constituinte das práticas é dialético e irredutível, haja vista não podermos reduzir os elementos que as compõem apenas ao discurso, pois a construção discursiva em si já é motivada por outros componentes sociais, tais como a estrutura, as relações hierárquicas entre atores sociais, os eventos, as ideologias e os textos que a materializam. Tais componentes contribuem para a caracterização relativamente padronizada das práticas ao definir historicamente os papéis que podem ser exercidos por determinados grupos, o que pode ser dito e como pode ser dito (Silva *et al.*, 2020, p. 149).

Nesse contexto, para observar o lugar ideológico das metáforas, deve-se admitir sua compreensão como parte de um processo tanto cognitivo quanto discursivo. Assim, a metáfora passa a ser, igualmente, abordada com base no seu poder de persuasão, isto é, retórico; e sua interpretação passa a ser associada, por um lado, com estruturas estáveis de nosso sistema conceptual, no caso, a metáfora animal, reconhecida por autores como Kovácses (2010) como uma das mais basilares de nosso sistema conceptual nas diversas culturas e comunidades discursivas já investigadas; por outro lado, com o lugar que o sujeito ocupa nos discursos em que tal metáfora emerge.

À vista disso, como afirma Charteris-Black, “se podemos tornar algo congruente (embora aparentemente incongruente), significa que nos engajamos em uma atividade conjunta de criação de significado que vai além do que é normalmente codificado dentro do sistema semântico” (Charteris-Black, 2004, p. 12, tradução nossa<sup>1</sup>). Isso nos mostra que a interpretação e o entendimento de uma metáfora conceptual em um dado discurso, por exemplo, constituem um ato conjunto de significação, que se dá por meio tanto dos aspectos estáveis e convencionais de uma metáfora conceptual como da influência do compartilhamento de informações e de ideias entre membros de uma comunidade discursiva.

Nessa perspectiva, a identificação da metáfora conceptual depende também dos significados interpessoais, ou seja, para o exame da relação entre domínio alvo e domínio fonte, o analista da metáfora deve relacionar o papel do sujeito do discurso e a

---

<sup>1</sup> “If we can make something congruent (while apparently incongruent) it means that we have engaged in a joint activity of meaning creation that goes beyond what is normally codified within the semantic system” (Charteris-Black, 2004, p. 12).



produção de sentido advinda dos mapeamentos metafóricos estáveis e convencionais no âmbito de uma determinada comunidade discursiva. Dessa maneira, para averiguar a coerência e a produção de sentido de natureza metafórica, esse analista deve abordar a convencionalização de tal dispositivo cognitivo, de acordo com seu contexto discursivo.

Sabe-se, por fim, que uma metáfora conceptual pode estruturar diferentes formas linguísticas e imagéticas, e essa variação pode gerar mudanças na identificação, na nomeação e nos mapeamentos dos domínios fonte e alvo. Nesse sentido, Charteris-Black (2004) afirma que o ponto central na compreensão do que é metáfora diz respeito ao significado latente do enunciado, de acordo com a intenção do falante.

Dessa forma, consideramos plausível abordar como é perspectivada a metáfora animal MENINO É URUBU, que estrutura a relação entre os elementos visuais da capa da HQ *Castanha do Pará*, tanto pelo quadrinista, como pelo autor identificado como policial militar belenense, ao comentar tal capa em postagem em sua rede social no *Facebook*. Em outras palavras, consideramos plausível investigar como a metáfora animal MENINO É URUBU terá efeito de sentido de acordo com os papéis sociais exercidos por cada um dos sujeitos aí implicados. Assim, com base na ACM, faz-se relevante abordar como a intenção dos interlocutores e os lugares ocupados por ele(s) influenciarão na produção, recepção e compreensão da metáfora animal – MENINO É URUBU – tal qual assinala Charteris-Black (2004).

Isso posto, enfatizamos que, ao adotarmos a ACM (Charteris-Black, 2004; Goatly, 2006), analisamos a relação entre metáfora, discurso e ideologia sob o viés da relação entre os postulados da ACD (Stockwell, 2000; Silva, 2020) e da TMC, postulada por Lakoff e Johnson (1980), isto é, sobre os procedimentos metafóricos, sobretudo estáveis de nosso sistema conceptual, a exemplo da metáfora animal. Sabe-se, nesse sentido, tal qual será mais bem detalhado no terceiro tópico desta seção, que a metáfora animal é considerada uma das mais basilares, recorrentes e estáveis do sistema conceptual humano. Isso é o que demonstram os resultados obtidos com estudos e pesquisas no âmbito da TMC, a exemplo da abordagem da metáfora animal HUMANO É URUBU no *Metalude* (Goatly, 2004).

Assim sendo, vale mais uma vez destacar que, no que pese teorias como da Metáfora Sistemática (Cameron; Maslen, 2010) e Situada (Vereza, 2013) discutirem igualmente a relação entre cognição e discurso, tais teorias não são compatíveis com o

que se pretende aqui investigar. Isso porque, se, por um lado, a visão de discurso (teoria do sistema complexo e língua em uso, respectivamente) que tais linhas adotam não se alinha com o que a ACD estabelece como seu escopo, tampouco com o que a ACM advoga; por outro lado, tais teorias abordam o caráter deliberado – alta metaforicidade – das metáforas, o que não se coaduna com o caráter convencional e estável das metáforas animais, de baixa metaforicidade.

### **Metáfora e Multimodalidade**

Conforme já assinalado, a análise aqui empreendida é voltada à relação entre a imagem da capa da HQ *Castanha do Pará* – produzida por Gidalti Júnior – e sua recepção por parte de um sujeito, que se autoproclama um policial militar belenense, em postagem em sua rede social no *Facebook*. Dessa forma, consideramos necessário discutir a emergência de metáforas em textos multimodais, isto é, diferenciar metáfora multimodal de metáfora monomodal. Nessa perspectiva, de acordo com Forceville (2006, p. 4), o modo está relacionado ao processo de percepção dos signos, ou seja, usam-se os sentidos para notar e interpretar o que cada signo quer nos dizer seja ele realizado no modo verbal, visual, sonoro, gestual etc.

Assim, nas metáforas monomodais, podemos encontrar alvo e fonte sendo mapeados de um mesmo modo, ou seja, metáforas em que, por exemplo, uma imagem é mapeada por outra imagem; enquanto, nas metáforas multimodais, alvo e fonte são projetados simultaneamente em sistemas ou modos diferentes (Forceville, 2008, p. 9), isto é, metáforas em que, por exemplo, uma imagem é mapeada por outro modo de linguagem, no caso, verbal.

Em outras palavras, para o estudo da compreensão das metáforas na capa da HQ *Castanha do Pará*, por exemplo, a qual não possui outro modo de linguagem além do visual, observamos, fundamentalmente, a emergência de metáforas monomodais. Dessa forma, vale ressaltar alguns aspectos que constituem essa compreensão: primeiro, ocorre a percepção imediata da relação entre alvo e fonte; em seguida, a semelhança entre alvo e fonte é determinada de maneira distinta se comparada a uma metáfora verbal; por último, o grande apelo emocional produzido por tal relação (Forceville, 2008, p. 9).

Por outro lado, nota-se que para analisarmos uma metáfora é preciso “torná-la” verbal, ou seja, verbalizar domínio alvo e fonte de acordo com os elementos encontrados na imagem. Essa é uma tarefa difícil, pois a ação de nomear A e B não é um ato neutro (Forceville, 2006, p. 11). Logo, apesar de sua complexidade, essa abordagem possui um valor alto nesse trabalho, levando em consideração que o objeto aqui analisado se volta à recepção da capa da HQ *Castanha do Pará*, por parte de um sujeito-autor de uma postagem no *Facebook*, na qual é possível observar as percepções e mapeamentos metafóricos em sua leitura.

Em síntese, a compreensão da metáfora em um texto multimodal, acontece por meio da ‘captação’ de pistas expostas no texto; e, a partir desses elementos, que guiam e chamam atenção do interlocutor, constrói-se um sentido através de um discurso segundo o ponto de vista de seu sujeito. Com isso, podemos perceber que, mesmo sem elementos verbais, a compreensão de uma imagem, no caso, a capa da HQ *Castanha do Pará*, pode acontecer por meio uma compreensão carregada de juízo de valor.

### **Metáfora animal do urubu e a cultura nortista**

Considerando que a imagem a ser analisada traz o protagonista da HQ *Castanha do Pará* estruturado de forma híbrida como animal e ser humano – um menino-urubu –, abordamos, nesta seção, a metáfora animal (Kovëcses, 2010; Goatly, 2006). A metáfora animal, a qual tem o domínio fonte ANIMAL é, segundo Kovëcses, uma das metáforas mais comuns que, por meio dela, busca-se compreender comportamentos e ações humanas a partir do comportamento animal (Kovëcses, 2010, p. 152-153).

Além disso, para Lakoff e Turner (1989), as metáforas animais seriam motivadas pelo modelo cultural A Grande Cadeia do Ser. Para esses autores, com base na Grande Cadeia do Ser, pode-se compreender a conceptualização de seres humanos em termos de animais – sobretudo no âmbito do pensamento ocidental – a partir da visão de superioridade que se atribui ao ser humano em comparação aos outros animais. Dessa forma, as metáforas animais – SER HUMANO É ANIMAL e/ou COMPORTAMENTO HUMANO PREJUDICIAL É COMPORTAMENTO ANIMAL – constituiria dispositivo essencial para mapear emoções humanas julgadas mais brutas e/ou comportamentos humanos julgados incoerentes e maléficos a emoções e/ou comportamentos animais.

Com efeito, essa cadeia consistiria em uma hierarquia na qual se estabelecem os níveis ocupados pelos seres vivos e demais entidades que constituem a natureza. Os seres humanos ocupariam, assim, o topo da cadeia por serem considerados seres racionais, dotados de entendimento moral. No nível subsequente, estariam os animais por serem considerados seres instintivos. Em seguida, viriam as plantas, por serem consideradas apenas como seres vivos; e, por último, as entidades físicas naturais, como pedras, com funções complexas. Também é válido pontuar os subníveis presentes em um mesmo nível dessa hierarquia, no caso de animais, no qual, a partir de comportamentos valorizados ou não pelas sociedades humanas, haveria uma sobreposição ou inferiorização de alguns animais em relação a outros.

Nesse sentido, como já pontuado por Goatly (2006), os mapeamentos metafóricos envolvidos na metáfora animal ocorrem com base em valores ideológicos, o que influencia na produção e interpretação desse tipo de metáfora. Para Goatly, a metáfora HUMANO É URUBU/ABUTRE, por exemplo, conceptualiza ser humano como aquele que se aproveita de uma situação (Goatly, 2006, p. 28). Importante pontuar que essa conceptualização ocorreria por ser motivada pelo lugar inferior ocupado pelo urubu/abutre na Grande Cadeia do Ser. Tal lugar é estruturado com base em saberes e valores comuns das diversas comunidades discursivas, até então estudadas, a partir dos quais se relaciona esse animal a comportamento deplorável, por viver de carniça, de restos de animais e de lixo, trazendo, assim, má-sorte.

Em outras palavras, ao serem motivadas pelo modelo da Grande Cadeia do Ser, as bases ideológicas das sociedades ocidentais, sobretudo, perspectivam a compreensão da relação entre ser humano e animal (Goatly, 2006). Isso posto, consideramos plausível relacionar a conceptualização do protagonista da HQ *Castanha do Pará* em termos de urubu com os conhecimentos populares acerca deste animal nas comunidades discursivas em geral, e, igualmente, com outras memórias e saberes mais específicos de uma dada cultura regional, no caso, a cultura belenense.

## DADOS E ANÁLISE

### Dados

Para descrevermos os dados aqui analisados, bem como se deu a sua coleta, faz-se necessário, inicialmente, mencionar, em síntese, a narrativa desenvolvida na história em quadrinhos intitulada *Castanha do Pará*. A *graphic novel*, de Gidalti Júnior, é contextualizada em Belém e conta a história de *Castanha*, um menino-urubu, que, após passar por várias situações abusivas e violentas, foge de casa e começa a vagar e sobreviver pelas ruas. Toda a narrativa é contada pela vizinha da avó do jovem para um policial militar. Assim, a obra, combina elementos verbais e não verbais, falas e ações que mostram *Castanha*, ora sobrevivente nas ruas, vivendo sob julgamentos e características estereotipadas que o descrevem como problemático e com o estigma de “malandro”; ora criança, que, mesmo nas ruas, brinca e explora a imaginação.

**Figura 1:** Imagem presente na exposição e capa da História em quadrinhos *Castanha do Pará*.



Fonte: Júnior, 2018.

No que tange ao material a ser, especificamente, aqui analisado, vale mencionar que temos, de um lado, a capa da HQ *Castanha do Pará* – Figura 1 – produzida por Gidalti Júnior, que, em 2018, esteve presente durante uma exposição, que ocorreu no Parque Shopping, na cidade de Belém do Pará, a qual promoveu a divulgação de obras de autores locais.

De outro lado, temos a postagem feita por um autor-sujeito – alguém que se identificou como policial militar<sup>2</sup> – em sua rede social no *Facebook*, na qual criticava a presença da capa em questão na mencionada exposição de artes, com o seguinte texto:

Exposição de “artes” no Parque Shopping na Augusto Montenegro. Eu como policial que trabalha junto com os feirantes do Ver-o-peso me SENTI OFENDIDO. Se ninguém do Comando da PM, associações, ou qualquer representante político não processar, Eu vou processar. Com tantas coisas acontecendo no Estado no setor da segurança pública, Ainda temos isso pra enfrentar. Resgatar valores não querem né<sup>3</sup>.

A postagem foi repostada por uma página regional de policiais militares e, por isso, recebeu uma grande repercussão. Como resultado (Figura 2), a imagem foi retirada da exposição com a justificativa de que buscariam trocá-la por outra da mesma obra.

**Figura 2:** Notícia sobre a retirada da imagem da HQ *Castanha do Pará* da exposição, no Parque Shopping.

## LIVROS E HQS

Capa de HQ premiada é retirada de exposição em Belém; autor lamenta censura

**Fonte:** site UOL, 2018.

Dessa forma, a análise que desenvolveremos na seção subsequente será baseada em um movimento de comparação entre a capa da HQ *Castanha do Pará* e a publicação feita pelo sujeito-autor. Assim, isso se justifica, pois os valores e elementos importantes na interpretação do policial serão enfatizados e também associados aos elementos não verbais presentes na capa da obra em questão.

<sup>2</sup> Optamos por não identificar o sujeito-autor durante o trabalho, pois o foco da pesquisa é desenvolver a discussão que diz respeito ao mapeamento metafórico na leitura e os efeitos de sentido na recepção da obra.

<sup>3</sup> Por conta da provável exclusão da postagem original, buscaram-se outros trabalhos acadêmicos como fonte do texto da publicação. RAMOS, Paulo; ALFONSO JUNIOR, Flávio. Mesma imagem, leituras plurais: recategorizações multimodais de ‘Castanha do Pará’. *Diálogos Pertinentes: Revista Científica de Letras*, v. 15, p. 88-111, 2019. Disponível em: <https://publicacoes.unifran.br/index.php/dialogospertinentes/article/view/3613>. Acesso em: 26 set. 2023.

## Análise

Primordialmente, considerando que o entendimento da capa da HQ *Castanha do Pará* (Figura 1) ocorre por meio da percepção e assimilação de seus elementos visuais, é importante detalhar alguns deles. No fundo, pode-se observar o espaço conhecido como Ver-o-Peso, com algumas barracas em alusão à feira presente ao redor desse local. Há, também, o retrato de algumas pessoas, como por exemplo, ao lado esquerdo, uma mulher sentada próxima a uma barraca.

Contudo, todos esses sujeitos que compõem o fundo da imagem no Ver-o-Peso estão com seus rostos virados ou totalmente de costas para a cena que ocupa o lugar central da capa da HQ, na qual, por sua vez, observa-se um homem fardado, com seu corpo direcionado em sentido à caçamba. Embora haja poucas indicações de deslocamento, percebe-se a movimentação dos membros superiores desse homem, trazendo um bastão preto em uma das mãos, semelhante a um cassetete ou a um pedaço de madeira, o que sugere uma possível ação do sujeito.

Além disso, sabe-se que a cidade de Belém tem o Ver-o-Peso como o ponto turístico de maior popularidade, por ser a maior feira livre da América Latina, onde se encontram especiarias, comidas típicas e a venda de diferentes tipos de peixes. Conseqüentemente, isso gera duas características marcantes daquele espaço: o forte odor advindo dos peixes – o pitiú – e a presença dos urubus. Logo, é possível notar que o urubu é um animal muito frequente no cotidiano desse lugar, como vemos na Figura 3.

**Figura 3:** Imagem de garças e urubus próximos ao Ver-o-Peso em Belém (PA).



Fonte: Tripadvisor, 2017.

Dessa forma, é certo afirmar que o urubu é parte do imaginário popular belenense. Por isso, podemos recorrer a diferentes manifestações artísticas desse imaginário para observar características relacionadas ao urubu. Tem-se, por exemplo, os versos da canção “No meio do Pitiú”, um carimbó interpretado por Dona Onete:

urubu malandro foi passear lá no Marajó  
comeu de tudo mas vivia numa tristeza só  
urubu lhe perguntou: o que se passa, compadre?  
tô com saudade da minha branca, do Ver-o-Peso, da sacanagem  
lá eu sou pop star no meio da malandragem  
fico bem na foto, na entrevista e na reportagem (Onete, 2016).

A música narra uma história de amor e de separação entre a garça e o urubu contextualizada no Ver-o-Peso, caracterizando o urubu como “malandro” e, em determinados momentos, descrevendo sua saudade da “sacanagem” e da “malandragem”. Assim, essa imagem do urubu malandro é resultado da aproximação de características humanas – como a esperteza – à vivência do animal na cultura belenense.

Diante disso, contribuem para a compreensão e recepção da cena central da capa da HQ a metáfora monomodal que, ao relacionar um menino – protagonista da obra – com uma cabeça de urubu, correlaciona igualmente as relações sociais e de poder, bem como os conhecimentos populares e culturais que atravessam um sujeito, membro da sociedade belenense; ou ainda com a visão dos membros da sociedade belenense acerca do comportamento de tal animal, sobretudo, no mercado Ver-o-Peso. A metáfora animal MENINO É URUBU é, então, compreendida não apenas como uma representação gráfica. Ela é compreendida, igualmente, a partir de valores e julgamentos da sociedade belenense em relação ao que são os urubus e esses jovens no mercado Ver-o-Peso, em especial ao que representam esses jovens para a segurança desse mercado, tal qual relata a cena.

À vista disso, deve-se considerar as complicações da realidade desse espaço, como os problemas com a segurança. Tal situação pode ser averiguada considerando a notícia apresentada na Figura 4.



**Figura 4:** Notícia sobre a recorrência de assaltos próximo ao Ver-o-Peso, em Belém (PA), no site G1.



**Fonte:** Site G1 Pará, 2016.

Na Figura 4, verificamos que a notícia expõe que os policiais militares estão presentes no Ver-o-Peso para atuar na segurança, de forma semelhante ao que é exposto na postagem do sujeito, em sua rede social no *Facebook*. Em conformidade com essa postagem, acima reproduzida, tal sujeito diz atuar ao lado dos feirantes do Ver-o-Peso, prestando assistência a esses trabalhadores. Com isso, conseguimos observar que a crítica feita por parte do sujeito-autor da postagem em questão tem como argumento-base a proteção dos trabalhadores feirantes e não a do menino, que está no primeiro plano da imagem como parte do acontecimento principal.

Outro fator a se notar é a maneira pela qual o sujeito avalia a imagem da capa exposta no Parque Shopping – ou a esse tipo de arte, de maneira geral – como algo que acrescenta mais um problema a outros já presentes na área da Segurança Pública do Estado. A partir disso, compreendemos que, para esse policial, atuar na Segurança Pública exige descargos a serem enfrentados. Observamos ainda que o sujeito-autor da postagem, ao entender a atuação da Segurança Pública belenense relacionada à luta pela paz social dos trabalhadores feirantes no Ver-o-Peso, conceptualiza o policial, representado na capa da HQ, em termos de um soldado em uma frente de combate; ou ainda, por meio da metáfora multimodal SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA e os mapeamentos entre os domínios fonte e alvo, tal qual ilustra o Quadro 1:

**Quadro 1:** Mapeamento de metáfora presente na postagem do sujeito-autor.

METÁFORA: AÇÃO DA SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA	
DOMÍNIO-FONTE GUERRA	DOMÍNIO-ALVO SEGURANÇA PÚBLICA
Combate	Ações de segurança pública
Inimigos	Cidadãos transgressors

**Fonte:** A autora, 2023.

Nesse sentido, ao estruturar sua crítica, verbalmente, a partir da identificação dos elementos não-verbais presentes na capa da HQ *Castanha do Pará* o sujeito da postagem expõe o comprometimento da instituição policial em trabalhar junto aos feirantes. Assim, demonstra que, como funcionário desse setor, seu dever é o de proteger cidadãos e trabalhadores que estão naquele espaço e não sujeitos-urubus. Outro dever, igualmente considerado por tal sujeito, é o de combater uma exposição artística que não possui responsabilidade e visa, portanto, expor o oposto e o não verdadeiro, tal qual podemos verificar no relato reproduzido.

Diante do exposto, vale observar mais uma vez como está representado o protagonista da HQ *Castanha do Pará* na capa. Percebemos que, além de ser ele um personagem meio humano e meio urubu, é de baixa estatura e está com os pés descalços. Sua posição corporal indica maior deslocamento, indo em direção contrária à do outro personagem – o policial –, pulando sobre a caçamba. Seu apoio é realizado apenas com uma das mãos, o que sugere uma ação habitual ou até mesmo representativa da malandragem, com movimentos fluidos de capoeira, associando o personagem a um membro dessa classe.

Se considerarmos a característica ‘malandro’ atribuída ao urubu e aquelas levantadas por Goatly (2006) ao analisar a metáfora HUMANO É URUBU, é possível verificar que autor da HQ *Castanha do Pará* conceptualiza, ainda que de forma irônica, o seu protagonista como alguém prejudicial e não confiável. Além disso, como o urubu ocupa um subnível inferior na Grande Cadeia do Ser, é possível inferir que, para o policial-autor da postagem, o menino-urubu deve ser tratado semelhante ao animal, não devendo, assim, receber o tratamento dispensado pelos policiais aos trabalhadores do mercado Ver-o-Peso.

Somada a essa discussão, vale relembrar que, na cena em questão, as pessoas que estão no fundo da imagem são desenhadas com seus rostos virados. Isso nos leva a refletir sobre o uso intencional do urubu por parte do autor da HQ na caracterização de seu protagonista. Há, portanto, alguns aspectos que podem estar relacionados a esse uso por parte do autor: a presença costumeira do urubu; a invisibilidade do menino-urubu; a rejeição ao urubu; a rejeição ao menino-urubu e à sua situação. À vista disso, é válido considerar a notícia (Figura 5) que nos informa sobre o alto índice de pessoas em

situação de rua na cidade de Belém do Pará, o que reflete os indicadores de violência e de segregação urbana:

**Figura 5:** Notícia sobre o índice de pessoas que estão em situação de rua em Belém (PA), no site O Liberal.

## Invisíveis de Belém: quase 2,5 mil pessoas sobrevivem em situação de rua na capital

Violência urbana e dependência química são os principais desafios dessa população, que tem serviços de apoio, mas precisa conviver com particularidades difíceis de vencer

Fonte: Site o Liberal, 2022.

Ademais, a apresentação resumida da narrativa da HQ *Castanha do Pará*, no início desta seção, ocorreu para que fosse possível pontuar alguns assuntos presentes na trama. Entre eles, têm-se as agressões que *Castanha* viveu em sua casa, por seu padrasto e as discriminações e violências enfrentadas pelo menino quando passou a sobreviver nas ruas da cidade. Com isso, é plausível afirmar que o quadrinista se vale da metáfora MENINO É URUBU para propósito retórico, já que buscar fazer, por meio dessa metáfora animal, com que percebamos esse personagem a partir dos valores e crenças que os membros da sociedade belenense atribuem ao urubu – animal deplorável – e ao menino – não confiável, malandro e invisível – permitindo, assim, que este seja alvo de toda sorte de violências – tal qual argumentado como *Os invisíveis de Belém*.

Nesse sentido, a metáfora animal MENINO É URUBU ganha função para além dos significados que emergem de seus mapeamentos internos: ser deplorável, que traz má sorte, não confiável, malandro, invisível. Ou seja, diante do poder retórico atribuído à metáfora animal, o quadrinista da obra conceptualiza o menino em termos de urubu como invisível e, por extensão, todos aqueles que se encontram em situações semelhantes. Com base em tal metáfora, chega-se à conclusão de que há seres humanos sem importância social.

Voltando-se à postagem do sujeito-policial, é importante ressaltar que, como já pontuado, sua crítica tem como base o dever da polícia em garantir a segurança dos

feirantes trabalhadores e não a segurança do menino-urubu, ainda que este esteja projetado na cena principal, no primeiro plano da imagem. Esse foco não deve ser percebido como mero acaso, pois, os mapeamentos, de caráter pejorativo, entre os domínios MENINO e URUBU levam à interpretação no sentido de que o menino-urubu não é visto como uma pessoa. Assim, como é dever do policial defender e/ou proteger as pessoas, em especial os feirantes, o protagonista menino-urubu não merece, a título de seu dever, a sua proteção.

De forma semelhante, Goatly (2006) pontua que a carga emocional negativa despertada pelas metáforas animais favorece a visão de superioridade dos humanos em relação aos animais, o que resulta em uma visão sobre a desigualdade de direitos desses e daqueles (Goatly, 2006, p. 28). Partindo dessa perspectiva, é plausível afirmar que o autor da capa da HQ retrata, em tom de denúncia social, que o protagonista menino-urubu esteja fugindo da ação polícia e/ou sendo por esta perseguido, ao pular a caçamba e movimentar-se em sentido contrário ao do personagem policial.

Sendo, portanto, o policial representado metonimicamente como símbolo de ordem e proteção na Segurança Pública, a possível fuga do menino é compreendida como um símbolo de desordem e caos. Dessa forma, a metáfora MENINO É URUBU é entendida a partir de perspectivas distintas por parte dos dois sujeitos aqui analisados, quais sejam: para o primeiro autor – o quadrinista – a relação entre menino-urubu e policial é perspectivada a partir de tom irônico e de denúncia social; para o segundo – autor da postagem – tal relação é abordada como ofensa ao seu trabalho e à sua corporação.

Assim, ambos os sujeitos do discurso, ainda que adotem perspectivas distintas, conceptualizam, de um lado, o protagonista da HQ em termos de animal, de um urubu; e, por outro lado, em termos de alguém que traz malefício e prejuízo para a sociedade belenense, isto é, de um criminoso. Tais seres, ao terem, assim, menos direitos na sociedade em que vivem, não devem dispor da proteção e assistência das forças policiais.

Por conta disso, na posição crítica do autor, em sua postagem, observamos que este questiona a perspectiva humana – e/ou de vítima –, na qual o menino/animal é colocado na capa da mencionada HQ. O autor da postagem não aceita que o personagem que retrata a lei seja associado à violência, e o ser sem valor e criminoso

seja a possível vítima. Com isso, tal como ilustra o Quadro 2, o policial se opõe à metáfora monomodal presente na capa em questão.

**Quadro 2:** Mapeamento de metáfora monomodal presente na HQ.

METÁFORA: SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA SUJEITOS EM SITUAÇÃO DE RUA	
DOMÍNIO-FONTE GUERRA	DOMÍNIO-ALVO SEGURANÇA PÚBLICA
Ordem	Valores
Guerra	Responsabilidade
Aliados	Cidadãos/Trabalhadores
Inimigos	Criminosos/Sujeitos em situação de rua

**Fonte:** A autora, 2023.

Assim sendo, verifica-se que, conforme Charteris-Black (2004), a construção em conjunto do significado – intenção do sujeito do discurso – que perspectiva a metáfora animal MENINO É URUBU na capa exposta no Parque Shopping se dá por meio das experiências do autor da postagem, vividas em dado grupo social, os policiais. Tal construção de significado aponta, no caso, para quem são os cidadãos que merecem proteção por parte de tal grupo e, por extensão, do Estado. Além disso, nota-se, em acordo com Forceville (2008), que a força emocional das metáforas visuais faz com que esse sujeito-autor inicie a sua postagem comentando a semelhança de seu o ofício com a do personagem policial retratado na mencionada capa.

Importante ainda salientar que a falta de citações ao menino-urubu na postagem em questão revela, no entanto, como são inferidas as relações sociais presentes na mencionada capa, por parte de tal sujeito. Ou seja, não seria cabível, na ótica desse sujeito-policial, associar ataques a meninos nessa condição à violência e à agressão perpetradas por grupos sociais aos quais pertencem o autor da postagem. Seria tal visão, dessa forma, um paradoxo, por não condizer com a realidade vivida por tal grupo, já que seria legítimo o combate a essa situação pelo referido grupo social, o que permite ao sujeito-autor da postagem, em sua opinião, manifestar a crença de estar afinado com o seu dever.

Nessa perspectiva, a metáfora monomodal SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA POPULAÇÃO DE RUA (Quadro 2) vira alvo de crítica da postagem do sujeito-autor, a partir da qual é possível observar a emergência da metáfora multimodal AÇÃO

DA SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA (Quadro 1). Dessa forma, é plausível postular que a metáfora HUMANO É URUBU produz e ganha sentido para além de seus mapeamentos. Ou seja, tal metáfora produz e ganha sentido igualmente com base nos situamentos socioculturais e ideológicos projetados por parte dos sujeitos implicados, ambas na condição de prática social.

Nesse bojo, observamos que, se a partir da capa produzida pelo quadrinista da HQ, emerge a metáfora monomodal SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA POPULAÇÃO DE RUA, tal metáfora é ressignificada, então, em termos de AÇÃO DA SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA, na postagem feita pelo policial belenense. Com isso, é possível identificar embate e tensão na metaforização do que seja Segurança Pública nas perspectivas adotadas pelo quadrinista da HQ *Castanha do Pará* e pelo autor da postagem.

Nesse sentido, quando se considera o resumo da obra e a única imagem em análise, percebemos que a narrativa mostra, com base na metáfora HUMANO É URUBU, a história de um menino marginalizado, vítima de um problema familiar e social. Como já citado anteriormente, a violência perspectivada na capa da HQ é uma entre as várias que o personagem enfrenta na obra. Portanto, ao considerarmos a história em quadrinhos em questão, podemos reparar que a força policial não deveria ser a única a ser mapeada nas metáforas SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA SUJEITOS EM SITUAÇÃO DE RUA e AÇÃO DE SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA. O Estado – como organização político-governamental – deveria ser, então, igualmente mapeado nessas metáforas por não oferecer políticas públicas para alcançar e resgatar esse grupo de sujeitos – nesse caso, principalmente crianças e jovens –, além da própria sociedade, que “normaliza” tais situações.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

De acordo com a discussão proposta, a análise sobre a capa da HQ *Castanha do Pará* e sobre a postagem crítica do sujeito-autor publicada em sua rede social no *Facebook* permite que se desenvolva uma investigação da narrativa presente nessa HQ e sua recepção – ambas na condição de prática social – à luz da relação entre metáfora,

ideologia e discurso. Assim, como explicitado nesse trabalho, os principais fatores que influenciam a produção de sentido e o entendimento estruturados e perspectivados pelas metáforas assinaladas em nossa análise dizem respeito aos valores e crenças do sujeito de discurso, o quadrinista e o autor da postagem.

Considerando que a metáfora organiza os conhecimentos resultantes de interação entre o nosso aparato sensório-motor com o mundo a partir da relação entre domínios fonte e alvo, é possível observar tal relação em meios multimodais. Assim sendo, foi possível observar que a construção visual e metafórica do personagem central da capa da HQ *Castanha do Pará* forneceu processos que, ao despersonalizar e invisibilizar sujeitos como o menino-urubu, permitiram que, de um lado, o quadrinista realizasse sua crítica social sobre um problema recorrente na comunidade belenense; e, por outro lado, que o autor da postagem se contrapusesse a tal crítica.

Em outros termos, o uso da metáfora animal na imagem exposta no Parque Shopping constitui um ponto fundamental para a mensagem que o autor da obra buscou transmitir: a desumanização de meninos em situação de rua, para, assim, chancelar a violência perpetrada contra estes e as demais pessoas em situação de rua. De tal ponto, decorre a sua conceptualização de segurança pública em termos de guerra contra sujeitos em situação de rua pelo quadrinista, o que foi contraposta a conceptualização de segurança em termos de guerra pelo autor da postagem. Com isso, foi possível observar embates e tensões na conceptualização de segurança pública por parte dos dois sujeitos aqui analisados.

Vale ainda destacar que as metáforas AÇÃO DA SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA e SEGURANÇA PÚBLICA É GUERRA CONTRA SUJEITOS EM SITUAÇÃO DE RUA nos levam a assistir à situações que se repetem, nesse caso, na realidade. Isso porque, enquanto na obra, o menino-urubu, ao perpassar diferentes cenários de violência, é sistematicamente perseguido e punido; na realidade, relata-se, na postagem, o desmerecimento de assistência e auxílio do Estado a pessoas como ele, normalizando, então, uma situação precária de pessoas em situação de rua. Logo, o menino-urubu e toda a carga simbólica referente aos moradores de ruas espelham como esses personagens são combatidos tanto na capa da HQ *Castanha do Pará* como na própria postagem do sujeito-autor.

Ademais, vale ressaltar que, de acordo com Forceville (2008), as metáforas em meios multimodais são percebidas de forma imediata, simultânea e emotiva. Tais

aspectos foram possíveis de observar na análise aqui empreendida, visto que o sujeito-autor da postagem restringe e afeta as metáforas emergentes na capa da HQ *Castanha do Pará*, a partir de seus conhecimentos socioculturais e ideológicos.

À vista disso, a postagem expõe não apenas as percepções do sujeito-autor sobre a imagem, mas também suas impressões da realidade, com a forte influência das relações sociais nas quais está inserido. Portanto, a postagem do sujeito-policial constitui-se como um discurso questionador a partir de uma leitura parcial – assentada em seus valores e crenças – de uma imagem presente na obra e a repercussão do seu não conhecimento total da narrativa, o qual gerou a rejeição de uma manifestação artística que retrata uma problemática real. Com isso, mesmo diante da resposta da organização que optou pela retirada da obra da exposição, nota-se o valor da produção artística para gerar reflexões e questionamentos, bem como a evidente inter-relação entre cognição, discurso e ideologia.

## REFERÊNCIAS

- CAMERON, Lynne; MASLEN, Robert. *Metaphor analysis: research practice in applied linguistics, social sciences, and the humanities*. London: Equinox, 2010.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azu, 2011. p. 171-193.
- CHARTERIS-BLACK, Jonathan. *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- FORCEVILLE, Charles. Metaphor in pictures and multimodal representations. In: Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 462-482.
- FORCEVILLE, Charles. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. In: KRISTIANSEN, Gitte; ACHARD, Michel; DIRVEN, René; IBÁÑEZ, Francisco Ruiz de Mendoza (eds.). *Cognitive linguistics: current applications and future perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006. p. 379-402.
- GOATLY, Andrew. Humans, Animals, and Metaphors. *Society and Animals: Journal of Human-Animal Studies*; Vol.14(1), p. 15-37, 2006.



GOATLY, Andrew. *Metalude*. Hong Kong: Lingnan University, 2004. Disponível em: [www.ln.edu.hk/le/cwd/project01/web/home.html](http://www.ln.edu.hk/le/cwd/project01/web/home.html).

JÚNIOR, Gidalti. *Castanha do Pará*. SESI SP, 2018. 80p.

KOVĚCSES, Zóltan. *Metaphor: A Practical Introduction*. 2ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphor, we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. USA, The University of Chicago, 1989.

ONETE, Dona. No meio do pitiú. In: ONETE, Dona. *Banzeiro*. Belém, Pará: Apce Studio, 2016. 1 CD. Faixa 9.

SILVA, Alana Paula do Nascimento et al. Prática Discursiva. In: IRINEU, Lucineudo et al. (org.). *Análise de discurso crítica: conceitos chave*, volume 1. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020. p. 143-149. Disponível em: <https://www.uece.br/wp-content/uploads/2021/08/An%C3%A1lise-de-Discurso-Cr%C3%ADtica-VOL1-conceitos-chave.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.

STOCKWELL, Peter. Towards a critical cognitive linguistics? In: COMBRINK, A.; BIERMAN, I. (ed.). *Discourses of war and conflict*. Potchefstroom: Potchefstroom University Press, 2000. p. 510-528.

VEREZA, Solange; CAVALCANTI, Fernanda. Percorrendo as trilhas da metáfora: teorias, abordagens e métodos. In: ROSÁRIO, Ivo da Costa do; SANCHEZ-MENDES, Luciana (org.). *Teoria e análise linguística*. Niterói: EdUFF, 2022. p. 87-122. Disponível em: <https://www.eduff.com.br/produto/teoria-e-analise-linguistica-e-book-pdf-704>. Acesso em: 10 jul. 2023.

VEREZA, SOLANGE. “Metáfora é que nem”: cognição e discurso na metáfora situada. *Revista Signo*, v. 38, n. 65, p. 2-21, 2013.

Recebido em: 26/09/2023

Aceito em: 12/01/2024

**Eduarda Sena da Silva:** Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade do Rio de Janeiro (UERJ), com ênfase em Linguística. Produz pesquisa na área da Linguística Cognitiva, com foco na Teoria da Metáfora Conceptual em textos narrativos multimodais.

**Fernanda Carneiro Cavalcanti:** Professora adjunta do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

# Variação linguística nas provas do Enem: análise qualitativa ao longo do tempo

## *Variación lingüística en las pruebas de Enem: análisis cualitativo a lo largo del tiempo*

Thais Estolano

Universidade Federal Fluminense (UFF)

[thais\\_estolano@id.uff.br](mailto:thais_estolano@id.uff.br)

<https://orcid.org/0009-0003-2184-7761>

Dennis Castanheira

Universidade Federal Fluminense (UFF)

[denniscastanheira@gmail.com](mailto:denniscastanheira@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9092-5936>

### RESUMO

Neste artigo temos como foco discutir qualitativamente a abordagem acerca da variação linguística nas provas do Exame Nacional do Ensino Médio ao longo dos anos. Para isso, seguimos o embasamento teórico da Sociolinguística Variacionista (Coulmas, 2001; Eckert, 2012; Drager, 2015), que defende a língua viva, variável, mutável e socialmente motivada por fatores de diferentes ordens. Nossos resultados indicam que as questões são pertinentes em relação às discussões sociolinguísticas e à Matriz de Referência do exame.

**Palavras-chave:** variação; ensino; Sociolinguística.

### RESUMEN

En este artículo, nos centramos en discutir cualitativamente el abordaje de la variación lingüística en las pruebas del Examen Nacional de Enseñanza Media (ENEM) a lo largo de los años. Para ello, seguimos las bases teóricas de la Sociolingüística Variacionista (Coulmas, 2001; Eckert, 2012; Drager, 2015), que defiende la lengua viva, variable, mutable y socialmente motivada por factores de diferente orden. Nuestros resultados indican que las preguntas son relevantes con relación a las discusiones sociolingüísticas y a la Matriz de Referencia del examen.

**Palabras-clave:** variación; enseñanza; Sociolingüística.

## **INTRODUÇÃO**

Os estudos de Sociolinguística e Ensino têm sido grandes expoentes ao longo dos últimos anos no contexto acadêmico. De maneira ampla, elaboram análises de materiais didáticos, propostas de intervenção e reflexões pedagógicas que são basilares para debates mais amplos e diversificados sobre a inserção da variação linguística na educação básica. Nesse cenário, ainda são necessários trabalhos voltados à investigação sobre como exames de larga escala abordam o tema.

Na esteira dessa discussão, neste artigo, nosso objetivo é discutir a abordagem da variação linguística nas provas do Exame Nacional de Ensino Médio (Enem) por meio da análise de sua pertinência sob uma metodologia qualitativa. Nossa hipótese é que as questões apresentarão uma abordagem pertinente às investigações científicas à luz da Sociolinguística Variacionista e à Matriz de Referência do Novo Enem.

Na perspectiva teórica da Sociolinguística, a língua é um sistema heterogêneo e estruturado entendido como vivo e mutável. A variação é considerada central e motivada por fatores de ordem estrutural e social que possibilitam seu mapeamento quantitativo e qualitativo por meio de uma metodologia bem delimitada (cf. Coulmas, 2001; Drager, 2015; Coelho *et al.*, 2021). Sua relação com o ensino de língua portuguesa pode ser feita de diferentes maneiras e tende a envolver como elaborar estratégias para inserção da variação no ensino básico de modo a considerar o ensino de gramática de maneira contextualizada.

Neste artigo, inicialmente, discorreremos sobre a trajetória do Enem ao longo dos seus 24 anos de existência e relacionaremos à variação linguística. Em 1998, com a sua criação, o objetivo do exame era atestar os conhecimentos dos alunos recém-egressos do Ensino Médio, com vistas a analisar o Ensino Básico brasileiro. A partir de 2009, com a sua reformulação, o Novo Enem passou a objetivar, também, o ingresso nas Instituições de Ensino Superior (IES) do país, com a intenção de democratizar, especialmente, as oportunidades de acesso ao Ensino Superior. Com a reformulação da prova, houve ainda uma reforma em sua Matriz de Referência: o tema da variação linguística passou a dominar sua própria competência na área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias – a saber, a Competência 8. Já na área de Redação, uma mudança inclinada para as discussões variacionistas ocorreu somente no ano de 2015. Posteriormente, apresentaremos a análise

do nosso *corpus*, com as provas regulares de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias do Enem, de 2009 a 2022. Por meio de uma pesquisa qualitativa, reunimos seis questões encontradas para discussão da sua pertinência.

## **A TRAJETÓRIA DO ENEM E A QUESTÃO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA**

Nesta primeira seção, abordaremos a trajetória do Enem ao longo de seus 24 anos e a sua relação com o tema da variação linguística. Para isso, inicialmente, serão abordadas a estruturação inicial do Enem, bem como as razões para sua reformulação em 2009. Em um segundo momento, discutiremos a nova fórmula de tal exame, as intenções dos órgãos organizadores e os programas sociais estabelecidos visando a democratizar o acesso ao Ensino Superior. Essa passagem histórica termina com a discussão de benefícios desse novo formato da prova e dados sobre a adesão de participantes ao longo dos anos. Por fim, observaremos a mudança no tratamento da variação linguística na prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias entre as matrizes de referência de 1998 e 2009, e também a abordagem da Prova de Redação quanto à diversidade linguística nacional.

O Enem foi criado em 1998 com o intuito de avaliar o ensino das escolas do país, a partir de uma prova que aferisse habilidades e competências as quais eram esperadas para um aluno recém-egresso da educação básica. Tal prova era constituída de 63 questões de pesos iguais, que se dividiam em 5 competências globais – a saber: 1) dominar linguagens; 2) compreender fenômenos; 3) enfrentar situações-problema; 4) construir argumentação; 5) elaborar propostas (Brasil, 1998, p. 16) – e 21 habilidades. Andrade (2012) sustenta, no entanto, que tal formato se apresentava como ineficiente para que as IES realmente conhecessem e reconhecessem os perfis dos estudantes que adentrariam ou não nos seus cursos de nível superior, uma vez que somente 21 habilidades traçariam um perfil genérico e não satisfatório para preencher as vagas tão disputadas. A partir dessas críticas, então, em 2009, houve a reformulação do exame para o que foi chamado de Novo Enem.

Mesmo que, desde 2004, o Enem fosse utilizado pelo Programa Universidade para Todos (ProUni) como forma de determinar quais estudantes receberiam bolsas de estudo parciais ou integrais nas IES do país, foi somente a partir de 2007, com o Plano de

Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), que se colocou a necessidade de uma reformulação da ideia de democratização do ensino. Isso, porque, nesse ínterim, não somente o número de Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) aumentou em 31%, em comparação às 45 universidades federais de 2003, como aumentou também o número de cursos e vagas que estas disponibilizavam, segundo dados disponibilizados por Andriola (2011). Então, com uma prova de abrangência nacional, a possibilidade de integração maior entre essas IFES e alunos de todas as regiões do país foi levada em consideração para a reformulação do Enem.

Foi assim que, em 2009, com a criação do Sistema de Seleção Unificada (Sisu), o Novo Enem foi articulado, partindo das 63 questões anteriormente cobradas para 180, divididas em dois dias de prova – sábado e domingo – e 4 macroáreas: Ciências da Natureza e suas tecnologias, Ciências Humanas e suas tecnologias, Matemática e suas tecnologias e Linguagens, Códigos e suas tecnologias, além da redação. Além disso, as 21 habilidades empregadas até 2008 transformaram-se em 120, as quais se dividiram igualmente dentre as 45 questões aplicadas por área. Corroborou-se, então, a ideia de se conhecer melhor os possíveis ingressantes das IES.

Já em seu primeiro ano, o Novo Enem foi utilizado por mais de 60 IES como forma de ingresso, total ou parcial – como primeira fase, como um somador de notas ou até como uma espécie de bônus. No entanto, essa edição também foi marcada pelo vazamento da prova, o que fez com que instituições como a Universidade de São Paulo e a Universidade Estadual de Campinas desistissem de usar tal recurso em seus vestibulares em 2009. Assim, somente em 2013 todas as universidades federais do país aderiram ao exame. Em 2017, houve ainda uma nova mudança estrutural em tal prova: a partir de uma consulta pública, o Enem começou a ser aplicado em dois domingos consecutivos, e não mais no mesmo final de semana.

Na criação do Novo Enem, houve a intenção de reformular, a partir dessa nova abordagem, os próprios currículos escolares brasileiros. Além disso, outro grande almejo do Novo Enem era “democratizar as oportunidades de acesso às vagas federais de ensino superior e possibilitar a mobilidade acadêmica” (Andriola, 2011, p. 116). Por meio do Sisu, essa maior integração parecia ser possível, já que o exame começou a ser aceito por grande parte das IFES brasileiras, e os participantes poderiam se inscrever nas seleções em um único site, sem precisar viajar fisicamente pelas regiões do país. Consoante ao

Ministério da Educação (MEC), com a centralização que tal sistema trouxe, a despesa financeira que esses deslocamentos ocasionariam – algo que dificultava o acesso às IES – agora poderia ser sanada. Contudo, de acordo com dados divulgados por Silveira, Barbosa e Silva (2015), a mobilidade entre estados ainda era muito baixa, de somente 13,2%, a qual advinha, majoritariamente, dos estados com os maiores PIBs.

Isso demonstra que, ao contrário do que esperavam o MEC e o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), a democratização admissional dos alunos com menor renda no país não foi efetivada, prejudicando, ainda, o ambiente “multicultural” que poderia ser estabelecido nas IFES (Silveira; Barbosa; Silva, 2015, p. 2), de forma a enriquecer o aprendizado no Ensino Superior. Surge a necessidade, assim, da criação de algum programa que procure ajudar esses indivíduos a promoverem a mobilidade e a integração nacional, em um país onde muitos alunos podem não ter condições de se manter, mesmo em uma universidade pública.

Na esteira dos programas que buscam promover maior democratização do acesso às universidades, há alguns que se destacam. Além da isenção da taxa de inscrição para alunos que cursaram o Ensino Médio em escolas públicas, em 2012 foi sancionada a Lei de Cotas – nº 12.711 –, que intenciona proporcionar essa democratização das IFES. Assim, a partir da efetivação desse programa, metade das vagas das universidades passou a ser direcionada a pessoas que concluíram o Ensino Médio em escolas públicas, com ou sem comprovante de baixa renda, além de pessoas autodeclaradas pretas, pardas e indígenas (Neto *et al.*, 2014, p. 114).

Pode-se perceber que a ideia é, principalmente, equilibrar as condições dos participantes, dadas as disparidades entre os ensinos básico público e privado, além de uma tentativa de reparação histórica para com povos marginalizados ao longo dos mais de 500 anos de Brasil.

Embora o programa tenha ajudado, em algum grau, a democratizar o Ensino Superior e, ao longo de seus 11 anos, venha promovendo a entrada de muitas pessoas de classes menos favorecidas financeiramente nas universidades públicas, é percebido que o ideal meritocrático do exame, baseado em notas, perdura (Neto *et al.*, 2014, p. 114). Esse problema é evidenciado pelo fato de que a “rede de escolarização” determina o principal recorte dessas ações afirmativas, ainda que exista uma desigualdade de condições –

materiais, espaciais, de investimento etc. – das escolas públicas do país, que englobam institutos federais, colégios de aplicação e escolas municipais em um mesmo patamar.

Nota-se, ainda, que, mesmo com os avanços obtidos, ainda há problemas que prejudicam a democratização pretendida pelo Novo Enem desde 2009. Andriola (2011) discorre, entretanto, sobre os “12 motivos favoráveis ao Enem”, dentre os quais trataremos de alguns aqui. Inicialmente, conforme o autor, com a reformulação das habilidades e a inserção da tecnologia nas provas de cada macroárea,

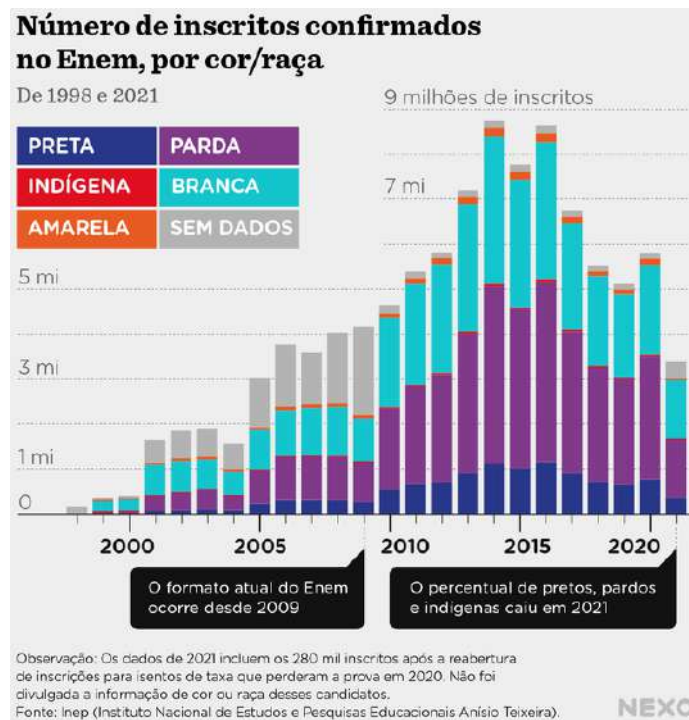
As questões apresentam informações que, *per si*, permitem ao candidato interpretar, inferir, deduzir, comparar, julgar, aplicar e resolver o problema apresentado, deixando de focar exclusivamente o conhecimento dos conteúdos escolares, como o fazia o *Vestibular*. Sob essa nova ótica, não importa, unicamente, o que o aluno sabe, mas o que é capaz de fazer com um conjunto de informações que lhe é fornecido. A ideia é simples: o aluno terá que demonstrar suas competências para, a partir de informações que lhe foram apresentadas, empregá-las a contento com vistas a propor soluções factíveis para problemas que envolvem conteúdos curriculares (Andriola, 2011, p. 119. Grifos do autor).

Ou seja, tal reestruturação aproximou o exame da vivência contemporânea dos participantes, promovendo uma acepção de estudantes a partir das novas demandas sociais para além de conhecimentos adquiridos nas salas de aula. Além disso, ao focar a avaliação em competências e habilidades, tenta-se afastar mais uma vez as escolas e os estudantes desse ensino focado somente em conteúdo, e espera-se aumentar as habilidades que sejam pertinentes e produtivas para práticas cidadãs, objetivo primeiro das instituições de ensino.

Quanto ao número de inscritos, é possível observar que essa maior abrangência, recentemente, tem sido colocada à prova. Inicialmente, houve um crescimento vertiginoso de inscritos no exame, que ocorria ano após ano. Das 157.221 inscrições computadas em seu primeiro ano de aplicação, em 2006 – logo antes da criação do REUNI –, com a possibilidade de se inscrever pela internet, o número chegou a 3.742.827 participantes. Já no ano de sua reformulação, 4.138.025 de indivíduos se inscreveram para a prova, e tal número se manteve, desde então, em constante subida até o ano de 2015, como demonstra o Gráfico 1:



Gráfico 1: Número de inscritos no Enem ao longo dos anos



Fonte: <https://www.nexojournal.com.br/grafico/2021/11/16/Enem-tem-menor-n%C3%BAmero-de-inscritos-desde-2005>.

Pode-se perceber, a partir dos dados disponibilizados pelo *Nexo Jornal*, com fonte no Inep, que não só houve um significativo decréscimo a partir do ano de 2015 no número de inscritos no Enem, como também no número de participantes autodeclarados pretos, pardos e indígenas. Segundo o doutor em Educação Gregório Grisa (UFRGS), em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em novembro de 2022, essa queda é resultado de diversos fatores, como a crise econômica instaurada no país em 2015 e a pandemia do Covid-19, principalmente entre os anos de 2020 e 2021. Por outro lado, aspectos socioeconômicos e políticos também foram grandes propulsores da diminuição da procura pelo exame nacional, em que se destacam a alta porcentagem de desemprego no país – o que desencoraja a graduação em um Ensino Superior, sobretudo pelas classes baixa e média – e a desvalorização das universidades públicas pelos governantes. Para Grisa:

Existe uma espécie de desvalorização cultural em alguns setores da sociedade em relação às universidades. Sobretudo, as públicas, que são as mais disputadas, mas vêm sofrendo esse processo de deslegitimar nos últimos anos, que envolve setores que ganharam muita força política. O Bolsonaro sempre tratou a universidade como uma inimiga. Sempre questionou muito tudo o que envolve a universidade pública, a ciência, o conhecimento. Chegou, inclusive,

a retaliar em alguns momentos essas instituições. Então, podemos ver aí um caldo cultural muito ruim em toda essa conjuntura (Grisa e Leal, 2022).

Ao focarmos na questão da variação linguística no Enem, salienta-se que tal tema teve grande reformulação, na prova de Linguagens, com a virada de 2009. Antes dessa data, dentro da Competência 1, Dominar Linguagens – “Dominar a norma culta da Língua Portuguesa e fazer uso das linguagens matemática, artística e científica” (Brasil, 1998) –, havia uma única habilidade que citava o tema da variação linguística, a Habilidade 6: “Com base em um texto, analisar as funções da linguagem, identificar marcas de variantes linguísticas de natureza sociocultural, regional, de registro ou de estilo, e explorar as relações entre as linguagens coloquial e formal.” (Brasil, 1998). Nesse sentido, observam-se não só a forma breve com que esse assunto era tratado até então pelo exame, como também a sua junção, em uma única habilidade, com o tema de funções da linguagem – que podem ser trabalhados de formas completamente separadas nas provas, mesmo que o olhar variacionista possa (e deva) estar intrínseco a todos os conteúdos.

A partir da reforma da Matriz de Referência do Enem, a qual foi baseada na Matriz de Referência do Exame Nacional para Certificação de Competências de Jovens e Adultos (Encceja), as 5 competências que antes regiam as habilidades do Enem foram elevadas a “eixos cognitivos”, comuns a todas as áreas do conhecimento. Tais eixos desdobram-se agora em 30 novas competências, dentre as quais 9 estão relacionadas à prova de Linguagens, Códigos e suas tecnologias. A variação linguística, então, passou a ter uma competência inteira para si, a saber, a Competência 8, a qual conta com três habilidades. Vejamos:

Competência de área 8 - Compreender e usar a língua portuguesa como língua materna, geradora de significação e integradora da organização do mundo e da própria identidade.

H25 - Identificar, em textos de diferentes gêneros, as marcas linguísticas que singularizam as variedades linguísticas sociais, regionais e de registro.

H26 - Relacionar as variedades linguísticas a situações específicas de uso social.

H27 - Reconhecer os usos da norma padrão da língua portuguesa nas diferentes situações de comunicação (Brasil, 2009).

Outrossim, na seção Objetos de conhecimento associados às Matrizes de Referência, relativa à prova de Linguagens, Códigos e suas tecnologias, pode-se encontrar

a menção ao “Estudo dos aspectos linguísticos da língua portuguesa: usos da língua: norma culta e variação linguística”, o qual promete ponderar o

uso dos recursos linguísticos em relação ao contexto em que o texto é constituído: elementos de referência pessoal, temporal, espacial, registro linguístico, grau de formalidade, seleção lexical, tempos e modos verbais; uso dos recursos linguísticos em processo de coesão textual: elementos de articulação das sequências dos textos ou à construção da micro estrutura do texto (Brasil, 2009).

Analisa-se, dessa maneira, o avanço no tratamento do tema sobre variação linguística no Enem com a sua reformulação em 2009. Com a nova Matriz de Referência, deu-se enfoque à parte mais importante da variação, qual seja o uso produtivo das variedades de acordo com a situação comunicativa, o que se pode observar logo no discorrer da Competência. Parte-se, assim, de simples “analisar”, “identificar” e “explorar”, vistos na Habilidade de 1998, para “Compreender e usar a língua materna”, de forma que fica explícita a ideia de examinar a real competência dos participantes de, no cotidiano e em sua vida cidadã, adequar-se ao momento sociocomunicativo e se inserir nos ambientes que almejar, de modo democrático, indo além da discussão, importante, mas, na maioria das vezes, rasa, sobre variação regional no Brasil – como a famigerada dicotomia “biscoito ou bolacha”.

Ainda se encontra, na Competência, a menção à identidade que é perpassada pela língua e pelas variedades linguísticas que, no português, são muito presentes na diferenciação de tantos grupos sociais, mais uma vez reforçando a competência de usar a língua como forma de se inserir no mundo. É interessante se pensar aqui que essa mudança na Competência visa também a mudar a forma com que as escolas trabalham o tema, visto que este era um dos objetivos do Inep ao reformular o Enem, ainda em 2009. Dessa forma, a avaliação de tais habilidades tão importantes para a vida em sociedade poderiam permitir, se feita de forma produtiva, uma transformação no ensino de língua materna há tanto tempo ansiada pelos variacionistas. A identificação de diferentes variedades – “sociais, regionais e de registro” – ainda se mostra presente, bem como o uso da norma padrão, vide sua cobrança na redação do Enem, em provas no geral e, sobretudo, nos ambientes hegemônicos do país – sendo ela o foco das aulas de Língua Portuguesa.

Na Prova de Redação, por sua vez, a visão variacionista se tornou presente em um momento mais tardio. Tal seção do Enem, com o passar dos anos, tornou-se o maior foco

das escolas e dos cursos pré-vestibulares, já que se configura como a maior parte da nota final do participante, sendo a única área a qual permite notas entre 0 e 1000, computadas a partir de suas 5 competências. Dessa maneira, com tal visibilidade, era de se esperar que essa prova fosse, também, trabalhada de forma mais cuidadosa a partir da reformulação do exame.

No entanto, o Guia do Participante do ENEM de 2012 ainda trazia a avaliação da Competência 1 como responsável por “demonstrar domínio da norma padrão da língua escrita”, o que explicita, como deixa claro Nidecker (2017), o descaso com a diversidade de normas e até mesmo de modalidades escritas no Brasil. Inclusive, o uso de “norma padrão” em vez de “norma-culta” manifesta tal desconsideração com o uso real da língua, uma vez que a norma padrão se encontra distante até mesmo dos falares brasileiros mais prestigiados, como evidenciam os estudos sociolinguísticos (Faraco, 2008; Coelho *et al.*, 2021). Isso foi continuado até o Enem de 2014, em que o comando da Prova de Redação se mostrava assim:

A partir da leitura dos textos motivadores seguintes e com base nos conhecimentos construídos ao longo de sua formação, redija texto dissertativo-argumentativo em *norma padrão da língua portuguesa* sobre o tema Publicidade infantil em questão no Brasil, apresentando proposta de intervenção, que respeite os direitos humanos. Selecione, organize e relacione, de forma coerente e coesa, argumentos e fatos para defesa de seu ponto de vista (Brasil, 2014, p. 2. Grifos nossos).

Já na prova de 2015, o comando mudou para “redija texto dissertativo-argumentativo em modalidade escrita formal da língua portuguesa” (Brasil, 2015, p. 2), o que se reflete na mudança da Competência 1 constatada na Cartilha do Participante de 2016: “demonstrar domínio da modalidade escrita formal da Língua Portuguesa”. Essa alteração manifesta maior cuidado com as diversidades linguísticas, haja vista se esperar agora uma adequação à modalidade cobrada pelo exame, não somente o uso descaracterizado da norma padrão.

A Cartilha do Participante de 2018 ainda acrescenta “Em primeiro lugar, você deve se atentar ao fato de que a escrita formal é a modalidade da língua associada a textos dissertativo-argumentativos”, ou seja, corroborando, mais uma vez, a adequação. Renomeou-se, também, o desvio que diz respeito a tal modalidade, agora caracterizado como “Escolha de registro: adequação à modalidade escrita formal, isto é, ausência de uso de registro informal e/ou de marcas de oralidade” (Brasil, 2018). Pode-se constatar,

então, maior preocupação quanto ao uso variante da língua na Prova de Redação a partir de 2015.

Portanto, pode-se concluir, ao levarmos em consideração a nova matriz, no que concerne à questão da variação linguística na área de Linguagens, Códigos e suas tecnologias, que o Novo Enem pretende tratar de forma mais detalhada tal tema em suas provas, buscando analisar a competência do aluno e a sua proficiência no uso pleno da língua materna, sob a ótica variacionista.

## **ANÁLISE DA VARIAÇÃO NO ENEM: DISCUTINDO A PERTINÊNCIA DA ABORDAGEM**

O aspecto questionado na nossa hipótese contempla a pertinência das questões em relação aos estudos sociolinguísticos e à própria Matriz de Referência do Novo Enem. Para que isso seja verificado, analisaremos sob uma perspectiva qualitativa seis questões: duas dos anos iniciais, duas no entremeio e duas de aplicações mais recentes.

Para iniciar esse estudo, apresentamos uma questão de 2009:

Imagem 1: Questão 129. Enem 2009, caderno amarelo.

**Questão 129**

Serafim da Silva Neto defendia a tese da unidade da língua portuguesa no Brasil, entrevendo que no Brasil as delimitações dialetais espaciais não eram tão marcadas como as isoglossas<sup>1</sup> da România Antiga. Mas Paul Teyssier, na sua *História da Língua Portuguesa*, reconhece que na diversidade socioletal essa pretensa unidade se desfaz. Diz Teyssier:

"A realidade, porém, é que as divisões 'dialetais' no Brasil são menos geográficas que socioculturais. As diferenças na maneira de falar são maiores, num determinado lugar, entre um homem culto e o vizinho analfabeto que entre dois brasileiros do mesmo nível cultural originários de duas regiões distantes uma da outra."

SILVA, R. V. M. O português brasileiro e o português europeu contemporâneo: alguns aspectos da diferença. Disponível em: [www.uniroma.it](http://www.uniroma.it). Acesso em: 23 jun. 2008.

<sup>1</sup> isoglossa – linha imaginária que, em um mapa, une os pontos de ocorrência de traços e fenômenos linguísticos idênticos.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

De acordo com as informações presentes no texto, os pontos de vista de Serafim da Silva Neto e de Paul Teyssier convergem em relação

- Ⓐ à influência dos aspectos socioculturais nas diferenças dos falares entre indivíduos, pois ambos consideram que pessoas de mesmo nível sociocultural falam de forma semelhante.
- Ⓑ à delimitação dialetal no Brasil assemelhar-se ao que ocorria na România Antiga, pois ambos consideram a variação linguística no Brasil como decorrente de aspectos geográficos.
- Ⓒ à variação sociocultural entre brasileiros de diferentes regiões, pois ambos consideram o fator sociocultural de bastante peso na constituição das variedades linguísticas no Brasil.
- Ⓓ à diversidade da língua portuguesa na România Antiga, que até hoje continua a existir, manifestando-se nas variantes linguísticas do português atual no Brasil.
- Ⓔ à existência de delimitações dialetais geográficas pouco marcadas no Brasil, embora cada um enfatize aspectos diferentes da questão.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

Esta questão apresenta um texto que compara as visões de Serafim da Silva Neto e de Paul Teyssier sobre a Língua Portuguesa no Brasil. Para aquele, a língua no país se mostra uniforme, com delimitações espaciais dialetais pouco marcadas. Já este, mesmo concordando com a pouca marcação espacial dos dialetos, apresenta a diferença sociocultural que permeia o Português Brasileiro (PB), em que pessoas mais cultas, ainda que de regiões bem distintas, têm um falar mais similar entre si do que falantes de uma mesma região que possuam grande diferença escolar ou financeira.

Em contrapartida, a questão, em seu enunciado, pede ao participante que assinale a alternativa a qual apresente a convergência entre os pensamentos dos dois autores. Esse gabarito se encontra na letra “e”: “[em relação] à existência de delimitações dialetais geográficas pouco marcadas no Brasil, embora cada um enfatize aspectos diferentes da questão”. Nesse viés, a questão está de acordo com a Habilidade 25, contida na Matriz de Referência, que prevê a identificação de diferentes tipos de variação – como a diatópica e a diastrática presentes no texto, mesmo que sem nomeá-las. A questão não pede que o

participante nomeie ou assevere sobre qual variação o texto trata, mas parte do pressuposto de que o leitor da questão entenda que a língua varia.

É interessante perceber, para mais, que o texto traz uma reflexão sobre a marcação espacial dos dialetos brasileiros, a qual, para os dois autores, não é tão expressiva. No entanto, nas aulas de Língua Portuguesa, esse é o tipo de variação mais discutido e estudado, como observado no estudo de Vieira (2009) sobre os Livros Didáticos.

Por sua vez, mesmo que a questão demonstre esse debate interessante sobre os tipos de variação e traga ainda a afirmação de Serafim da Silva Neto de que a Língua Portuguesa era, de certa forma, uniforme, o seu enunciado converge para um questionamento voltado para interpretação textual, não esperando que o participante faça uma reflexão mais consistente sobre o tema. Dessa forma, embora a questão apresente informações relevantes sobre os estudos sociolinguísticos, sua abordagem poderia ser mais aprofundada.

Discutiremos, a seguir, uma questão de 2011:

Imagem 2: Questão 129. Enem 2011, caderno amarelo.

**QUESTÃO 129**

Há certos usos consagrados na fala, e até mesmo na escrita, que, a depender do estrato social e do nível de escolaridade do falante, são, sem dúvida, previsíveis. Ocorrem até mesmo em falantes que dominam a variedade padrão, pois, na verdade, revelam tendências existentes na língua em seu processo de mudança que não podem ser bloqueadas em nome de um "ideal linguístico" que estaria representado pelas regras da gramática normativa. Usos como *ter* por *haver* em construções existenciais (*tem* muitos livros na estante), o do pronome objeto na posição de sujeito (para *mim* fazer o trabalho), a não-concordância das passivas com *se* (*aluga-se* casas) são indícios da existência, não de uma norma única, mas de uma pluralidade de normas, entendida, mais uma vez, norma como conjunto de hábitos linguísticos, sem implicar juízo de valor.

CALLOU, D. Gramática, variação e normas. In: VIEIRA, S. R.; BRANDÃO, S. (orgs). *Ensino de gramática: descrição e uso*. São Paulo: Contexto, 2007 (fragmento).

Considerando a reflexão trazida no texto a respeito da multiplicidade do discurso, verifica-se que

- A** estudantes que não conhecem as diferenças entre língua escrita e língua falada empregam, indistintamente, usos aceitos na conversa com amigos quando vão elaborar um texto escrito.
- B** falantes que dominam a variedade padrão do português do Brasil demonstram usos que confirmam a diferença entre a norma idealizada e a efetivamente praticada, mesmo por falantes mais escolarizados.
- C** moradores de diversas regiões do país que enfrentam dificuldades ao se expressar na escrita revelam a constante modificação das regras de emprego de pronomes e os casos especiais de concordância.
- D** pessoas que se julgam no direito de contrariar a gramática ensinada na escola gostam de apresentar usos não aceitos socialmente para esconderem seu desconhecimento da norma padrão.
- E** usuários que desvendam os mistérios e sutilezas da língua portuguesa empregam formas do verbo *ter* quando, na verdade, deveriam usar formas do verbo *haver*, contrariando as regras gramaticais.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

O texto apresentado nessa questão é de Dinah Callou, sobre o ensino de gramática. A autora debate sobre usos, os quais divergem da norma-padrão, mas que, em contrapartida, podem ser percebidos no discurso de diversos falantes, até mesmo dos que dominam a variedade padrão. Isso ocorre em vista de tendências da língua em processo de mudança, as quais não podem ser impedidas pelas normas da Gramática Normativa. Dessa forma, a autora termina seu texto atestando a existência de uma pluralidade de normas, ou seja, de hábitos linguísticos, os quais podem ser percebidos através de diversos exemplos, como o uso existencial do “ter” no lugar de “haver”.

O enunciado não traz grandes informações, simplesmente esperando que o participante considere a leitura do texto e a reflexão trazida por ele para chegar a uma conclusão. Nesse sentido, a alternativa correta é a encontrada na opção “b”: “falantes que dominam a variedade padrão do português do Brasil demonstram usos que confirmam a diferença entre a norma idealizada e a efetivamente praticada, mesmo por falantes mais escolarizados”. Podemos relacionar essa questão, assim, com a Habilidade 27 da Matriz, quando esta discorre sobre os usos da norma-padrão da Língua Portuguesa.

A reflexão trazida, todavia, vai muito além do simples reconhecimento da norma-padrão e de seu uso nessa questão. Ao tratar sobre as divergências entre o uso efetivo dos falantes que têm maior conhecimento sobre o padrão – mesmo entre os mais escolarizados – e a norma idealizada, o questionamento vai ao encontro do postulado por Faraco (2008) sobre a norma curta, ou seja, uma norma que impede o estudo correto da norma culta em uso, por promover regras antiquadas sem respaldo na realidade dos falantes. Assim, a questão se mostra muito relevante para os estudos sociolinguísticos, pois espera que o participante perceba tal aspecto da língua, reconhecimento que se torna crucial para diminuir o preconceito linguístico presente no país.

Analisaremos agora uma questão de alguns anos adiante, apresentada na aplicação de 2016. Vejamos:



Imagem 3: Questão 106. Enem 2016, caderno amarelo.

**QUESTÃO 106** =====

**TEXTO I**

Entrevistadora — eu vou conversar aqui com a professora A. D. ... o português então não é uma língua difícil?

Professora — olha se você parte do princípio... que a língua portuguesa não é só regras gramaticais... não se você se apaixona pela língua que você... já domina que você já fala ao chegar na escola se o teu professor cativa você a ler obras da literatura... obras da/ dos meios de comunicação... se você tem acesso a revistas... é... a livros didáticos... a... livros de literatura o mais formal o e/ o difícil é porque a escola transforma como eu já disse as aulas de língua portuguesa em análises gramaticais.

**TEXTO II**

Entrevistadora — Vou conversar com a professora A. D. O português é uma língua difícil?

Professora — Não, se você parte do princípio que a língua portuguesa não é só regras gramaticais. Ao chegar à escola, o aluno já domina e fala a língua. Se o professor motivá-lo a ler obras literárias, e se tem acesso a revistas, a livros didáticos, você se apaixona pela língua. O que torna difícil é que a escola transforma as aulas de língua portuguesa em análises gramaticais.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001 (adaptado).

O Texto I é a transcrição de uma entrevista concedida por uma professora de português a um programa de rádio. O Texto II é a adaptação dessa entrevista para a modalidade escrita. Em comum, esses textos

**A** apresentam ocorrências de hesitações e reformulações.  
**B** são modelos de emprego de regras gramaticais.  
**C** são exemplos de uso não planejado da língua.  
**D** apresentam marcas da linguagem literária.  
**E** são amostras do português culto urbano.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

Nesta questão, deparamo-nos com dois textos retirados do livro *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*, de Marcuschi. Ambos apresentam a mesma entrevista, em que o primeiro é a sua transcrição e o segundo é a sua adaptação para a modalidade escrita. Além disso, na entrevista, uma professora de português discorre sobre as aulas de Língua Portuguesa e o mito de que o português é uma “língua difícil.” Para a professora, esse pensamento advém das aulas presentes nas escolas, que transformam o estudo da língua em análises gramaticais, em vez de focar na língua já falada e conhecida pelos alunos.

Como questionamento, tal questão apresenta ao participante a distinção das duas apresentações da mesma entrevista, e pergunta o que ambas possuem de semelhante. O gabarito encontra-se na letra “e”: “são amostras do português culto urbano”, o que, mais uma vez, relaciona-se à Habilidade 25, por esperar a identificação de uma determinada variedade linguística.

Podemos notar diversos aspectos interessantes nessa questão. Inicialmente, percebe-se a presença de um texto que representa uma situação real de uso, um dos parâmetros escolhidos por Lima (2014) para analisar Livros Didáticos sobre temas

variacionistas. Tal presença é importante, visto que não simula ou cria diálogos a partir de como se acredita que determinada variedade trata a língua, mas sim promove uma observação real de um contexto dialógico. Em segundo plano, o conteúdo do texto também se mostra muito pertinente, uma vez que trata da desmistificação da disciplina de Língua Portuguesa como algo difícil ou, até mesmo, distante dos discentes. Ainda que esse assunto não seja primordial para o questionamento proposto pela questão, o texto já traz uma reflexão acerca dos estudos sobre língua para o leitor.

Por fim, observando o foco da questão, notamos a menção ao “português culto urbano”, o qual nos leva à reflexão feita por Bortoni-Ricardo (2004) sobre contínuos. Essa afirmação se justifica haja vista não haver menção, no texto, a qualquer questão urbana ou citadina. Então, para chegar à resposta da questão, era necessário o entendimento sobre o contínuo rural-urbano, em que a variedade padrão da língua se encontra, majoritariamente, próxima à extremidade + urbano. Assim, a questão vai ao encontro da asserção de que as variedades não são estanques, e sim presentes em um contínuo, conhecimento também muito importante para entender a diversidade de variedades presentes na língua e seus estereótipos.

Outra questão a ser analisada está presente na imagem a seguir, retirada da aplicação de 2017:

Imagem 4: Questão 08. Enem 2017, caderno amarelo.

**QUESTÃO 08**

Sítio Gerimum  
Este é o meu lugar [...]  
Meu Gerimum é com g  
Você pode ter estranhado  
Gerimum em abundância  
Aqui era plantado  
E com a letra g  
Meu lugar foi registrado.

OLIVEIRA, H. D. *Língua Portuguesa*. n. 66, fev. 2013 (fragmento).

Nos versos de um menino de 12 anos, o emprego da palavra “Gerimum” grafada com a letra “g” tem por objetivo

- A** valorizar usos informais caracterizadores da norma nacional.
- B** confirmar o uso da norma-padrão em contexto da linguagem poética.
- C** enfatizar um processo recorrente na transformação da língua portuguesa.
- D** registrar a diversidade étnica e linguística presente no território brasileiro.
- E** reafirmar discursivamente a forte relação do falante com seu lugar de origem.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

A questão acima apresenta um texto escrito por um menino de 12 anos, sobre o lugar onde mora. Tal lugar é denominado “Sítio Gerimum”. Pela singularidade de tal escrita – visto que o nome do legume, de acordo com a norma-padrão, grafa-se com a letra “j” –, o eu lírico discorre que, embora tal nome cause uma estranheza, esta foi a forma como se registrou o lugar de onde veio. No questionamento, o enunciado pergunta ao participante o objetivo de tal emprego, e o gabarito encontra-se na letra “e”: “reafirmar discursivamente a forte relação do falante com seu lugar de origem”. Dessa forma, a questão aborda o descrito na própria Competência 8, ao discorrer sobre o tratamento da língua materna como integradora da identidade do falante.

Nessa senda, a questão está de acordo com os estudos da segunda onda sociolinguística, citada por Eckert (2012) e Machado Vieira (2020), em que o vernáculo do falante se aproxima à identidade do seu lugar, a partir de escolhas do próprio indivíduo, assim como foi observado nas pesquisas de Labov (1963) na ilha de Martha’s Vineyard. De fato, o autor do texto escolhe grafar a palavra com a letra “g”, pois, dessa forma, ele se relaciona com os outros falantes de sua região, aspecto importante para o entendimento da identidade de um indivíduo. Portanto, tal questão mostra-se bastante significativa para o entendimento sobre a motivação da existência de diversos falares encontrados no nosso país, outra percepção muito importante para que possamos frear preconceitos e estigmas linguísticos.

Encaminhando-nos para as aplicações mais recentes do Enem, a questão que observaremos a seguir esteve presente na prova de 2021:

Imagem 5: Questão 16. Enem 2021, caderno amarelo.

**Questão 16** 

Os linguistas têm notado a expansão do tratamento informal. “Tenho 78 anos e devia ser tratado por *senhor*, mas meus alunos mais jovens me tratam por *você*”, diz o professor Ataliba Castilho, aparentemente sem se incomodar com a informalidade, inconcebível em seus tempos de estudante. O *você*, porém, não reinará sozinho. O *tu* predomina em Porto Alegre e convive com o *você* no Rio de Janeiro e em Recife, enquanto *você* é o tratamento predominante em São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte e Salvador. O *tu* já era mais próximo e menos formal que *você* nas quase 500 cartas do acervo on-line de uma instituição universitária, quase todas de poetas, políticos e outras personalidades do final do século XIX e início do XX.

Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br>. Acesso em: 21 abr. 2015 (adaptado).

No texto, constata-se que os usos de pronomes variaram ao longo do tempo e que atualmente têm empregos diversos pelas regiões do Brasil. Esse processo revela que

- A** a escolha de “você” ou de “tu” está condicionada à idade da pessoa que usa o pronome.
- B** a possibilidade de se usar tanto “tu” quanto “você” caracteriza a diversidade da língua.
- C** o pronome “tu” tem sido empregado em situações informais por todo o país.
- D** a ocorrência simultânea de “tu” e de “você” evidencia a inexistência da distinção entre níveis de formalidade.
- E** o emprego de “você” em documentos escritos demonstra que a língua tende a se manter inalterada.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

A questão 16 é composta por um texto sobre o uso dos pronomes “tu” e “você”, considerando o avanço do tratamento informal no PB. Para isso, apresenta-se uma afirmação do professor e linguista Ataliba Castilho, sobre seus alunos lhe destinarem o tratamento de “você”, em vez de “senhor”, mesmo já tendo 78 anos, algo que seria inconcebível na sua época de estudante. A partir dessa colocação, o texto segue para a alegação de que o uso de “você” não é a única forma de tratamento de segunda pessoa vigente no PB, visto que o “tu” predomina em alguns lugares, como em Porto Alegre, e convive com o “você” em cidades como Rio de Janeiro e Recife.

O enunciado, por sua vez, constata a variação dos pronomes, ao longo do tempo, reiteradas pelo texto, e a diversidade de seus empregos nas regiões do Brasil. Assim, espera-se que o participante apresente a conclusão de tal processo, a qual está explícita na alternativa “b”: “a possibilidade de se usar tanto ‘tu’ quanto ‘você’ caracteriza a diversidade da língua”. Percebe-se, então, uma conformidade com a Habilidade 26 da Matriz de Referência, a qual assevera a relação das variedades linguísticas a situações específicas de uso social.

Decerto, o texto apresenta o uso de tais pronomes referentes à segunda pessoa do discurso de acordo com a informalidade no tratamento, a qual mudou durante o tempo. Dessa maneira, não somente a questão demonstra a possibilidade de diferentes usos sociais dos pronomes, como também expõe uma mudança em tempo aparente, uma vez que linguistas, como Ataliba Castilho, atestam a diferença do uso pronominal entre seu tempo de estudante e os dias atuais.

Além disso, a questão também traz a reflexão sobre a concorrência das variantes “tu” e “você” pela variável de expressão pronominal de segunda pessoa, como citado por Coelho *et al.* (2021), e seus diversos usos ao longo das regiões do Brasil, aspecto estudado por muitos linguistas atualmente. Nota-se, logo, a relevante relação da questão com os estudos sociolinguísticos atuais e com a variedade do PB pelas diversas regiões do Brasil – o que se torna ainda mais interessante ao lembrarmos que o Enem é uma prova nacional, ou seja, os usos diversos, talvez não conhecidos pelas outras regiões, podem ser divulgados a partir de questionamentos como esse.

Por fim, a última questão que observaremos nesta seção constou na prova de 2022, a última aplicação de nossa análise. Vejamos:

Imagem 6: Questão 34. Enem 2022, caderno amarelo

### **QUESTÃO 34**

#### **TEXTO I**

A língua não é uma nomenclatura, que se apõe a uma realidade pré-categorizada, ela é que classifica a realidade. No léxico, percebe-se, de maneira mais imediata, o fato de que a língua condensa as experiências de um dado povo.

FIORIN, J. L. Língua, modernidade e tradição. *Diversitas*, n. 2, mar.-set. 2014.

#### **TEXTO II**

As expressões coloquiais ainda estão impregnadas de discriminação contra os negros. Basta recordar algumas delas, como passar um “dia negro”, ter um “lado negro”, ser a “ovelha negra” da família ou praticar “magia negra”.

Disponível em: <https://brasil.elpais.com>. Acesso em: 22 maio 2018.

O Texto II exemplifica o que se afirma no Texto I, na medida em que defende a ideia de que as escolhas lexicais são resultantes de um

- A** expediente próprio do sistema linguístico que nos apresenta diferentes possibilidades para traduzir estados de coisas.
- B** ato inventivo de nomear novas realidades que surgem diante de uma comunidade de falantes de uma língua.
- C** mecanismo de apropriação de formas linguísticas que estão no acervo da formação do idioma nacional.
- D** processo de incorporação de preconceitos que são recorrentes na história de uma sociedade.
- E** recurso de expressão marcado pela objetividade que se requer na comunicação diária.

Fonte: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>

A questão acima apresenta dois textos que se completam para chegar à resposta esperada do participante. O Texto I discorre sobre a língua como reflexo da realidade, em vez de uma nomenclatura preestabelecida. Ou seja, a língua “condensa as experiências de um dado povo”, o que pode ser percebido pelo léxico. Nesse sentido, o Texto II complementa o primeiro texto ao trazer exemplos que atestam a influência da realidade vivida pelos indivíduos no léxico, como “ovelha negra” e “magia negra”, revelando uma discriminação pelos negros.

A partir dessa comparação, o enunciado confirma que o Texto II exemplifica o Texto I e espera que o participante responda qual a motivação de tais escolhas lexicais. O gabarito, assim, pode ser encontrado na opção “d”: “processo de incorporação de preconceitos que são recorrentes na história de uma sociedade”. Desse modo, a questão encontra-se de acordo, mais uma vez, com a definição da própria Competência 8, presente na Matriz de Referência do Enem, a qual confirma que a língua é “integradora da organização do mundo e da própria identidade”.

A construção brasileira como nação, por certo, foi efetivada por meio de ideais racistas, advindos da escravização de povos africanos, os quais compuseram o racismo estrutural percebido nos dias atuais em nossa sociedade. Tal racismo pode ser percebido, também, nas expressões coloquiais apresentadas no texto – e em tantas outras presentes no PB –, as quais admitem um caráter negativo à palavra “negro”. Sendo assim, essa questão demonstra como a língua também pode ser veículo de preconceitos, não somente o linguístico, voltado às variedades linguísticas, mas os presentes na sociedade, uma vez que representam a identidade de seus falantes.

Outro questionamento possível a partir desse texto e dessa reflexão seria a escolha estilística do falar do indivíduo, discutida na terceira onda sociolinguística, haja vista essas expressões coloquiais serem muito discutidas e seus usos negados por pessoas voltadas ao movimento antirracista. Percebe-se como o léxico também faz parte das escolhas dos falantes, de sua visão de mundo e de como este quer ser percebido pela sociedade. Essa questão, então, mostra-se muito interessante, não somente pelo que pede do participante, mas também pela divulgação de uma reflexão muito pertinente aos movimentos sociais contemporâneos.

Portanto, com a análise qualitativa de questões ao longo dos anos, é possível concluir que os temas da variação e da mudança linguística apresentados pelo Enem foram pertinentes aos estudos sociolinguísticos desenvolvidos e se mostraram de acordo com a Matriz do Enem, o que confirma nossa hipótese. Além disso, podemos afirmar que têm grande relevância sociolinguística e social. Embora algumas questões pudessem aprofundar ainda mais a discussão sociolinguística a partir dos textos que trouxeram – como a observada nas imagens 18 e 19 –, a pertinência se mostrou uniforme ao longo dos anos, de maneira que os textos foram muito bem utilizados e as reflexões muito significativas para o estudo sociolinguístico.

Embora esse seja um bom resultado, este levanta o questionamento sobre a possibilidade de os participantes atenderem às expectativas das questões, uma vez que a discussão sobre variação nas salas de aulas brasileiras se mostra muito distante do que seria pertinente para os estudos sociolinguísticos, mesmo em cursos pré-vestibulares, os quais costumam resumir o tema a uma única aula, fomentando a possibilidade de novos caminhos de pesquisa.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo, utilizamos como base a Sociolinguística Variacionista para que pudéssemos estabelecer reflexões sobre a questão da variação nas provas do Enem sob uma metodologia qualitativa. Nesse sentido, discutimos a sua abordagem sobre o tema e conseguimos perceber que há pertinência nas reflexões efetuadas, indo ao encontro das bases da Sociolinguística Variacionista e das diretrizes da Matriz do Enem.

Esses resultados demonstram que é um caminho produtivo e necessário relacionar as teorias linguísticas ao ensino, seja na análise e na elaboração de materiais didáticos, nas intervenções didáticas ou na discussão de exames de larga escala, como fizemos neste artigo. Essas iniciativas devem ser cada vez mais constantes para que haja um diálogo cada vez mais entrincheirado entre a universidade e a sociedade.

Em próximos trabalhos, será possível observar outros aspectos à luz de outras teorias para que sejam contemplados pontos diversos ou que sejam analisados outros exames de vestibular para que haja uma análise comparativa dos pontos aqui explorados seguindo a Sociolinguística Variacionista e seja possível, assim, avançar em prol de uma pedagogia da variação.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Gisele Gama. A metodologia do ENEM: uma reflexão. *Série-Estudos*, Campo Grande, n. 33, p. 67-76, 2012.

ANDRIOLA, Wagner Bandeira. Doze motivos favoráveis à adoção do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) pelas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES). *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 70, p. 107-126, 2011.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BRASIL. *ENEM: documento básico*. Brasília: Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), 1998.

BRASIL. *Matriz de Referência ENEM*. Brasília: Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), 2009. Disponível em: [https://download.inep.gov.br/download/enem/matriz\\_referencia.pdf](https://download.inep.gov.br/download/enem/matriz_referencia.pdf). Acesso em: 2 abr. 2023.

BRASIL. *Redação no ENEM 2016: Cartilha do Participante*. Brasília: Diretoria de Avaliação da Educação Básica (DAEB), 2016. Disponível em: [https://download.inep.gov.br/educacao\\_basica/enem/guia\\_participante/2016/manual\\_de\\_redacao\\_do\\_enem\\_2016.pdf](https://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/guia_participante/2016/manual_de_redacao_do_enem_2016.pdf). Acesso em: 16 abr. 2023.

BRASIL. *Redação no ENEM 2018: Cartilha do Participante*. Brasília: Diretoria de Avaliação da Educação Básica (DAEB), 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/outros-documentos>. Acesso em: 16 abr. 2023.



CALLOU, Dinah. A propósito de norma, correção e preconceito linguístico: do presente para o passado. *Caderno de Letras UFF*, Niterói, n. 63, p. 57-73, 2008.

COELHO, Izete. *et al. Para conhecer sociolinguística*. São Paulo: Contexto, 2021.

COULMAS, Florian. Sociolinguistics. In: ARONOFF, Mark.; REES-MILLER, Janie. (org.), *The Handbook of Linguistics*. Malden; Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001. p. 563-581.

DRAGER, Katie. *Linguistic variation, identity construction and cognition* (Studies in Laboratory Phonology 2). Berlin: Language Science Press, 2015.

ECKERT, Penelope. Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation. *Reviews in Advance*, Stanford, p. 87-100, 2012.

FARACO, Carlos Alberto. *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola, 2008.

GRISA, Gregório; LEAL, Arthur. “Enem: especialistas analisam queda de inscritos nos últimos anos: 'Bolsonaro tratou universidades como inimigas’”. *Jornal O Globo*. 11 nov. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/enem-vestibular/noticia/2022/11/enem-especialistas-analisam-queda-de-inscritos-nos-ultimos-anos-bolsonaro-tratou-universidades-como-inimigas.ghtml>. Acesso em: 16 jan. 2024.

LIMA, Ricardo Joseh. Variação linguística e os livros didáticos de português. In: MARTINS, M. A.; TAVARES, M. A.; VIEIRA, S. R. (org.). *Ensino de português e sociolinguística*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 115-131.

MACHADO VIEIRA, Marcia. Língua, sociedade e relações de poder: a produção escrita de surdos. In: FREITAS JUNIOR, Roberto; SOARES, Lia Abrantes.; NASCIMENTO, João Paulo. (org.). *Aprendizes surdos e escrita em L2: reflexões teóricas e práticas*. Rio de Janeiro: PPGLN - Faculdade de Letras (UFRJ), 2020. p. 36-56.

NETO, Ruy. *et al.* O impacto do Enem nas políticas de democratização do acesso ao ensino superior brasileiro. *Comunicações*, Piracicaba, ano 21, n. 3 (Edição especial), p. 109 – 123, 2014.

NIDECKER, M. N. *Preconceito linguístico e redação do ENEM: variações linguísticas e as competências avaliadas*. São Gonçalo, 2017.

RECUO de matrículas de jovens no ensino superior escancara falhas na política de educação. *O Globo. Educação*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/noticia/2022/11/recuo-de-matriculas-de-jovens-no-ensino-superior-escancara-falhas-na-politica-de-educacao-veja-numericos.ghtml>. Acesso em: 27 mar. 2023.

SILVEIRA Fernando Lang; BARBOSA, Marcia Cristina; SILVA, Roberto da. Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM): uma análise crítica. *Revista Brasileira de Ensino de*

*Física*, Porto Alegre, v. 37, n. 1, 1101, 2015.

VIEIRA, Silvia Rodrigues. Variação linguística, texto e ensino. *Revista (Con)textos linguísticos* (UFES), Vitória, v. 1, p. 53-75, 2009.

Recebido em: 31/08/2023

Aceito em: 08/01/2024

**Thais Estolano:** Graduada e licenciada nos cursos de Letras - Latim pela Universidade Federal Fluminense (2019) e Letras - Literaturas pela Universidade Veiga de Almeida (2022). Especialista em Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação Lato Sensu da Universidade Federal Fluminense (2023). Tem experiência com Ensino Fundamental e Pré-vestibular.

**Dennis Castanheira:** Licenciado em Letras (Português e Literaturas), com dignidade acadêmica “Magna cum laude”, Mestre em Linguística e Doutor em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é Professor Adjunto de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, onde lidera projetos de pesquisa e extensão e atua na Graduação e na Pós-Graduação Lato Sensu e Stricto Sensu.

# “Vou ficar desonline até o ano que vem”: uma análise morfossemântica do construto *desonline*

*“I’m going to stay desonline until next year”: a morphosemantic analysis of the construct desonline*

Brendha Portela Camargo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
[brendhaportela@letras.ufrj.br](mailto:brendhaportela@letras.ufrj.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-0778-5851>

## RESUMO

Tradicionalmente, o prefixo “des-”, no português brasileiro, é associado a significados de separação, negação ou ação contrária. A criação do termo *desonline*, no entanto, desafia essa definição, uma vez que parece denotar a negação da condição de estar online ou conectado à internet. Tendo isso em vista, este estudo investiga a origem do construto, sugerindo que *desonline* é resultado de uma derivação prefixal híbrida, devido à sua base estrangeira (Ferreira, 2021). Além de propor uma análise morfossemântica para o construto, o artigo faz uma comparação entre *desonline* e *off-line*, destacando que, embora compartilhem traços semânticos, não são sinônimos perfeitos. A pesquisa, portanto, busca contribuir para a compreensão dos processos morfológicos na língua portuguesa, especialmente no contexto de neologismos e construtos derivados.

**Palavras-chave:** desonline; derivação prefixal; morfologia construcional; princípio da não sinonímia.

## ABSTRACT

Traditionally, the prefix “des-”, in Brazilian Portuguese, is associated with meanings of separation, negation, or contrary action. However, the creation of the term *desonline* challenges this definition, as it appears to denote the negation of the condition of being online or connected to the internet. Based on this, the present study investigates the origin of the construct, suggesting that *desonline* is the result of a hybrid prefix derivation, due to its stem’s foreign origin (Ferreira, 2021). In addition to proposing a morphosemantic analysis for the construct, the article compares *desonline* and *off-line*, emphasizing that, although they share semantic traits, they are not perfect synonyms. Thus, the research aims to contribute to the understanding of morphological processes in Portuguese, particularly in the context of neologisms and derived constructs.

**Keywords:** desonline; prefix derivation; constructional morphology; non-synonymy principle.

## INTRODUÇÃO

As gramáticas tradicionais (GTs), convencionalmente, atribuem ao prefixo *des-* o sentido de separação, negação ou ação contrária (Bechara, 2009; Cunha; Cintra, 2001). Esse item tem sido associado, quase exclusivamente, a bases adjetivais (como em *desleal*) e verbais (como em *desfazer*), cujo polo semântico carrega, respectivamente, um “valor negativo” e um “valor de oposição” (Mateus *et al.*, 2003, p. 965). A partir dessas definições, casos como (1-3), abaixo, surpreendem pelo fato de extrapolarem as descrições tão categóricas delineadas para o prefixo *des-* pela tradição gramatical.

- (1) Estou desonline hoje.
- (2) Eu fico desonline por uns dias, mas atenta e observando.
- (3) Preciso ficar desonline essa semana ou morrerá.

Nos exemplos acima, o prefixo *des-* é anexado à palavra *on-line*, que originalmente significa estar conectado ou disponível na internet<sup>1</sup>. A combinação desse afixo com a palavra *on-line* resulta em *desonline*, que pode ser interpretada, então, como a negação da condição de estar *on-line* ou conectado à internet. A criação do construto *desonline* é intrigante por diversos motivos, especialmente pela adjunção, nada convencional, do prefixo *des-* a uma forma livre proveniente do inglês. Além disso, *desonline* passa a concorrer com a forma aparentemente sinônima *off-line*<sup>2</sup>, também importada da língua inglesa.

Com base nisso, buscamos, neste artigo, propor uma análise morfossemântica para o construto *desonline*, a partir de dados retirados da rede social X (conhecida como *Twitter* até meados de 2023). Para isso, recorreremos ao modelo conhecido como Morfologia Construcional (MC; Booij, 2010), partindo do pressuposto central de que a estruturação interna das palavras também é motivada pelo uso e pela frequência. Em

---

<sup>1</sup>O dicionário Michaelis oferece as seguintes definições para “on-line”: (i) como adjetivo: “Diz-se de computador ou de seu usuário conectado a outro computador, a uma rede local ou à internet, que lhe permite o acesso a consultas e informações, e o envio e recebimento de mensagens”; e (ii) como advérbio: “Em conexão com”. Estas podem ser acessadas pelo link <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=QwnnE>.

<sup>2</sup>A definição do adjetivo “off-line” no dicionário Michaelis é “Sem conexão com um computador ou com a internet”: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=off-line>.

relação à origem do construto, argumentaremos em favor da ideia de que *desonline* é fruto de um processo de derivação prefixal híbrida, como já apontou Ferreira (2021). Por fim, apoiando-nos no princípio da não sinonímia (Goldberg, 1995; 2006), argumentaremos que, embora *desonline* e *off-line*<sup>3</sup> compartilhem diversas propriedades semânticas, não é possível defender que sejam formas sinônimas e completamente intercambiáveis – já que, se duas formas diferem formalmente, elas devem também diferir semântica ou pragmaticamente (Goldberg, 1995).

Este artigo está organizado como segue. Com o objetivo de apontar os pressupostos teóricos utilizados para a descrição e a análise da formação *desonline*, apresentaremos, na seção 1, o campo da Morfologia Construcional e o princípio da não sinonímia. Em seguida, explicitaremos a metodologia aqui adotada, na seção 2. Na sequência, na seção 3, será proposta uma análise morfossemântica do objeto investigado e, por fim, na seção 4, faremos uma síntese do trabalho, destacando suas principais contribuições para os atuais estudos morfológicos.

## **ARCABOUÇO TEÓRICO: MORFOLOGIA CONSTRUCIONAL E PRINCÍPIO DA NÃO SINONÍMIA**

A Gramática de Construções (GC) nasceu na década de 1980, na Universidade da Califórnia, campus de Berkeley, por meio das contribuições significativas de autores como Charles Fillmore, Paul Kay e George Lakoff (Fillmore, 1985; Fillmore; Kay; O’connor, 1988; Lakoff, 1987). O advento da GC pode ser considerado uma resposta ao modelo conhecido como dicionário-e-gramática (Hilpert, 2014), amplamente aceito pela tradição gerativa, segundo o qual o conhecimento linguístico do falante é composto por dois componentes distintos em natureza: um inventário de unidades (léxico) e um sistema derivacional (gramática). Alguns estudiosos argumentam que um modelo com essas características enfrenta dificuldades para lidar com esquemas gramaticais simultaneamente idiomáticos e produtivos (Fillmore; Kay; O’connor, 1988) – uma vez

---

<sup>3</sup>Reconhecemos que as palavras *off-line* e *on-line* têm duas possibilidades de grafia, com e sem hífen. Aqui, ao longo do texto, utilizaremos a primeira forma, considerando as normas ortográficas do português.

que tais esquemas não podem ser facilmente acomodados nem no léxico, devido à sua produtividade, nem na gramática, devido à sua idiomaticidade.

Nesse contexto, a abordagem construcional se apresenta como uma alternativa a essa divisão rígida entre léxico e gramática, propondo a concepção do conhecimento linguístico como uma rede hierárquica altamente estruturada de unidades simbólicas, chamadas de construções gramaticais. Em essência, a GC é um modelo teórico que postula que o conhecimento linguístico pode ser caracterizado exclusivamente em termos de construções gramaticais, isto é, pareamentos de forma (informações morfossintáticas, fonológicas e prosódicas) e significado (informações semânticas, discursivas e pragmáticas). Isso resulta em uma arquitetura gramatical constituída por construções "de cima a baixo" (Goldberg, 2006, p. 18).

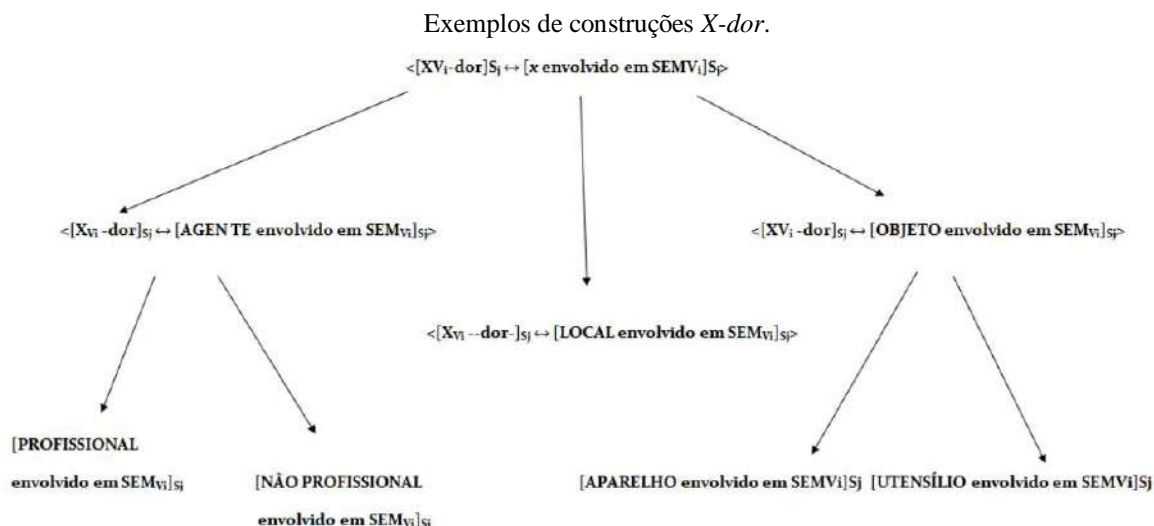
Vale ressaltar que todas as construções gramaticais, embora sejam compostas por dois polos, um para informações de forma e outro para informações de significado, não são idênticas entre si. No que diz respeito ao polo formal, algumas construções apresentam sequências fonológicas – como palavras isoladas (como *televisão*) –, expressões fixas (como *chutar o balde*) e padrões morfológicos ou sintáticos semipreenchidos, como o prefixo *re-* seguido de uma base verbal (*rever, refazer*). Em relação ao significado, algumas construções expressam informações semânticas, como a cena evocada pelo padrão sujeito-verbo-objeto (SVO), em que um agente realiza uma ação sobre um paciente (como em *Maria quebrou o copo*), enquanto outras expressam informações de cunho pragmático, como o valor interrogativo associado ao padrão entoacional ascendente (como em *Você bebeu a água?*).

Além disso, de acordo com a GC, as construções gramaticais se organizam em uma rede construcional, frequentemente denominada *constructicon*, o que enfatiza a ideia de que as construções devem ser concebidas e representadas como unidades interconectadas. Embora haja divergências quanto aos tipos específicos de inter-relações que regem as construções, todas as variantes da GC atribuem importância central às relações taxonômicas, que se baseiam nos graus de generalidade (construções mais gerais ou abstratas) e especificidade (construções mais específicas ou concretas) das construções gramaticais. No discurso, as construções abstratas se instanciam por meio de ocorrências específicas, os *construtos*.

Nessa esteira, Geert Booij, em 2010, propôs o modelo conhecido como Morfologia Construcional (MC), com a publicação de *Constructional Morphology*. Aliando-se à agenda da LC, a MC é uma abordagem teórica que se concentra na análise e na descrição de unidades morfológicas complexas, chamadas de construções, definidas como “interseções de níveis diferentes da língua organizadas hierarquicamente por meio de ligações por herança em uma espécie de rede ou teia” (Gonçalves; Almeida, 2014, p. 178). Essa abordagem, então, busca entender a estrutura, o significado e o funcionamento dessas construções morfológicas e como contribuem para a formação de palavras e para a organização do sistema linguístico.

Esse modelo de descrição morfológica não trata apenas das construções no nível da palavra, mas também das construções frasais com propriedades típicas de palavras (Booij, 2010). Essa abordagem, por enfatizar as propriedades idiossincráticas das construções, que não podem ser completamente explicadas por meio de regras gerais, acaba por se tornar uma boa ferramenta para a descrição de “processos morfológicos instáveis, que não se encaixam perfeitamente nos padrões canônicos da composição e da derivação” (Gonçalves, 2016, p. 8).

Booij (2010) também desenvolve uma proposta de léxico estruturado por redes hierárquicas, a partir da qual os esquemas morfológicos são representados por meio de estruturas arbóreas – contendo, então, esquemas construcionais mais gerais que abarcam outros subesquemas mais específicos. Nesse sentido, como descreve Simões Neto (2017), diante de um conjunto de palavras formadas pelo esquema *X-dor*, como *cobrador*, *tatuador*, *ventilador*, *liquidificador*, *provador* e *corredor*, podemos identificar esquemas morfológicos de agente (*cobrador*, *tatuador*), objeto (*ventilador*, *liquidificador*) e local (*provador*, *corredor*). Dentro desses grupos, também é possível definir subgrupos, nos quais se especificam os agentes profissionais (*cobrador*, *tatuador*, *varredor*) e os agentes não profissionais (*agitador*, *fraudador*, *destruidor*), por exemplo. Além disso, também há subgrupos que se referem a objetos como aparelhos (*ventilador*, *liquidificador*, *secador*) e utensílios (*pregador*, *borrifador*, *cortador*).



Fonte: Simões Neto: 2017, p. 470.

Essa proposta de uma estrutura lexical hierárquica, delineada por Booij, torna-se evidente por meio das redes ativadas durante o uso de esquemas morfológicos, “conceito basilar que diz respeito à generalização feita sobre um conjunto de palavras complexas existentes, permitindo ao falante interpretar e criar novos itens lexicais” (Simões Neto, 2017, P. 471). A proposta de Booij, portanto, tem como objetivo descrever de forma abrangente e sistemática a complexidade do léxico e a variedade de processos morfológicos que ocorrem em uma língua.

Este artigo, no entanto, não pretende desenvolver uma proposta de esquematização para o prefixo *des-*; na verdade, nosso propósito é descrever suas características semântico-pragmáticas e discutir possíveis motivações para a sua origem.

Antes de nos aprofundarmos na análise desse construto, no entanto, é necessário descrevermos o princípio da não sinonímia (Goldberg, 1995; 2006). Esse princípio, proposto por Adele Goldberg em 1995 e desenvolvido posteriormente em 2006, desafia a visão tradicional de sinônimos na linguística, uma vez que defende que palavras aparentemente sinônimas não podem ser inteiramente intercambiáveis. Para a autora, se duas construções são formalmente distintas, elas devem ser também distintas semântica ou pragmaticamente. Isso sugere, então, que um mesmo significado não pode ser expresso por duas formas distintas, ainda que uma mesma forma possa transmitir significados diferentes.

Debruçando-se sobre a natureza do significado construcional, Goldberg (1995) argumenta que as construções geralmente estão ligadas a uma variedade de sentidos



relacionados, em vez de um único sentido abstrato e imutável. Nesse sentido, cada construção tem um "perfil semântico" que inclui informações diversas, como a frequência de uso em diferentes contextos e as relações semânticas específicas. De maneira geral, de acordo com esse princípio, se há diferenças entre os polos formais de duas ou mais construções, naturalmente há diferentes funções comunicativas associadas a elas.

Goldberg ilustra essa proposta por meio da comparação entre a construção bitransitiva e a construção dativa. Segundo a autora, *John gave Mary na apple* ("John deu a Mary uma maçã") e *John gave na apple to Mary* ("John deu uma maçã para Mary") têm significados similares, pois se referem ao mesmo evento no mundo, mas diferem pragmaticamente – essa diferença pragmática pode ser atribuída, fundamentalmente, à estrutura informacional (Lambrecht, 1994). O primeiro caso responderia apropriadamente à pergunta "O que John deu a Mary?", por exemplo, em que John assume a função de tópico, enquanto o foco recai sobre o item que foi dado a Mary (a maçã; informação nova). Por outro lado, *John gave an Apple to Mary* seria uma boa resposta à pergunta "A quem John deu uma maçã?" – nesse caso, a maçã se torna o tópico, enquanto o foco recai sobre Mary.

Por fim, este princípio constitui um importante avanço teórico para os estudos em gramática de construções, uma vez que, a partir dele, são enfatizadas as propriedades semântico-pragmáticas de cada nó que integra a rede construcional do falante. Na seção 3 deste artigo, nos basearemos neste princípio ao propor uma distinção semântica entre as formas *desonline* e *off-line*.

## METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos delineados previamente, foi composta uma amostra formada por 70 dados retirados da rede social *X* (conhecida como *Twitter* até julho de 2023), 35 do construto *desonline* e mais 35 de *offline/off-line*. Julgamos que o *X* seria uma fonte de busca mais produtiva em comparação aos demais corpora anotados já disponíveis, tendo em vista o caráter inovador do item investigado. Durante o processo de coleta e análise dos dados, foi possível observar não apenas os tuítes em que o

construto estava presente, mas também tuítes anteriores, os perfis dos usuários e as *hashtags* utilizadas, que forneciam importantes informações cotextuais e contextuais.

A ferramenta avançada de busca da rede social desempenhou um papel crucial na viabilização da busca por construtos, permitindo uma coleta de dados mais rigorosa. Através dessa ferramenta, foi possível especificar a busca utilizando cinco parâmetros distintos: contas, filtro, engajamento, palavras e data. O parâmetro "contas" possibilitou a busca por tuítes feitos por usuários específicos ou que mencionassem/respondessem a perfis determinados. Já o parâmetro "filtro" permitiu a especificação de que o tuíte buscado fosse obrigatoriamente uma resposta a outro tuíte ou que citasse algum link. No entanto, para essa pesquisa em particular, julgou-se que nenhum desses parâmetros era relevante e, portanto, não foram utilizados.

Dessa forma, apenas os filtros "palavras" e "data" foram configurados. Através do parâmetro "palavras", foram especificadas as palavras que deveriam aparecer nos resultados, bem como a ocorrência contígua das palavras e o idioma (português). Foi configurada a busca para gerar resultados nos quais aparecesse a palavra *desonline*. No que diz respeito ao idioma, a ferramenta de busca da plataforma não oferece uma maneira de restringir a busca ao português brasileiro, o que exigiu uma pesquisa nos perfis individuais para verificar se os dados eram de fato produzidos por falantes brasileiros. Nesses casos, procuramos por traços lexicais e sintáticos de outra variedade nos demais tuítes, a fim de inferir a variedade utilizada.

Além disso, utilizamos o filtro "data" para delimitar temporalmente a busca. Filtramos a busca entre os dias 01/01/2023 e 31/01/2023, a fim de atingirmos um número de dados considerado suficiente para tratar das diferentes possibilidades de uso e estabelecer generalizações semânticas para o construto investigado. Utilizando esse recorte temporal, foi realizada, primeiramente, uma busca pela palavra *desonline* e, posteriormente, duas outras buscas, pela palavra *off-line/offline*, com e sem o hífen.

## **ANÁLISE DO CONSTRUTO *DESONLINE***

O prefixo *des-* tem sua origem na língua latina – mais especificamente, deriva do prefixo *dis-* (Cunha, 1986) ou da junção das preposições *de* e *ex* (Ferreira, 2004). Por ser um dos prefixos negativos mais comuns no português brasileiro (PB), o *des-* tem

sido alvo constante de investigação dos estudos linguísticos, em razão, sobretudo, do seu aspecto polissêmico e da sua produtividade. Para as gramáticas normativas, o prefixo *des-* carrega o sentido de separação, ação contrária – como nos verbos *desviar* e *desfazer* (Cunha; Cintra, 2001, p. 85). Nessa esteira, Bechara (2009, p. 384) atribui a esse afixo noções muito similares, independentemente do tipo de base a que se adjunge, de “negação, ação contrária, cessação de um ato ou estado, ablação, intensidade”.

Além desses, Mira Mateus, em uma breve análise descritiva sobre o prefixo *des-*, o categoriza morfossemanticamente como um item opositivo, usando o verbo *desligar* como exemplo. A autora ainda divide essa classificação em duas: segundo ela, o *des-* carrega um “valor negativo” quando associado especificamente a bases adjetivais e, quando associado a verbos, carrega um “valor de oposição” (Mateus *et al.*, 2003, p. 965).

Ainda discorrendo sobre a flexibilidade morfossemântica desse afixo, Medeiros (2010), à luz da Morfologia Distribuída, questiona o tratamento proposto por Silva e Miotto (2009), que, por sua vez, hipotetizam em favor da existência de dois prefixos *des-*: um que se combina com verbos, indicando reversão de um processo (como em *desfazer*, *desconectar* e *descombinar*), e outro que se combina com adjetivos, indicando negação (como em *desnecessário*, *desleal* e *desumano*). Para Medeiros, no entanto, o prefixo *des-* não está restrito a essas categorias morfosintáticas específicas, uma vez que pode se associar a verbos (*descolar*), nomes (*desafeto*) e adjetivos (*descontente*).

De acordo com Oliveira (2009), o prefixo *des-* também se combina com um número limitado de substantivos primitivos abstratos, resultando em substantivos derivados que expressam a “ausência ou falta de X”, em que X é o substantivo abstrato em questão. As palavras que se associam ao prefixo *des-* possuem a função de nomeação ou designação – desse mecanismo, surgem formações como *desamor*, *desânimo* e *desatenção*, que apresentam diferentes padrões morfosintáticos. Esse prefixo também se combina com um pequeno número de adjetivos primitivos, o que resulta em derivações como *desleal*, *descontente*, *desonroso*, *desordeiro* e *desfavorável*, adicionando ao adjetivo o sentido de “negação” ou “contrário de” (Oliveira, 2009).

Tendo em vista o que a tradição gramatical e a literatura em morfologia têm observado acerca do prefixo *des-*, é razoável dizer que a formação *desonline* pode causar certo estranhamento – não por se adjungir a *on-line*, considerando que a junção

do prefixo *des-* a uma base adjetival é previsível, mas por parecer, em alguns casos, expressar um sentido de reversão – como ocorre em alguns verbos, como *desenroscar*, uma vez que é concretizável a tarefa de enroscar uma tampa, por exemplo, e em seguida realizar a ação contrária de desenroscá-la. Interessantemente, o mesmo ocorre em alguns casos de *des-* quando adjungido a uma base verbal. Quando esse afixo se une ao verbo *ver*, por exemplo, é gerado um novo verbo, *desver*, cujo conteúdo semântico envolve a noção de “ação revertida”; esse verbo, no entanto, não é reversível (já que não se pode deixar de ver algo que foi visto). O mesmo ocorre com *desouvir* e *descomer*, o que diz muito sobre a flexibilidade morfossemântica desse prefixo.

Em relação ao *desonline*, a leitura de reversão de ação é ainda mais intrigante, justamente porque não é possível reverter a “condição de on-line”<sup>4</sup>, por assim dizer, exatamente pelo fato de o item ao qual o afixo se adjunge (*on-line*) não ser um verbo (e, por isso mesmo, não ser capaz de designar uma ação que pode ser desfeita). Por outro lado, outros usos desse construto, como veremos à frente, parecem se afastar da semântica de “reversão” e se aproximar das noções de “negação” e “oposição”.

Vejam os exemplos (4-7) abaixo:

- (4) Off muito off desonline cansada completamente desligada exausta e sem paciência.
- (5) To me sentindo permanentemente filosoficamente metaforicamente literalmente não ironicamente subitamente realmente desonline de tudo e todos.
- (6) É, tô achando que vou ficar desonline.
- (7) Pediu minha bicicleta emprestada eu fico logo desonline.

O uso de *desonline* nos exemplos (4-7) parece designar atitudes e sentimentos ligeiramente distintos entre si. Em (4), por exemplo, o falante explicitamente associa *desonline* aos sentimentos/estados de cansaço, exaustão e falta de paciência. Em (5), ocorre algo similar: o indivíduo afirma estar “desonline de tudo e todos”, o que indica

---

<sup>4</sup>Vale mencionar que nenhuma definição formal foi encontrada para o termo *desonline*. A única descrição encontrada foi oferecida pelo Dicionário Informal (<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/desonline/23990/>): “que não está online ou que deixou de estar online; usado quando a pessoa está de ressaca ou cansada de algo”.

distância, afastamento. Em (4) e (5), então, o falante parece utilizar o termo para expressar um estado de “indisponibilidade” – causado, provavelmente, por um sentimento de cansaço exacerbado. Em ambos os dados, o *des-* parece desempenhar uma função de negação – negando, portanto, a condição de estar on-line, ou, ainda, indicando que o indivíduo se encontra num estado exatamente oposto a “on-line”<sup>5</sup> (portanto, *desonline*). Nesses casos, nota-se, *desonline* parece atuar de maneira semelhante aos seguintes usos de *off-line*:

- (8) *Tooffline*pra sempre chega.
- (9) Hoje eu to completamente *offline* mano, só uma festa no centro com as melhores do hip hop 90s pra me animar pprrt.
- (10) A mãe ta completamente *offline* e exausta posjob.

Os casos acima, (8-10), parecem se aproximar semanticamente dos usos observados em (4) e (5). Aqui, os falantes também parecem usar o termo *off-line* para especificar uma espécie de negação ao estado “on-line”. Uma evidência que fortalece essa suposição é o uso de “off” e “muito off”, em (4), associado a *desonline*. Retomaremos essa discussão mais à frente, quando traçarmos as principais diferenças entre *desonline* e *offline*.

Já em (6) e (7), o emprego desse construto nos revela novas informações acerca do seu conteúdo semântico. Esses casos, diferentemente dos anteriores, se aproximam mais do valor de “ação contrária”, tipicamente atribuído ao prefixo *des-* quando adjungido a bases verbais. Nesses exemplos, o uso de *desonline* parece pressupor o desfazimento de uma ação – nesse caso, “ficar on-line” –, que, por sua vez, resulta em um novo estado – “ficar desonline”. Comparando (4-5) e (6-7), vemos que, superficialmente, ambos os usos são muito semelhantes, isto é, sugerem uma negação ou inversão da condição de estar on-line. No entanto, para além disso, os últimos

---

<sup>5</sup>É importante ressaltar que, na maioria dos casos observados aqui, *on-line* é entendido num sentido mais amplo, isto é, extrapolando as definições típicas para o termo, que são, geralmente, restritas ao campo da tecnologia (i.e., “estar conectado à internet”). A *on-line* pode ser atribuído um sentido metafórico de “disponibilidade” ou “acessibilidade”, por exemplo.

parecem envolver uma camada pressuposicional<sup>6</sup>, uma vez que proferir uma sentença como “É, tô achando que vou ficar desonline”, por exemplo, pressupõe a existência de um estado anterior em que o indivíduo estivera on-line, que, por sua vez, foi desfeito e resultou em uma nova condição (desonline).

Além disso, alguns dados coletados revelam que o próprio falante reconhece esse construto como um item novo, recém-formado:

- (11) Desonline virou um termo utilizável.
- (12) Acabei de ver alguém falando desonline em vez de offline.  
Vou usar.
- (13) Eu só queria ficar “desonline” por mais ou menos uma semana da face da terra.
- (14) Depois dessa eu vou passar uma semana “desonline”.

Em (11), percebemos que o falante reconhece a existência desse novo construto, constatando que *desonline* passou a ser “utilizável”. O mesmo ocorre em (12), quando o indivíduo relata ter visto (provavelmente pela primeira vez) a ocorrência desse construto. Ainda em (12), vemos que o falante faz uma comparação entre *desonline* e *off-line*, indicando que o primeiro estaria, de alguma forma, substituindo o segundo – logo, notamos que a proximidade semântica entre os dois itens é notada com facilidade pelo falante. Em (13) e (14), a palavra *desonline* aparece entre aspas, o que configura mais uma evidência em favor da ideia de que os falantes reconhecem que esse é um derivado recente (e até mesmo ainda bastante desconhecido) no PB.

A respeito da origem desse construto, Ferreira (2021), ao estudar diferentes neologismos presentes na variedade de Belo Horizonte, enquadrou o *desonline*, num primeiro momento, como um “possível neologismo”. Posteriormente, o autor definiu esse item como um neologismo formado por derivação prefixal híbrida – considerando a sua base estrangeira, de origem inglesa. Segundo ele, o afixo “carrega traços semânticos que adjetivam a base e não altera sua categoria lexical”; logo, se, como

---

<sup>6</sup> A noção de pressuposição aqui adotada é *pragmática*, que pode ser entendida como a proposição léxico-gramaticalmente evocada, a qual o ouvinte “já conhece ou está pronto para pressupor no momento em que a sentença é proferida” (Lambrecht, 1994, p. 52, tradução nossa).

falantes, soubermos o significado de *online*, “conhecemos também os produtos *des-X* atuantes sobre essas palavras” (Ferreira, 2021, p. 111).

Basilio (1999) explica que recorremos ao mecanismo de prefixação quando desejamos formar uma nova palavra que esteja semanticamente relacionada à palavra-base. Nesse sentido, a derivação prefixal permite a criação de palavras com significados associados (porém não idênticos) ao conteúdo semântico da base, ampliando nosso inventário de construções. Os dados observados demonstram que o prefixo *des-* é altamente produtivo devido aos processos polissêmicos associados a ele, que permitem identificar uma variedade de significados relacionados ao afixo.

Além disso, como dito na introdução deste trabalho, um de nossos objetivos é traçar as principais diferenças morfossemânticas entre os itens *desonline* e *off-line*, com o intuito de mostrar, a partir do princípio da não sinonímia, que não são sinônimos perfeitos. Mais acima, comparamos os exemplos de *desonline*, em (4-5), com os de *off-line*, em (8-10). Em (15-16), abaixo, vemos outros dois casos em que esses dois itens se aproximam semanticamente: ambos parecem indicar a mesma noção de “desconexão com a internet”, ou, em outras palavras, “não on-line”.

- (15) Então, hoje eu vou ir pra minha vó no meio do nada e lá não tem internet então eu vou ficar desonline aqui hoje, tá?! Até depois, amigos.
- (16) Sumir, se distanciar, ficar off-line, se desligar, é bom demais. Muitas vezes, nós precisamos do silêncio pra ouvir mais o nosso coração.

Mais acima, vimos que o conteúdo semântico de *desonline* também parece abarcar a noção de “ação contrária”, pressupondo a cessação de um estado prévio (online), que acarreta um novo estado (desonline). Essa mesma leitura, contudo, não pode ser feita a partir da análise dos dados (17-20), abaixo, que apresentam características semânticas substancialmente distintas daquelas observadas anteriormente para o construto *desonline*:

- (17) Quanto mais off-line você viver, mais as coisas darão certo! Reflita.
- (18) A vida offline é muito melhor, vou aderir por um tempo e quem quiser me achar que me procure ou mande uma carta, eu tô vivendo.

- (19) Ontem, a Microsoft anunciou a demissão de 10 mil funcionários. Hoje, o Google anuncia que vai cortar 12 mil funcionários. Fora do mundo online, o offline sofre.
- (20) Me rendi ao deezermodapk só pq da pra baixar as musicar e ouvir elas no modo off-line.

Os empregos de *offline/off-line* nos exemplos acima fazem oposição ao significado mais prototípico de *on-line*, qual seja, “estar conectado ou disponível na internet/nas redes sociais”. Vejamos: os exemplos (17-19) fazem uma comparação entre o “mundo on-line” e o “mundo off-line”, a fim de expressar diferentes perspectivas sobre esses dois modos de vida (isto é, com e sem o acesso contínuo às redes sociais e demais serviços online). Em (20), há uma comparação feita entre a possibilidade de baixar e ouvir músicas no modo off-line, em contraste com a necessidade de estar on-line para acessar e reproduzir as músicas em tempo real. É interessante notar que nesse contexto, em particular, não seria natural uma substituição do *off-line* por *desonline*.

Com base nos exemplos observados, pode-se defender que as formas *desonline* e *off-line* não são sinônimas, apesar de compartilharem semelhanças morfossemânticas. Como vimos, embora ambas evoquem a ideia de “negação do estado on-line”, há diferenças suficientemente robustas que reforçam a hipótese da não sinonímia, nesses casos. Como vimos, é possível defender que o construto *desonline* envolve pressuposição, uma vez que, ao ser usado, pressupõe a existência de um estado prévio em que o indivíduo estivera on-line e que foi desfeito, o que, por fim, resultou em uma nova condição (o estado “desonline”). Vimos também que o termo *off-line* é constantemente usado para se referir à dimensão virtual, o que não ocorre com o construto analisado neste artigo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo propôs uma análise para o construto *desonline*, explorando suas características morfossemânticas e discutindo possíveis motivações para sua origem. A análise dos 70 dados coletados no X revelou que *desonline* é utilizado de forma diversa. Em alguns casos, o prefixo *des-* parece expressar negação ou oposição ao estado "on-



line", indicando uma falta de disponibilidade ou afastamento. Em outros casos, sugere uma reversão de uma ação prévia, resultando em um novo estado. Além disso, alguns exemplos mostraram o reconhecimento dos falantes de que *desonline* é uma forma derivada bastante recente, que parece competir com *off-line*.

A comparação entre *desonline* e *off-line* demonstrou que esses termos não são sinônimos perfeitos. Embora possam compartilhar algumas propriedades semânticas, há diferentes nuances associadas a essas formas, em diferentes contextos. Enquanto *desonline* é mais associado à negação, oposição ou reversão de um estado prévio, *off-line* é frequentemente utilizado para designar contraste com o estado "on-line", expressando uma desconexão com a internet ou uma perspectiva diferente de interação com o mundo virtual.

A proposta aqui delineada, portanto, argumenta em favor do princípio da não sinonímia, proposto por Goldberg (1995; 2006), defendendo que, embora *desonline* e *off-line* aparentem ser intercambiáveis, suas idiossincrasias apontam para a impossibilidade de sinonímia perfeita entre as duas formas. Em suma, este estudo busca contribuir para os estudos morfológicos e construcionais do PB, ao propor uma breve descrição do construto *desonline*.

## REFERÊNCIAS

- BASILIO, M. *A morfologia no Brasil: Indicadores e Questões*. DELTA. Vol. 15, n. especial, 1999.
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOOIJ, G. E. *Construction morphology*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2001.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio eletrônico*. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, P. R. S. *Neologismos e processos lexicais criativos: a produtividade lexical sob a ótica da linguística cognitiva e gerativa*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. p. 158. 2021.

FILLMORE, C. J. Syntactic intrusions and the notion of grammatical construction. *Proceedings of the 11th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1985, pp. 73-86.

FILLMORE, C. J.; KAY, P.; O’CONNOR, C. Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: the case of let alone. *Language*, 63, 3, 1988. p. 501-538.

GOLDBERG, A. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

GOLDBERG, A. *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GONÇALVES, C. A. V.; ALMEIDA, M. L. L. Morfologia construcional: principais ideias, aplicação ao português e extensões necessárias. *Alfa (ILCSE/UNESP)*, v. 58, n. 1, p. 165-193, 2014.

GONÇALVES, C. A. Uma análise construcional dos splinters não nativos em uso no português do Brasil. *Scripta*, v. 20, n. 38, p. 98-120, 2016.

HILPERT, M. *Construction Grammar and its Applications to English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

LAKOFF, G. *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University Press, 1987.

LAMBRECHT, K. *Informational structure and sentence form: topic, focus and the mental representation of referents*. Cambridge: University Press, 1994.

MATEUS, M. H. M. *et al. Gramática da língua portuguesa*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

MEDEIROS, A. B. de. Para uma abordagem sintático-semântica do prefixo des. *Revista da ABRALIN*, 2010.

OLIVEIRA, S. M. *et al. Aspectos da derivação prefixal e sufixal no português do Brasil*. Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado. 2009.

SILVA, M. C.; MIOTO, C. *Considerações sobre a prefixação*. *ReVEL*, v. 7, n. 12, 2009.

SIMÕES NETO, N. A. Morfologia Construcional e alguns desafios para a análise de dados históricos da língua portuguesa. *Domínios da Linguagem*, v. 11, n. 3, p. 468-501, 2017.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 05/12/2023

**Brendha Portela Camargo:** Mestre e doutoranda em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/CAPES).

# A autoficcionalidade e as subjetividades femininas em *Uma Família em Bruxelas* (1998) e *Notícias de Casa* (1976), de Chantal Akerman

*Autofiction and feminine subjectivities in a Family in Brussels (1998) and News from Home (1976) by Chantal Akerman*

Erlândia Ribeiro da Silva  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

[erlandiaribeiro95@gmail.com](mailto:erlandiaribeiro95@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1735-4860>

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como se dá o processo autoficcional (eu-outro) e de que maneira as subjetividades femininas subvertem a hegemonia patriarcal nas obras *Uma família em Bruxelas* (1998) e *Notícias de casa* (1977), da cineasta belga Chantal Akerman (1950-2015). Nesse sentido, analisaremos as cartas presentes em seu filme, assim como fragmentos presentes em seu livro, a fim de identificar o movimento de construção dessas subjetividades, que levantamos como hipótese serem destoantes dos mitos e representações padronizadas vinculadas às mulheres.

**Palavras-chave:** Chantal Akerman; autoficcionalidade; subjetividade; cinema; literatura.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze how the autofictional process (I-Other) unfold and in which ways the feminine subjectivities subvert the patriarchal hegemony in the works *A Family In Brussels* (1998) and *News From Home* (1977), by the Belgian filmmaker Chantal Akerman (1950-2015). In this regard, we will analyze the letters present in the movie as well as fragments present in the book, in order to identify the building process of those subjectivities, which we claim, as our hypothesis, to be discordant from the standard myths and representations related to women.

**Keywords:** Chantal Akerman; autofiction; subjectivity; cinema; literature.

## INTRODUÇÃO

A diretora de cinema e também escritora Chantal Akerman nasceu em 1950 em Bruxelas e faleceu em 2015 em Paris. Ela realizou mais de 40 filmes ao longo de sua vida, iniciando sua carreira já aos 18 anos de idade com seu curta *Exploda minha cidade* (1968), seguido por importantes longas que marcariam sua caminhada na sétima arte como *Eu, tu, ela, ele* (1974) e *Jeane Dielman* (1975), que foram sinalizados como obras-primas feministas. No plano temático, Akerman privilegiou questões políticas, de identidade e de sexualidade de forma bastante singular, tendo o tempo expandido como uma marca em todos os seus trabalhos.

Neste artigo, a proposta é verificar de que maneira as subjetividades femininas têm nuances destoantes do que o padrão hegemônico patriarcal tenta introduzir como comportamentos ideais para as mulheres, principalmente se tratando de uma relação parental entre mãe e filha, em que o afeto mútuo aparece de forma equilibrada e coerente e os deslizos dessas relações quase nunca aparecem.

Além disso, buscaremos evidenciar que, a partir desses sujeitos, se dá a autoficcionalidade nessas narrativas, levando em consideração que vida e obra se mesclam e não há como delimitar em quais momentos a cineasta inscreve sua própria relação com a sua mãe e em que momentos a ficcionaliza.

Dessa forma, na primeira seção traçaremos como essas subjetividades femininas e a autoficcionalização agem como uma forma de “salvação” no cinema para as cineastas, pois assim abre-se a possibilidade de alargar um campo até então constituído por homens, que muitas vezes não souberam captar ou mesmo distorceram a imagem feminina, endossando estereótipos e fazendo parte da constituição de todo um imaginário que não oferece verdadeiramente todas as faces múltiplas do ser mulher.

Na segunda seção, “A compreensão de si através do destinatário ou ‘o eu é um outro’”, propomos uma reflexão do papel importante que as cartas da mãe desempenham dentro da narrativa, e como se abre uma nova configuração através das “respostas filmadas” da filha.

Na terceira seção, “Entre cartas e telefonemas: à espera de respostas”, analisamos mais profundamente como no filme e no livro esses espaços de confronto e vazio se apresentam: com a mãe sempre à espera de respostas e a filha, à sua maneira,

respondendo e entregando, talvez mais do que cartas e telefonemas, um filme e um livro afetivamente potentes em suas nuances.

## **AS SUBJETIVIDADES FEMININAS: POSSIBILIDADES DE “SALVAÇÃO”**

No cinema hollywoodiano e tradicional, as mulheres estiveram por muito tempo representadas de maneira estereotipada: a docilidade ou a ferocidade, a mocinha ou a vilã. Além dessas dicotomias, a objetificação do corpo das mulheres foi incansavelmente perpetuada, com planos fechados em decotes, pernas, nádegas etc. Essas exposições representadas pelo machismo cinematográfico marcavam a narrativa. Apenas mais recentemente tivemos a chance de ver nas telas outras possibilidades, como aponta a pesquisadora Ana Lucilia Rodrigues, em seu livro *Cinema e psicanálise: a tela do feminino ao feminismo* (2019):

As teóricas feministas que se voltaram contra essa situação revisitaram a questão autoral, a partir de uma perspectiva feminista, na busca de uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o “desejo feminino”, o que se materializou em produções de diretoras consagradas, como Agnès Varda, Naomi Kawase ou Chantal Akerman, entre outras que vão além da guerra dos sexos e das identidades de gênero (Rodrigues, 2019, p. 7).

Esse movimento que Rodrigues aponta foi importantíssimo para que houvessem novas representações em tela. Entre as diretoras destacadas está Akerman, que desde seus primeiros trabalhos cinematográficos, no início dos anos 70, buscava através de sua câmera criticar o papel imposto às mulheres, tanto social quanto culturalmente, e entregar com seus filmes outras possibilidades de pensar esse feminino, sem cair em dicotomias vagas ou clichês, já muito gastos para a época.

O pesquisador Ismail Xavier, em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, chama-nos a atenção para esse movimento do cinema dos anos 70 e cita Akerman:

Ao longo dos anos 1970, após os abalos sísmicos de muita teoria e de alguma prática, o terreno se acomoda, a experiência mais radical se confina, ganhando continuidade apenas em projetos muito particulares – lembro

Straub, Marguerite Duras, Chantal Akerman, Syberberg entre outros (Xavier, 2012, p. 172).

Nesse sentido, em sua experiência mais radical, como aponta Xavier, a cineasta parece sinalizar uma linguagem narrativa própria, com um tempo próprio: o cotidiano expandido. Esse tempo aponta detalhes, o que está mais perto do que se imagina, em um movimento poético e silencioso que nos faz sentirmos, enquanto espectadores e leitores, mais “próximos” da narrativa. Essas representações em tela revelam “o discurso feminista” que Xavier aponta como algo que “mobiliza a psicanálise para discutir a questão de um cinema e de um olhar feminino, que faz a crítica dos pressupostos patriarcais de todo um cinema” (Xavier, 2012, p. 174). Esse movimento de olhar para o cinema de Akerman como uma possibilidade de verificar as subjetividades femininas e sua autoficcionalidade, ao mesclar vida e obra em sua composição, leva-nos a pensar nessa constituição do olhar e de uma voz feminina que nos possibilita pensar juntamente com a “perspectiva feminista”, anteriormente apontada por Rodrigues, que até então era apresentada por diretores homens. Esses, alterando essa composição subjetiva e utilizando estereótipos e tabus, terminavam por negatizar essa visão das mulheres, colocando-as à margem desses processos. Dessa forma, o exercício de analisar a obra de Akerman é uma possibilidade de verificar narrativas que se desdobram e subvertem os mitos e a sociedade patriarcal. Como aponta Evangelina Seiler, em *Chantal Akerman: tempo expandido*:

Akerman transitou no movimento feminista como precursora, ao relatar histórias sobre o encarceramento feminino, como em *Exploda minha cidade*, 1968; e *Jeanne Dielman*, 1975, nos quais as mulheres e suas obrigações domésticas foram extensivamente representadas. Sua obra ultrapassa as observações típicas do machismo e vai além da vitimização, como acontece em *Eu, tu, ela, ele*, 1974. Com isso, Akerman ao mesmo tempo denunciou uma sociedade burguesa, acomodada em seu status quo (Seiler, 2019, p. 11).

Dessa forma, compreendemos que o cinema de Akerman ajudou na abertura de um cinema crítico para que outras cineastas ou coletivos de mulheres se enxergassem na tela, colocando os devidos tensionamentos das relações, sem cair nas superficialidades que tomavam conta do cinema hollywoodiano. Nesse sentido, o movimento do cinema de Akerman e de outras diretoras da mesma época abriu um espaço importante para a representatividade das mulheres em tela, colocando em sua arte um protesto que

reivindicava um novo olhar e uma nova proposta. Nessa nova dinâmica, estabelecia-se não somente um outro discurso em tela, com uma estética à vista de um cinema mais radical, como aponta Xavier, mas, também, dava-se a ver um cinema mais crítico para com a condição das mulheres na sociedade e na arte.

## **A COMPREENSÃO DE SI ATRAVÉS DO DESTINATÁRIO OU “O EU É UM OUTRO”**

Ademais dessa subjetividade feminina, tão fora da curva e tão múltipla em sua representação nas obras da cineasta, há outro aspecto que nos chama a atenção: a autoficcionalidade que borra as fronteiras entre biografia e ficção, possibilitando uma leitura simultaneamente referencial e ficcional. O conceito de autoficção:

Foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, na quarta capa de seu livro *Le Fils* [O filho]. Nos anos 1980, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos do dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (Perrone-Moisés, 2016, p. 204).

Desde então, a autoficção seria uma das formas assumidas pela literatura depois do fim do paradigma moderno das letras e da ascensão do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, numa linha de continuidade com a crítica estruturalista do sujeito, com a crítica filosófica da representação e com a teoria da performance de gênero (Klinger, 2007). Aqui podemos perceber a autoficção enquanto ambivalente, pois sua configuração estética mescla relatos autobiográficos, ficcionais e reais, colocando a interpretação no limite para o espectador/leitor em sua decodificação.

A autoficcionalidade, tantas vezes mal interpretada por ser considerada apenas uma modalidade literária “confessional”, na verdade implica também em autoconhecimento e identificação dos sujeitos, algo extremamente relevante para nossa geração.

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o "cuidado de si", tal como postulado pelos filósofos



gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao "pequeno eu"; cuidar de si é o primeiro passo para servir à polis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável (Perrone-Moisés, 2016, p. 206).

Esse “cuidado de si” apontado por Perrone é também percorrido por Klinger, que ressalta que tal movimento sempre foi visto negativamente, sobretudo pela tradição cristã (que só irá se dissolver pós Renascimento com a queda da igreja e com a Reforma), como um individualismo inaceitável ou mesmo imoral, mas que o mesmo já existia desde a Antiguidade com o “cuida de ti mesmo” (2007, p. 29). Nesse contexto, observamos que, na obra de Akerman, há uma abertura justamente para essas possibilidades de identificação com o leitor/espectador, do individual para o coletivo, na relação de duas personagens mulheres em seus papéis de mãe e filha.

Em direção às análises das obras, no filme *Notícias de casa* (1976), Akerman apresenta cenas de Nova York, enquanto lê cartas de sua mãe:

O filme, feito no retorno de Akerman a Nova York, em 1976, depois de uma temporada na Europa, é composto de uma série de planos longos e fixos das ruas de Manhattan e dos vagões do metrô, com algumas panorâmicas e dois longos planos-sequência perto do final. Sua estrutura é serial, aditiva, sem nenhum acúmulo de tensão dramática. O uso do som e, especialmente, da narração orquestram o tom de litania do filme. Lidas em voz alta, as cartas enviadas por sua mãe durante sua primeira estadia na cidade, ricocheteiam várias vezes do tempo e espaço original de sua escrita: primeiro quando Akerman as leu privadamente, depois quando relidas para o filme (1976) e a cada vez que o filme é exibido. Notícias da Bélgica, fragmentos mundanos, fofocas de família, os humores da mãe, são implacavelmente reditos no lugar e no momento da leitura, revelando uma história pessoal sumária. Dessa forma, a carta comprime a dupla temporalidade da escrita autobiográfica: um relato necessariamente atrasado das experiências vividas por alguém anteriormente (Margulies, 2016, p. 248).

Esse movimento autoficcional, no filme da cineasta, repete-se em sua obra literária *Uma família em Bruxelas* (1998), em que Akerman narra uma troca contínua entre mãe e filha, construindo toda a narrativa entre telefonemas e monólogos interiores das duas personagens. Pensando na autoficcionalidade e no eu que se inscreve nas obras, levantamos a questão que Philippe Lejeune, em seu texto *Cinema e autobiografia*, ressalta: “Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico?” (Lejeune, 2014, p. 264). As duas narrativas parecem apontar

dimensões que esclarecem tal questionamento, levando em conta que o eu que Akerman inscreve em suas narrativas está sempre em tensão com o outro. Assim, a premissa de Rimbaud (2006, p. 157), de que “o eu é um outro”, cabe nessas representações. A mãe, sem nome, e a filha, também anônima, podem representar, na verdade, qualquer mãe e qualquer filha que se identifiquem com a narrativa, dando espaço para que o campo do íntimo (nesse caso da cineasta) seja ampliado para o público e reverberado em suas significações estéticas e estruturais.

Ainda nesse sentido, recorreremos a Leonor Arfuch que sinaliza essa intenção para além de si mesmo e da comunicação com o outro:

É a multiplicidade dos relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros e coautorias (a conversa, a história de vida, a entrevista, a relação psicanalítica), que vai construindo uma urdidura reconhecível como “própria”, mas definível só em termos relacionais: eu sou tal aqui em relação a certos outros diferentes e exteriores a mim. Dupla “outridade”, então, para além de si mesmo, que compromete a relação com o social, os ideais a compartilhar, em termos de solidariedade, justiça, responsabilidade (Arfuch, 2010, p. 129).

Nesse sentido, parece evidente que o eu que aparece de forma específica nessas obras na verdade também se comunica com o outro. Há um movimento de comoção que inicia essas narrativas, de uma quase incomunicabilidade, mas que retorna quando refletimos que a resposta está no ato da filmagem da cidade, ou mesmo no silêncio da filha, mas que retoma tais memórias. Ivone Margulies, uma das tradutoras de *Uma família em Bruxelas*, diz em entrevista que:

Fizemos um evento em torno do livro no Brasil, uma leitura da tradução que a Flora Sussekind e eu publicamos como *Uma família em Bruxelas*. Pessoas que nunca tinham visto um filme de Akerman ficaram extremamente comovidas com o filme. Eu adoraria contar para a Chantal sobre o sucesso do evento – como membros de minha família, pessoas que não têm nenhuma sensibilidade estética, ficaram extremamente comovidos (Margulies, 2019, p. 40).

Essa comoção gerada no público parece intrinsecamente ligada a esse eu que Akerman inscreve de maneira tão natural e ao mesmo tempo tão inteligente, ligando a relação familiar, mais ou menos estável, a uma dimensão realista. Isso faz com que Akerman não precise intervir com clichês de ordem familiar ou precipitar o seu próprio discurso enquanto resposta, conforme aponta Leyla Perrone-Moisés:

E como sempre, na literatura, o que está em jogo não é a verdade, mas a verossimilhança. Os relatos do escritor criam essa verossimilhança de várias formas: pela similitude com os relatos orais, supostos mais verdadeiros do que os escritos, pela abundância de “efeitos de real” e pelo ritmo lento como o da existência (Perrone-Moisés, 2016, p. 218).

Aqui verificamos que o atributo do tempo expandido, característica das obras de Akerman, é o que sinaliza também o ritmo lento da própria existência, gerando uma proximidade entre o espectador/leitor e o trabalho fílmico/literário. Além disso, pensando no gênero missivo e lembrando do caráter afetivo que Arfuch destaca como marca constituinte dessa escrita, a pesquisadora revela:

Permitir a intromissão num diálogo privilegiado, na alternância das vozes com a textura da afetividade e do caráter – às vezes, das duas vozes –, no tom menor da domesticidade ou no da polêmica, assistir ao desenvolvimento de uma relação amorosa ou de um pensamento, acompanhar a vibração existencial de alguém que se “conhece” de longe (Arfuch, 2010, p. 148).

Nas obras de Akerman, no entanto, esse jogo da afetividade não é facilmente traduzido – a tessitura desses afetos parece ser fissurada. A mãe presente no filme e na narrativa parece se compreender na medida em que escreve as cartas e faz as ligações à filha, num movimento de autoconhecimento. A filha, em contrapartida, não parece revelar quase nada: a tela em movimento constante no filme, as ruas, o trem, as pessoas parecem sinalizar suas respostas, dentro de um vazio poético e caótico, fruto da sociedade moderna. Sobre esse movimento de descoberta da mãe, refletimos o que Foucault diz em seu texto *Escrita de si*:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo (Foucault, 2006, p. 157).

Aqui parece claro o gesto da mãe de se abrir conforme escreve as cartas e conforme a passagem do tempo. Ela constrói a si mesma justamente nesse movimento de se sentir olhada, de fazer aparecer seu rosto próximo do rosto da filha. A experiência de diferenciação e quebra de expectativa que temos se dá pela filha, que “se mostra” através das imagens que filma e que se mantém atrás da câmera, filmando a nova cidade

para que a mãe veja e ouça. Esse gesto, então, se torna uma metalinguagem, entregando para a mãe mais que uma carta – um filme de uma hora e meia de duração.

## **ENTRE CARTAS E TELEFONEMAS: À ESPERA DE RESPOSTAS**

Na obra fílmica não temos nenhuma carta de resposta, apenas temos as cartas da mãe. O que pode ser caracterizado como resposta é o movimento de imagens da câmera. Nesse sentido, Akerman parece “escrever com a câmera, filmar com palavras” na medida em que, como aponta José Carlos Avellar, em seu livro *Cinema e Literatura no Brasil*:

[...] um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra (Avellar, 1994, p. 98).

Esses exercícios de filmagem da cidade de Nova York que Akerman nos traz enquanto lê/narra as cartas de sua mãe aparecem como respostas. A afetividade talvez se traduza nas imagens que mostram, na solidão, em uma cidade que não é a sua, nesse deslocamento e vazio de estar distante e fragmentada em sua narrativa. Aqui, vida e obra se mesclam, marcadas por uma tensão que também se apresenta na obra literária de Akerman. Em sua narrativa, os pensamentos em monólogo da mãe e da filha surgem numa tentativa de quebrar o silêncio, mas parecem em vão. O movimento de escrita de si e do outro é explorado na narrativa em um embaralhamento das vozes, pela desidentificação das personagens, que acabam por se confundir, gerando uma ambiguidade para o espectador/leitor:

Eu a vejo sobretudo falando no telefone e em frente à televisão, recostada no sofá, às vezes com o jornal diante dela. Quando ela está no telefone, ela fala alto demais e com uma animação que frequentemente soa meio forçada, mas nem sempre. Hoje, sexta-feira, ela não vai estar em casa. Não, ela vai passar a noite com parentes. Ela adora isso. Ela se arruma, coloca maquiagem, alguém vai buscá-la e mais tarde a levam de volta para casa. Ela é muito querida pela família dela, eu acho. Esses são parentes bem próximos. Mas os parentes de fato mais próximos que ela tem estão longe, bem longe dela. Ela mantém contato com eles, mas apenas por telefone. Não é a mesma coisa, é claro, que ser levada de carro, que ser beijada, e ver uma mulher, sua prima, sorrindo para ela e dizendo e então como vai você. E as crianças também, os filhos da

prima, e um homem, o marido da prima, conversando com ela com carinho e humor (Akerman, 2017, p. 7).

A suspensão de uma explicação – a ideia de vazio, de distância e deslocamento – aparece de forma muito presente na narrativa. Akerman traz igualmente tais conceitos em seu filme quando aponta nas cartas da mãe: “Continue escrevendo. Suas cartas me fazem muito bem” ou “Fiquei surpresa em não receber uma carta sua essa semana”, “Só tenha cuidado ao sair de noite sozinha. Nova York é perigosa” e “Sei que está ocupada, mas tente e escreva. É tudo o que me resta”. Os apelos da mãe por respostas somado às imagens que Chantal nos oferece no filme, somam o aspecto cru e comovente da narrativa fílmica. O entrelaçamento de duas vozes e as imagens da cidade em movimento, parecem questionar e confrontar a todo momento essa doçura da mãe e, às vezes, colocá-la também como espectadora das imagens.

No livro, as ideias de retorno também se encontram suspensas. Como no trecho a seguir:

A filha não conta tudo, mas ela adivinha o que está faltando, ela é muito boa em adivinhar o que falta, e ela sabe que a filha quer contar, mas sem contar tudo para que ela não tenha que ficar pensando demais. Então, como ela sabe disso, ela sabe que há mais para saber, e adivinha o resto, e fica aflita (Akerman, 2017, p. 10).

Essa sinalização de tensão e de algo suspenso permeia a obra e abre muitas reflexões. A personagem da filha que se sente inapropriada no seio familiar, talvez pela condição de artista, e a personagem da mãe que faz o trabalho de se apresentar aberta a tais possibilidades apesar do medo. Essas inflexões nas obras aparecem sustentadas quando pensamos no utilitarismo da sociedade patriarcal que requer uma âncora naquilo que parece mais rentável e útil. Assim o artista, como nos lembra Bataille (2001, p. 147) dilapida o patrimônio familiar, quando se afirma como tal e causa a destruição desse, em certa medida.

Em outro momento da narrativa a mãe sinaliza seu apego afetivo com relação à filha e revela:

Eu sempre digo à minha filha de Menilmontant enquanto eu puder ouvir a sua voz no telefone eu estou bem e posso dizer também se você está bem. Você sempre diz que está bem quando eu pergunto se você está bem, mas você diz de um jeito tão vago que eu sei que você está pensando noutra coisa

e logo em seguida você sempre diz agora eu tenho que ir. Quando você diz eu tenho que preparar alguma coisa para comer, aí me sinto bem e fico até com apetite, eu mesma, mas quando você não diz nada, só diz agora eu tenho que ir, sem acrescentar mais nada, então eu me sento lá e penso em você ou, em vez disso, eu não penso, eu só me sento lá, como se estivesse faltando alguma coisa e como se essa coisa continuasse faltando (Akerman, 2017, p. 15).

Esse trecho traz um confronto nessa relação familiar, um espaço vazio que parece não ser preenchido pela voz da filha, que falta e desestabiliza esses anseios maternos. O que se entrega parece pouco, não é o suficiente, e a falta e o vazio vêm como diagnósticos. Essa tensão é exposta por Flora Süssekind e Ivone Margulies no posfácio de *Uma família em Bruxelas*:

News from home, há, além da apropriação vocal, um outro jogo de sobreposições, entre as imagens de Nova York, que dominam visualmente o filme, e a leitura pela cineasta das cartas enviadas de Bruxelas por sua mãe três anos antes, e que parecem se contrapor constantemente ao que se vê. Uma forma de ventriloquismo, como já se assinalou, caracterizada, nesse caso, por dupla tensão. De um lado, entre o que se vê e o que se ouve, isto é, entre os prédios imensos e o movimento urbano de uma cidade como Nova York e a vida menor, os acontecimentos mínimos, registrados pelas cartas. E, de outro lado, um texto que se presentifica, mas lido à distância, com a voz de seu destinatário; o relato materno do cotidiano em Bruxelas, detalhado, saudosos, mas exposto pela voz propositadamente desemocionalizada da filha. E o texto epistolar ganharia, ainda, por vezes, camada sonora extra, que tornaria quase inaudível essa voz que o lê, e não se interrompe, nem mesmo abafada pelo som do metrô, e por outros ruídos diversos da cidade. Produz-se, assim, uma espécie de eco duplamente distorcido das palavras melancólicas, saudosas, de uma mãe que diz, de Bruxelas, para a filha distante, como seria de esperar, coisas como “minha querida”, “abraços e beijos da mãe que te ama”, “eu vivo ao ritmo de suas cartas”. Um eco distorcido tanto pela locução sem ênfases da filha, quanto pela dimensão sonora própria a essa outra cidade (Sussekina, Margulies, 2017, p. 67).

Esse movimento de leitura da carta e do movimento de leitura de imagens faz dessa obra fílmica de Akerman uma singular figura em suas demais produções. O formato fragmentado que a diretora traça em sua composição e o silêncio e a voz monótona em que lê a carta da mãe causam certa estranheza inicialmente, de que logo que as palavras são ditas elas também se esvaziam. Conforme Leyla Perrone Moisés coloca:

Essa é uma das exigências para que uma autoficção seja literatura: não é a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade. Escusado dizer que essa "honestidade" não deve ser atribuída ao escritor. Como qualquer qualidade de um texto literário,

essa impressão de honestidade é criada pelo discurso. E ela é simpática para o leitor (Perrone-Moisés, 2016, p. 212).

Após a exposição dos trechos das obras acima citadas, conseguimos compreender melhor esse comentário de Moisés, pois afinal o que Akerman traça em seu projeto fílmico/literário está no campo dessa impressão de honestidade que é somada ao desconforto evidente de relações que são tradicionalmente vinculadas na mídia e outros veículos como estáveis, positivas e não problemáticas. Nesse sentido, a cineasta abre outras possibilidades de compreensão, dialogando com o espectador/leitor e comovendo através de suas narrativas autoficcionais que, no entanto, se abrem para o outro indeterminado que lê/especta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que Akerman traz inúmeras reflexões tanto em sua obra fílmica quanto literária, assim chegando a algumas chaves de leitura possíveis para as narrativas aqui trabalhadas. A primeira é de que a cineasta se apropria de modo original do gênero epistolar, dando respostas através das filmagens, “filmando como quem escreve”. Em segundo lugar, Akerman subverte a relação entre mãe e filha e reflete novas nuances para a subjetividade dessas duas mulheres que estão naturalmente fragmentadas, pelo deslocamento espaço-temporal e afetivo.

Por último, acreditamos que, através do jogo entre o “eu” íntimo e o “eu” público (que chamamos de autoficcionalidade), Akerman revela em seu projeto artístico e estético um espelho para a “outridade”, demonstrando nessas situações de tensão e afeto muito específicas uma sensibilidade profunda para com o outro, para com o silêncio, para com a vida em sua potência cotidiana e mínima, que não parece nos oferecer muitas respostas e sim mais questionamentos, mais reflexões. Nunca um ponto de chegada, mas sempre de partida para novas formas do sensível.

## REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal. *Uma família em Bruxelas*. Tradução: Flora Sussekind e Ivone Margulies. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

AKERMAN, Chantal. *Tempo expandido*. Evangelina Seiler, curadora. São Paulo: BEI; Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, Projeto Frankfurt, 1994.

BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

SEILER, Evangelina. *Chantal Akerman: Tempo expandido*. São Paulo: BEI; Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

NEWS from home. Direção: Chantal Akerman. França, Bélgica. Produção: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Paradise Films, Unité Trois, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1976. 1 DVD (85 min.).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*: Estudos Neolatinos. 2006, v. 8, n. 1, pp. 154-163.

RODRIGUES, Ana Lucília. *Cinema e Psicanálise: a tela do feminino ao feminismo*. São Paulo: nVersos Editora, 2019.

SUSSEKIND, FLORA. Margulies & Akerman. Cinema corpóreo e emergência do real. In: *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



Recebido em: 08/05/2023

Aceito em: 09/10/2023

**Erlândia Ribeiro:** Possui graduação em Letras – Espanhol pela Universidade Federal de Rondônia (2018), graduação em Letras – Português pelo Claretiano Centro Universitário (2022) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (2020). É doutoranda em Letras, com ênfase em Estudos Literários pela UFES (2020-2024). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, literatura feminina, literatura brasileira, transgressão e literatura latino-americana.

# À espera de um vingador: messianismo e violência no videoclipe “The vengeful one”, da banda Disturbed

*Waiting for an avenger: messianism and violence in the  
music video “The Vengeful One”, by the Disturbed band*

Douglas Eraldo dos Santos  
Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC  
[douglaseraldo@mx2.unisc.br](mailto:douglaseraldo@mx2.unisc.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-1767-5998>

## RESUMO

Neste trabalho, analisamos e interpretamos a narrativa em videoclipe “The Vengeful One”, da banda Disturbed. No artigo, observamos a obra à luz de conceitos como o de indústria cultural e sociedade do espetáculo, bem como as aproximações e os distanciamentos com a *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin, a partir de suas relações com o messianismo.

**Palavras-Chave:** Disturbed; indústria cultural; messianismo; vídeos; violência.

## ABSTRACT

In this work we analyze and interpret narrative in the music video “The Vengeful One”, by the band Disturbed. In this paper, we observe the band’s work in the light of concepts such as the cultural industry and the society of the spectacle, as well as the similarities and differences with Walter Benjamin's critique of violence based on his relations with Messianism.

**Keywords:** Disturbed; cultural industry; messianism; music video; violence.

## INTRODUÇÃO

Enquanto o *riff* pesado dos metais da guitarra estoura em nossos ouvidos, no vídeo, uma tela negra em transição para a imagem do espaço exhibe, em sequência, a seguinte mensagem grafada coloridamente:

Nós observamos de um vazio onde não há tempo.  
A sombra iluminada do antigo eu.  
Esperando o momento que ele assumirá a forma humana novamente...

Para vingar as vítimas da máquina de guerra e vencer o mal que lhe deu vida...

Ele é a mão de Deus...

O Messias Sombrio...<sup>1</sup>  
(Disturbed, 2015).

A apresentação inicial do videoclipe da música “The Vengeful One”, da banda Disturbed, não deixa dúvidas quanto ao caráter profético e messiânico pretendido. Logo descobriremos que The Guy, mascote da banda, é alçado ao posto de messias vindo das sombras. Seu rosto disforme e seu sorriso psicótico conduzem uma moto através do espaço sideral, do céu, desse vazio sem tempo. Como um bólido, ele pilota até a Terra, já degradada e totalmente controlada pela máquina da indústria cultural. A partir dessa chegada, a violência acústica dialoga com as imagens, e é por meio da violência espetacularizada que a ação da narrativa se desenvolve.

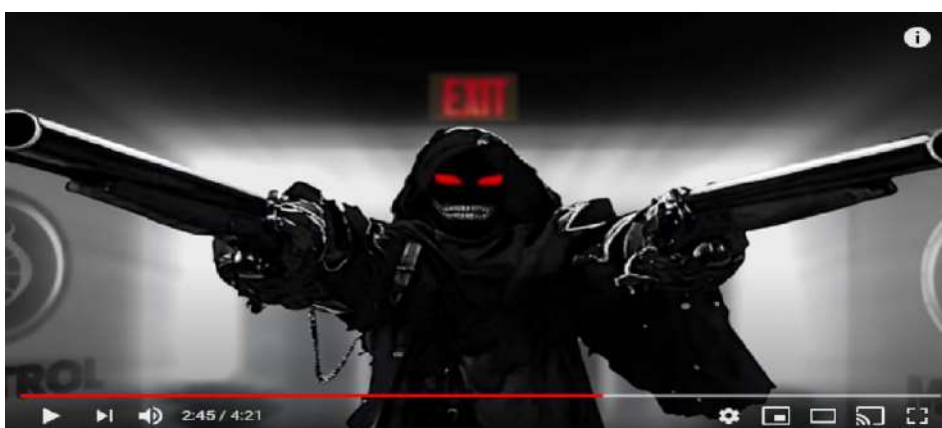
Nesse sentido, é preciso considerar as marcas da identidade do trabalho de Phil Mucci, diretor do videoclipe. Em “The Vengeful One”, encontramos a repetição de elementos vistos em outras produções dirigidas por ele, como nos videoclipes “Spit the out bone”, da banda Metallica (2016), “The Duke”, do grupo Monster Magnet (2014), e especialmente em “The Diplomat”, de Pig Destroyer (2012). Corpos alienados, controlados, manipulados. Corpos corroídos por vermes, por elementos eletrônicos. Tiros à queima-roupa. Corpos explodindo, liquefeitos. Cabeças estouradas. O espetáculo da violência traduzido pelos respingos (estilizados e estetizados) de sangue manchando as telas. Essas são marcas sempre presentes nos trabalhos do diretor, bem como no videoclipe discutido neste trabalho.

---

<sup>1</sup> Livre tradução feita por nós.

Assim, neste artigo, pretendemos analisar justamente a maneira como se apresenta e se constitui a violência radicalizada no videoclipe de “The Vengeful One”. Intentamos estabelecer um olhar crítico sobre a possibilidade de diálogos e afastamentos entre essa narrativa e a *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin. Do mesmo modo, elementos da indústria cultural e da sociedade do espetáculo serão trazidos à baila. Todavia, antes de dedicarmos atenção para a questão da violência, rapidamente trataremos do videoclipe enquanto narrativa.

**Figura 1** – “Messias sombrio”: armado e vingativo



Fonte: YouTube.

## **VIDEOCLIFE: UMA NARRATIVA DE MASSA**

Não objetivamos, neste trabalho, aprofundar-nos em detalhes técnicos quanto à natureza e à característica dos videoclipes. Contudo, reforçamos que, em nossa análise, partimos das discussões de Machado (2000), segundo o qual o videoclipe é uma das expressões artísticas de maior vitalidade de nosso tempo. Para o autor (2000, p. 176), há um salto qualitativo quando esse tipo deixa de ser “em lugar de uma galeria de retratos animados de astros e estrelas do mercado fonográfico” e passa, então, a ser “encarado como uma forma autônoma, na qual se podem praticar exercícios audiovisuais dos mais ousados”. Embora Machado trate das diferentes possibilidades e características dos videoclipes, ele já notava em seu debate que “o que se vê com maior frequência é algo assim como um *efeito de narração*” (Machado, 2000, p. 180).

A questão da narratividade em videoclipes é tensionada, como podemos perceber nas reflexões de Carvalho (2005). Entrementes, se a discussão sobre a narratividade do

videoclipe não é pacífica, suscitando debates, o advento da tecnologia e da mediação da cultura mostra que:

fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas (Flusser, 2008, p. 15).

Partindo de tal premissa, não parece problemático considerar o videoclipe uma narrativa, algo além de mero *efeito de narração*. A narrativa não é monopólio da palavra escrita, o próprio cinema e a dramaturgia, narrativas com especificidades próprias, fortalecem tal questão. Ademais, a tensão criada quanto ao videoclipe ser ou não uma narrativa, ou de possuir narratividade, geralmente está relacionada às diferentes semioses envolvidas, como imagem, som, fragmentação etc. Ora, a narrativa pós-moderna é marcada pela fragmentação, como mostra o narrador pós-moderno de Silviano Santiago.

Além disso, pensando no audiovisual que é o cinema, temos o som e a trilha sonora como constituintes do todo. Ao excluir John Williams ou Ennio Morricone de certas películas, por exemplo, algumas obras manteriam a identidade icônica que construíram? É possível conceber Darth Vader sem a “Marcha imperial”? Todavia, não nos interessa adentrar nessa seara aqui.

Entretanto, neste trabalho, para fins de esclarecimentos, consideramos “The Vengeful One” uma narrativa em videoclipe e, mais, uma narrativa bastante clássica. Nela, há um personagem que desencadeia uma ação linear com começo, meio e fim. O fim, em seu desejo messiânico, representa uma tentativa de purificação do mal a ser combatido. Aliás, em caso de qualquer dúvida acerca do caráter narrativo de tal videoclipe, o próprio diretor resolve a questão de forma explícita citando o canônico exemplo de Anton Tchekhov, o qual indica que, se uma arma é posta em cena, ela deverá inevitavelmente ser utilizada. É o que faz o “Messias sombrio” quando, ao entrar em uma sala, deposita seu revólver num vaso. Na saída, atacado pelo inimigo e em condição desfavorável, é essa mesma arma que dispara e livra o herói da derrota.

**Figuras 2 e 3** – Um revólver posto em cena fatalmente será usado.



Fonte: YouTube.

Partilhada a nossa concepção de análise de tal videoclipe como narrativa, precisamos, ainda que rapidamente, observar as reflexões de Guedes e Nicolau (2016) sobre o fim da exclusividade da televisão na distribuição e na exibição dos videoclipes, especialmente com o advento da internet e das plataformas como YouTube e Vimeo. Para os autores, as publicações dos videoclipes nelas se tornaram uma imposição. A circulação dos videoclipes nesses espaços se dá de forma massiva. O videoclipe de “The Vengeful One”, por exemplo, na data da escrita deste artigo, contava com mais de 95 milhões de visualizações, mais de 500 mil reações positivas e milhares de comentários. Por isso, consideramos importante refletir, discutir e interpretar narrativas com tamanho alcance.

## “THE VENGEFUL ONE”, A INDÚSTRIA CULTURAL E O ESPETÁCULO

**Figura 4** – As telas e as mídias como agentes de alienação e controle



Fonte: YouTube.

No início da obra, vemos uma profusão de telas flutuando pelo vídeo. Uma família está sentada defronte à televisão, o que lembra ligeiramente o videoclipe de “Radio Ga

Ga”, do Queen (1984), no qual uma família janta sob o controle do rádio. No videoclipe da Disturbed, há uma família que, em determinado momento da narrativa e por meio da sobreposição de vídeos, terá em suas entranhas apenas vermes. Nesse contexto, a família é alegoria das vítimas da indústria global da guerra, as quais o messias deseja vingar. Aqui, a narrativa trabalha com alguns elementos que devem ser observados. A tal “máquina de guerra” é traduzida num gigantesco prédio, em uma torre sombria de onde se controla o mundo, isto é, em um regime em que há a desconfiança de um sistema global de controle e manipulação. Nesse sentido, podemos presumir que a “máquina de guerra” citada no texto de introdução da narrativa remete às concepções mais críticas da cultura, a saber, a visão da indústria cultural de Theodor Adorno (2009), para quem a cultura é uma ferramenta de poder para a alienação e o controle das massas. Ainda conforme Adorno (2009), o indivíduo, sob a égide da indústria cultural, é apagado, é uma ilusão:

[...] na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do *jazz* até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um tope caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudoindividualidade. O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável (Adorno, 2009, p. 33).

No videoclipe, a atomização dos indivíduos se apresenta por meio da robotização (ou por processos desumanizantes, como mostrá-los na forma de zumbis ou diabretes) em que eles são retratados: ciborgues construídos e controlados pela “máquina de guerra”, alienados, como a personagem que segura a granada para fazer uma *selfie*. Assim, a ideia de indústria cultural converge para o conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord (1997), “em que o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por coisas suprassensíveis embora sensíveis, se realiza completamente no espetáculo” (Debord, 1997, p. 28). Para ele, “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupa totalmente* a vida social” (Debord, 1997, p. 30).

Em muitas sequências de imagens da narrativa, tal espetáculo da mercadoria e do consumo estará presente e reverberará nas telas que flutuam pelo filme. A palavra *lucro* é constantemente repetida, bem como *submissão* e *obediência*. A rejeição e a revolta contra a indústria cultural e a sociedade espetacular erigida, ainda que não seja foco da análise da letra da canção, é também reforçada:

Conforme a violência aumenta  
E as massas fervilhantes são aterrorizadas  
Todos os predadores humanos enlouqueceram  
Colhendo lucros vindos da morte alheia  
A mídia raivosa cumpre seu papel  
Alimentando as chamas da guerra, o que não surpreende  
Ansiosos demais para vender suas almas  
Pois o apocalipse deve ser televisionado<sup>2</sup>  
(Disturbed, 2015).

**Figura 5** – Granadas e selfies: crítica ao espetáculo do eu



Fonte: YouTube.

Tal relação entre o videoclipe e a indústria cultural e a sociedade do espetáculo se torna ainda mais visível se observarmos também que, no prédio gigantesco invadido pelo “Messias sombrio”, encontram-se duas faixas estendidas com os dizeres “*all media, all time*”. Há nisso, talvez, a insinuação, a partir da indústria cultural, do centro de controle apresentado na narrativa, da sociedade espetacular nos termos de Debord (1997). Nesse sentido, não à toa, a expressão “máquina de guerra” parece ser utilizada, pois:

[...] o espetáculo é uma permanente Guerra do Ópio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação da sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio espetáculo (Debord, 1997, p. 32).

Assim, entendemos que é contra esses dois conceitos que o “Messias sombrio”, protagonista da narrativa em análise, insurge toda a sua violência e o seu messianismo.

<sup>2</sup> “As the violence surges/ And the teeming masses have been terrorized/ The human predators all gone mad/ Are reaping profits born from their demise/ The rabid media plays their roles/ Stoking the flames of war to no surprise/ Only too eager to sell their souls/ For the apocalypse must be televised” (Disturbed, 2015). Tradução retirada do site Letras. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/disturbed/the-vengeful-one/traducao.html>>. Acesso em: 13 jan. 2023.



## “THE VENGEFUL ONE”, VIOLÊNCIA E MESSIANISMO

Ao tratar da *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin, Judith Butler (2017, p. 103) afirma que, “para entender o direito de promover uma crítica pública contra a violência, mas também para articular os valores da coabitação e rememoração – os valores de não apagar os vestígios vivos da destruição passada”, é oportuno rememorar a origem judaica do autor. Ainda de acordo com a filósofa: “É bem possível que essas sejam coisas judaicas, mas, se o forem também são não judaicas” (Butler, 2017, p. 103). Para ela, “a relação com o não judeu está no cerne da ética judaica, o que significa que não é possível ser judeu sem o não judeu e que só é possível ser ético ao se afastar da judaicidade como quadro exclusivo para a ética” (Butler, 2017, p. 103).

É sob esse complexo prisma que a autora observa o texto de Benjamin, bem como sua relação com o messiânico. De acordo com Butler (2017, p. 75) “o messiânico assume diferentes formas na obra de Benjamin, mudando no decorrer de suas reflexões e evocações do termo”. No complexo ensaio *Crítica da Violência - Crítica do Poder*<sup>3</sup>, Walter Benjamin (1986, p. 160) alega que “a violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins”. A partir disso, o autor cindirá a observação da violência em dois aspectos, o do direito natural e o do direito positivo. Para ele:

[...] ambas as escolas estão de acordo num dogma básico comum: fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos. O direito natural visa, pela justiça dos fins, “legitimar” os meios, o direito positivo visa “garantir” a justiça dos fins pela legitimidade dos meios (Benjamin, 1986, p. 161).

Como demonstra Butler (2017), essas são algumas das razões pelas quais o ensaio de Benjamin encontra certas oposições e detratores. Entretanto, para ela, é importante observar que:

---

<sup>3</sup> Na edição adotada, o tradutor Willi Bolle traz a seguinte N. T.: “Optei por esta tradução do original “*Zur Kritik der Gewalt*”, uma vez que todo o ensaio é construído sobre a ambigüidade da palavra *Gewalt*, que pode significar ao mesmo tempo “violência” e “poder”. A intenção de Benjamin é mostrar a origem do direito (e do poder judiciário) a partir do espírito da violência. Portanto, a semântica de *Gewalt*, neste texto, oscila constantemente entre esses dois pólos; tive que optar, caso por caso, se “violência” ou “poder” era a tradução mais adequada, colocando um asterisco quando as duas acepções são possíveis”. Nos excertos trazidos no decorrer do artigo utilizamos como no original com a escolha do tradutor.

[...] se considerarmos os problemas das condições fundadoras da violência do Estado, vamos lembrar que, em *Crítica da Violência*, Benjamin está fazendo pelo menos dois tipos de distinções sobrepostas, uma entre violência fundadora do direito e violência mantenedora do direito, e outra entre violência mítica e violência divina (Butler, 2017, p. 83).

Nessa perspectiva da violência divina, Benjamin (1986) observa que:

Deus se opõe ao mito, assim também opõe-se ao poder\* mítico o poder divino. Este é o contrário daquele, sob todos os aspectos. Se o poder\* mítico é instituinte do direito, o poder\* divino é destruidor do direito; se aquele estabelece limites, este rebenta todos os limites; se o poder mítico é ao mesmo tempo autor da culpa e da penitência, o poder\* divino absolve a culpa; se o primeiro é ameaçador e sangrento, o segundo é golpeador e letal, de maneira não-sangrenta [...]. O poder\* mítico é poder\* sangrento sobre a vida, sendo esse poder o seu fim próprio, ao passo que o poder\* divino é um poder puro sobre a vida toda, sendo a vida o seu fim. O primeiro poder\* exige sacrifícios, o segundo poder os aceita (Benjamin, 1986, p. 173).

O fato de conceber e conjecturar um tipo de violência divina, uma violência próxima de um tipo de poder revolucionário, pode ser, muitas vezes, encarado por leitores de Benjamin como aceitação de alguma forma de violência. Quanto a isso, é preciso novamente observar Butler (2017):

Benjamin não conclama à violência, e sim sugere que a destruição já existe como pressuposto do direito positivo, e, na verdade, da própria vida. O sagrado não designa o que é eterno, a menos que consideremos a própria destruição um tipo de eternidade. Além disso, a noção de sagrado invocada por Benjamin pressupõe que a destruição pode não ter fim e não é redimida nem por uma história teleológica. Nesse sentido, a destruição é, ao mesmo tempo, o momento anárquico em que a apropriação do mandamento [não matarás] ocorre e o ataque ao sistema legal que agrilhoa os sujeitos à culpa sem vida. É também messiânica num sentido bastante preciso (Butler, 2007, p. 91-92).

Com base nessas reflexões e considerando Benjamin (1986, p. 175), segundo o qual “o puro poder divino dispõe de todas as formas eternas que o mito transformou em bastardos do direito” e que este “pode aparecer tanto na guerra verdadeira quanto no juízo divino da multidão sobre o criminoso”, perguntamo-nos neste trabalho se a figura sinistra personificada no protagonista de “The Vengeful One” não estaria marcada por essa aceitação da violência enquanto destruição messiânica. Ou se, pelo contrário, não estaria maculada por uma interpretação errônea da violência divina, sendo tão somente uma violência instauradora do direito, como no ciclo proposto por Benjamin:

[...] a lei dessas oscilações consiste em que todo poder\* mantenedor do direito, no decorrer do tempo, acaba enfraquecendo indiretamente o poder\* instituinte do direito representado por ele, através da opressão dos anti-poderes\* inimigos. (Alguns sintomas disso foram apontados ao longo desta análise.) Isso dura até que novos poderes\* ou os anteriormente oprimidos vençam o poder até então instituinte do direito, estabelecendo assim um novo direito sujeito a uma nova decadência (Benjamin, 1986, p. 174-175).

Ademais, é preciso observar ainda que “todo poder\* enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito” (Benjamin, 1986, p. 167). Lembremos que ambas as violências são objetadas por Benjamin. Em seu ensaio, por exemplo, ele demonstra o papel institucional da polícia enquanto mantenedor do direito. Neste trabalho, questionamos também se não é possível olhar sob esse mesmo prisma para os conceitos de indústria cultural e de sociedade do espetáculo. Observemos que eles são trazidos como elementos de controle social, ou seja, da manutenção de direitos, ao menos dos direitos de uma pequena elite social.

É o que também está demonstrado no videoclipe em análise nesta reflexão. A violência física dos cassetetes policiais é substituída pela cultura e pelo consumo; todavia, não se torna menos violenta – e eficiente – no que tange à estabilização do direito. A partir disso, inserimos mais um elemento às reflexões sobre a violência em “The Vengeful One”.

Não se pode negar que a inserção de um messias na narrativa carrega, ao menos em princípio, a ideia de uma expiação por meio de uma violência supostamente divina. Vindo de um não tempo, de um vácuo, o “Messias sombrio” é tratado como “a mão de Deus”. Trata-se de uma referência bíblica a um anjo purificador chamado a expurgar os pecados terrenos e um representante da cólera divina, um Deus colérico, vingativo, muitas vezes visto em perspectiva judaica. Seria, então, o “Messias sombrio” tal representante de Deus? Promotor de uma destruição purificadora? Seria ele, desse modo, um agente da violência divina?

Ao descer à Terra, ele inicia sua jornada de violência indo até a torre da “máquina de guerra”. Os já citados assimilados por essa máquina são desumanizados, o que, por si só, constitui pontos de inflexões relevantes. O inimigo é retirado de sua condição humana, de modo que a violência passa a se voltar para outra *coisa*. Há, nessa tática, sempre um perigo muito grande, pois a história já provou que tal forma de agir foi utilizada pelos piores tiranos do século XX. Tal princípio está na ideologia do Partido no romance *1984*,

em que George Orwell produz uma distópica alegoria dos totalitarismos do século XX por meio do slogan “Proletas e animais são livres” (Orwell, 2013, p. 91). A desumanização do outro é usada para a legitimação da barbárie; em suma, também é uma tática voltada ao “direito”.

Além disso, ao representar os “agentes” da “máquina de guerra” dessa forma, a narrativa revela “a desmaterialização da *vida real* em si, que se converte num espetáculo espectral” (Zizek, 2002, p. 28). É um espetáculo marcado pela violência de cabeças explodindo, vísceras expostas e exagero de sangue, mas um sangue falsamente estético. A violência é visceral e explícita. Nesse sentido, o “Messias sombrio” também está marcado pelo “momento último e definidor do século XX. [que] Foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema” (Zizek, 2002, p. 19).

A seu modo, a violência da narrativa, em última instância, também marcada pela *paixão pelo real*, tem como objetivo libertar as vítimas. Isso se evidencia com o que ocorre com a família “salva” após a catarse destruidora promovida pelo messias. Também compõe o trabalho do messias, portanto, a ideia, a partir da destruição da “máquina de guerra”, cuja parte final explodindo satélites é bastante simbólica, do desvelar de um real obscurecido, nublado ou negado pela *máquina*.

**Figura 6** – Aniquilação total e o “espetáculo” dos respingos



Fonte: YouTube.

No entanto, para além dessa questão que também é adjacente à paixão pelo real, perguntamos: tal cena não remete mais ao mito do que propriamente ao divino? A luta de

um “Messias sombrio”, supostamente um anti-herói, não estaria, nessa narrativa, simplesmente reproduzindo arquétipos maniqueístas redutores e simplistas e opondo figuras do bem contra o mal, este na figura de um demônio? São perguntas que consideramos possíveis.

Na camada superficial da narrativa, todavia, ou, pelo menos, em suas intenções, parece que a construção messiânica procura estabelecer uma jornada divina e, assim, revolucionária contra o sistema opressor. Entretanto, há a impressão de que, ao confrontar estruturas mantenedoras de um direito, as estruturas da própria indústria cultural e da sociedade do espetáculo, nesse caso, o “Messias sombrio”, incorporado por *The Guy*, ao cabo, por meio de sua violência, longe de uma violência divina, purificadora, parece mascarar tão somente uma violência instituinte de um novo direito. Ademais, o próprio caráter teatral e estético da violência no videoclipe parece conter contradições inerentes ao portar os mesmos elementos aos quais pretende se opor aparentemente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de “*The Vengeful One*” se apresenta como um grito contra a opressão da manipulação de uma “máquina de guerra”, cuja alegoria é possível aproximar dos conceitos de indústria cultural e da sociedade do espetáculo. Desse modo, é uma narrativa marcada pelas questões do pós-moderno, o que não a altera, mas a torna sofisticada, como o salto de uma indústria cultural para a sociedade do espetáculo, ambas bastante convergentes. É para a desconfiança em relação a esses dois conceitos que a narrativa se volta. Em paralelo, há clamor por um real que desvele ou finde os tempos de manipulação e controle. É contra o poder global que o videoclipe recorre ao chamado messiânico explícito no “Messias sombrio”.

Nesse sentido, a violência aparentemente divina produzida pela sinistra figura do anti-herói flerta com a noção de uma violência justificada e expiada. Há, talvez, uma leitura equivocada ou radicalizada da perspectiva judaica de Deus, uma leitura errônea do texto de Benjamin ou da própria violência. Em sua camada superficial, a narrativa adentra na questão da justiça, dos fins e dos meios. Dessa maneira, ao realizar tal violência pela mão divina, a violência seria aceita.

Creemos que a apresentação resumida do texto de Butler (2017) demonstra que se trata de uma questão complexa, e partilhamos com ela que, se pensarmos a partir de *Crítica da violência* (1986), de Benjamin, tampouco encontraremos uma incitação do autor à violência ou a uma espécie de violência permitida. Ademais, o fato de termos na narrativa uma referência explícita ao messiânico não a torna divina. No caso de “The Vengeful One”, apesar de todas as influências religiosas e as marcas do divino na narrativa, a ação do “Messias sombrio” não se dá nesse campo, pelo contrário. Tudo parece notadamente se realizar na disputa pelo direito, no combate entre as duas forças tratadas por Benjamin, a mantenedora e a instituinte, em que o combate estabelece um ciclo sem fim de violência.

Ademais, podemos ampliar nossas reflexões acerca do messiânico em Benjamin observando as discussões do pensador Slavoj Žižek (2002, p. 21) ao afirmar que “Walter Benjamin definiu o momento messiânico como o da *Dialektik im Stillstand*, a dialética imobilizada: na expectativa do Evento Messiânico a vida se imobiliza”. Nesse sentido, a família considerada neste trabalho, frente ao aparelho, hipnotizada, controlada e imóvel, parece representar tal imobilização. Com tal imobilidade, sua única “salvação”, o evento messiânico, que, se no caso abordado por Žižek (2002), a Revolução Cubana, nunca chega, no videoclipe ocorre em virtude da chegada do “Messias sombrio”. O protagonista parece ser constituído pelo dilema do:

[...] núcleo da “paixão pelo Real” [que] é essa identificação com esse gesto heroico de assumir integralmente – a Obscenidade suja do outro lado do poder; a ajuda heroica de que “alguém tem que fazer o trabalho sujo, então mãos à obra!”, uma espécie de reverso da Bela Alma que não aceita se reconhecer no resultado (Žižek, 2002, p. 45).

Assim, de acordo com Žižek (2002, p. 46), “devemos opor a paixão reacionária à progressista pelo Real”, e a narrativa parece sucumbir a isso. Segundo o autor, sobre a paixão pelo real, “enquanto a reacionária é o endosso do reverso obsceno da lei, a ‘progressista’ é a confrontação com o Real do antagonismo negado pela ‘paixão da purificação’” (Žižek, 2002, p. 46).

Temos ainda de tratar do que talvez seja a maior de todas as contradições da narrativa, a despeito de suas virtudes e tentativas de chamado à consciência, que é um produto da industrial cultural, inclusive, um mecanismo de consumo. Adorno (2009, p.

16) já alertava que “a indústria adapta-se aos desejos por ela evocados”. Não seria um problema imaginarmos que as evoluções das mídias, levadas à internet, não sejam ferramentas da indústria cultural ou da própria sociedade do espetáculo e do consumo? As telas flutuantes ao longo da narrativa, inclusive, ajudam a confirmar isso.

Assim, é possível que o próprio videoclipe seja mais uma das produções da indústria cultural? Um agente da imobilidade? Aliás, o alcance massivo da obra resultou em mais consciência ou diversão? Até que ponto ela simplesmente não reproduz:

[...] o *amusement*, ou seja, a diversão, implícita em todos os elementos da indústria cultural, já existia muito antes dela. agora é retomada pelo alto e colocada ao nível dos tempos. a indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias (Adorno, 2009, p. 17).

Por conseguinte, especialmente no videoclipe em análise, tão próximo das jornadas espetaculosas do cinema, usuário dos mesmos recursos técnicos e de efeitos especiais, da estética de ações cinematográficas, como em *Matrix* (1999), como garantir, então, que a violência nesse caso não atue de modo que:

[...] o prazer da violência contra o personagem transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. Ao olho cansado nada deve escapar do que os especialistas puseram como estimulante, não nos devemos espantar diante da finura da representação, havemos sempre de acompanhar e, por contra própria, mostrar aquela presteza que a cena expõe e recomenda (Adorno, 2009, p. 20).

Neste artigo, não pretendemos produzir afirmações definitivas com todos os riscos e as possibilidades de enganos que elas carregam. Contudo, mais do que refletir sobre a narrativa de “The Vengeful One”, intentamos demonstrar que, a despeito das intenções aparentes de uma mensagem revolucionária na ação do videoclipe, do grito de oposição contra o poder controlador de uma *máquina global* estruturada pela indústria cultural, pelo espetáculo e pelo consumo, como, a narrativa parece escorregar em contradições internas.

Há provável interpretação errônea de uma justiça divina e purificadora que, ao fim, tão somente parece provocar a briga entre a instituição e a manutenção do direito. Além disso, ao se voltar, em tese, contra a indústria cultural, o videoclipe o faz com a

estética e as ferramentas dessa mesma indústria. Ou seja, entrega espetáculo e assim filia-se ao mesmo sistema e suas técnicas de efeito alienador, de modo que, parece-nos, a partir de sua angústia marcada pela paixão pelo real, mostra-se, contudo, incapaz de superar o reacionarismo em uma postura revolucionária nos termos propostos por Zizek (2002). Desse modo, ao cabo, a presente narrativa em videoclipe participa e colabora para a vida imobilizada, em parte pela incapacidade de enterrar um dos mitos mais persistentes do pós-modernismo: o mito da revolução.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Crítica da Violência - Crítica do Poder*. In: Documentos de cultura. documentos de barbárie : escritos escolhidos I seleção e apresentação Willi Bolle; trad.: Celeste H.M. Ribeiro de Sousa ... I et al.1. - São Paulo: Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bertoni. São Paulo: Boitempo, 2017.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. *Narratividade em videoclipe: a articulação entre música e imagem*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0856-1.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DISTURBED. *The Vengeful One*. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8nW-IPrzM1g>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

GUEDES, Fabrícia; NICOLAU, Marcos. Os Videoclipes Interativos e a Apropriação dos Usuários para Compartilhamento no YouTube. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2016, Caruaru. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. São Paulo: INTERCOM, 2016. v. 1. p. 1-15.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Helena Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2002.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 11/01/2024

**Douglas Eraldo dos Santos:** Doutorando em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Mestre em Letras pela UNISC e licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Bolsista Prosuc II da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

# A forma nada avulsa dos homens avulsos, de Victor Heringer: vanguarda, herança e adaptações

*The not-at-all loose form of odd men, by Victor Heringer:  
vanguard, inheritance and adaptations*

Fabio Pomponio Saldanha  
Universidade de São Paulo (USP)

[fabio.saldanha@usp.br](mailto:fabio.saldanha@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-8655-1334>

## RESUMO

A partir de considerações a respeito dos escritos de Anatol Rosenfeld e Peter Bürger, busca-se mostrar como, mesmo em obras recentemente publicadas no mercado editorial brasileiro, especificamente *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016), o ato de esquecer-se da vanguarda ou, ainda, de processos formais e estilísticos, pelos quais se caracterizou a vanguarda e a modernidade nas artes (aqui, especificamente, o romance), é, quiçá, impossível e, ainda, improvável de se fazer. Através de uma revisão dos principais argumentos de Rosenfeld e Bürger, caminha-se para a chave analítica para o texto de Heringer, buscando observar como aquilo dito na teoria da vanguarda também pode ser observado nas escolhas formais e estruturais do romance heringeriano.

**Palavras-chave:** Victor Heringer; Anatol Rosenfeld; Peter Bürger; romance; vanguarda.

## ABSTRACT

Based on considerations regarding the writings of Anatol Rosenfeld and Peter Bürger, the paper seeks to show how, even in works recently published in the Brazilian publishing market, specifically *O amor dos Homens Avulsos*, by Victor Heringer (2016), the act of forgetting whether the avant-garde or, even, formal and stylistic processes, by which the avant-garde and modernity in the arts (here, specifically, the novel) were characterized, is, perhaps, impossible and, even, unlikely to be done. Through a review of Rosenfeld and Bürger's main arguments, the paper moves towards the analytical key to Heringer's text, seeking to observe how what is said in vanguard theory can also be observed in the formal and structural choices of Heringer's novel.

**Keywords:** Victor Heringer; Anatol Rosenfeld; Peter Bürger; novel; vanguard.

## INTRODUÇÃO

Apesar de extremamente crítico à noção pela qual a vanguarda foi entendida ao longo do tempo, Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (2017), aponta que ela não pode ser esquecida, dada a sua influência na maneira pela qual as obras podem não só ser feitas, mas como também recebidas e interpretadas, daí a exigência nos tempos pós-vanguarda de entendermos nosso local de produção hermenêutica, tendo em mente outras formas de interpretação que nasceram, ou, pelo menos, em alguma medida, ganharam força, a partir da vanguarda.

Nessa linha, Anatol Rosenfeld (1996), em suas considerações sobre o romance moderno, também nos faz notar que as mudanças significativas nas maneiras pelas quais tanto a pintura, com a desrealização e a mudança na importância da perspectiva, assim como a Filosofia, com o intenso questionamento na onisciência do sujeito cognoscente no mundo, geram consequências na forma literária preferida pela experiência moderno-burguesa: o romance. São consequências disso: a denúncia de uma prática de escrita de um mundo totalmente perceptível-cognoscível, com a diminuição da utilização do narrador em terceira para o narrador em primeira pessoa, adensando a utilização do fluxo da consciência, de modo a se quebrar a noção de um mundo imparcial, sendo apresentado como total e universal, assim como a importância do passado no presente, mostrando que algo não se encontra finalizado enquanto noção de consequência da causa.

Nesse sentido, para que o leitor (o receptor do livro, a obra de arte em questão) perceba e interaja com o objeto, destacando e assimilando aspectos diferentes dessa tensa relação do passado com o presente, podemos entender não só o romance *O amor dos homens avulsos*, mas também apresentar certos pontos do livro dentro de outras vertentes teóricas que já passam a repensar os próprios procedimentos que, na vanguarda como entendida por Adorno, se daria como o esgotamento da criação de novidade. Ao ver o passar do tempo, utilizando o livro de Heringer como demonstração e aprofundamento das análises teóricas, busca-se matizar os processos pelos quais a ideia de irrupção do novo na vanguarda podem ser reescritos a partir daquilo que, mesmo após o encerramento desse movimento, garantiu-se como sobrevida e influência, assim como fora abandonado por formas outras, pela continuidade de outras maneiras de olhar para o que pode vir a

ser o novo, assim como qual figura ocuparia tal destaque de importância na herança da vanguarda e da modernidade.

Ainda que o trabalho tenha como princípio uma análise da estrutura pela ideia do princípio de montagem, ou seja, mais voltado à análise da maneira como tais mecanismos são acionados em Heringer, o livro em questão já possui repercussão, seja em trabalhos ou resenhas acadêmicas, da qual registro algumas fontes de diálogo: Modesto (2021); Simionatto (2018); Silva (2019) e Silva (2021). Para chegar, por fim, na perspectiva da análise da forma, propõe-se, neste texto, uma tentativa de leitura dupla: ao mesmo tempo em que observamos certos pressupostos da teoria, apresentaremos certas aplicações disso no romance escolhido.

## **OS HOMENS AVULSOS DE VICTOR HERINGER**

Começamos pelo narrador. Antes de sua versão moderna, “[u]m mundo relativo [era] apresentado como se fosse absoluto” (Rosenfeld, 1996. p. 78) — o romance, assim como o teatro em determinado ponto da argumentação de Rosenfeld, é aquele que, na literatura, assume a possibilidade de demonstrar que o sujeito cognoscente não é uma posição absoluta, não detém o eixo central de consciência na narrativa e na performance, mas, sim, transforma a experiência de perceber espaço e tempo em algo pretensamente uniforme e universalizado, sendo de fato relativos e aparentes.

Enfatiza-se, assim, que a principal novidade da arte moderna reside na possibilidade de transformar essa percepção atravessada nas artes e em outros campos para dentro da forma: é a estrutura da obra de arte que se torna assimiladora dessa relatividade do espaço-tempo, como veremos em Heringer, tida em outras esferas artísticas como a pintura, na desrealização ou quebra da mimese, assim como a transformação da perspectiva, seja ela abandonada ou retrabalhada, a depender da vanguarda em questão analisada por Rosenfeld.

É destacada a potência do fluxo de consciência, sintoma de uma frequente não utilização do narrador em terceira pessoa, que traz o distanciamento para o leitor da cena, gerando o sentimento de onipotencialidade, assim como de ciência de tudo o que se passa, fazendo com que, dada a perspectiva da narrativa pela verborragia da consciência, presente, passado e futuro se unam e causem, no leitor, a sensação de que o passado não

está finalizado e tem extrema importância no presente, com suas consequências e vivacidade sentidas pela própria maneira de narrar dado o enfoque na experiência psíquica.

Como ressalta Rosenfeld:

Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da **causalidade** (lei de causa e efeito), **base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim** (Rosenfeld, 1996, p. 84 - destaques próprios).

Essa utilização do modo narrativo em primeira pessoa do presente se contrapõe à tradição na qual o narrador, afastado, em terceira pessoa, gera uma possibilidade de criação verossimilhante, “objetiva”, universalizada da experiência do sujeito que narra os fatos. A ponte da crítica se torna, assim, a própria modulação ao salto possível de se questionar o que são os termos “verossimilhança”, “objetividade” e “experiência universal”, como ressalta Rosenfeld nas possibilidades de ver o que conta como intenção das alterações: “a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o **narrador e o modo narrado**, quer para apresentar a 'geometria' de um eterno, sem tempo.” (Rosenfeld, 1996, p. 92 - destaque próprio).

As conclusões de Rosenfeld, assim como os livros utilizados como inspiração e exemplos de análise do autor, não buscam atuar em ou apresentar uma teoria sobre o Romance Moderno, de forma que todo o entendimento se desse por completo nas páginas de sua reflexão, mas sim, que a errância, a abstração e a dúvida, através da repetição, pudessem ser incorporadas também no raciocínio, finalizando com a ideia de que:

[...] se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (Rosenfeld, 1996, p. 97).

A utilização do narrador em primeira pessoa tem também como característica quebrar a noção do sujeito cognoscente de um mundo fora de si, mostrando assim que, quando trazemos o leitor em consideração no processo de construção de sentido (argumento já também em coalizão com Bürger), ele se torna mais próximo e tem, a partir

daí, uma gama de possibilidades de construção de sentidos os quais, de certa forma, importam menos como ferramenta de verossimilhança interna, mas, sim, de adesão do leitor para a continuidade da leitura e autoidentificação. Em *O amor dos homens avulsos*, o narrador de Heringer é um senhor já em idade avançada que decide rememorar sua história de vida, dado que um incidente, a morte de Cosme, um garoto negro que passa a viver com a família branca do narrador após ser abandonado, de maneira violenta, marca a vida e o futuro desse já senhor, que até hoje vive recluso e sem contato com o que sobrou de sua família, após os anos subsequentes ao acontecimento que, no início, ainda não está plenamente revelado.

A narrativa da memória, por si só, apesar de não usar o tempo do presente, como em “[d]epois da bengalada que dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de Cosmim. Aí, de um golpe, comecei a amá-lo.” (Heringer, 2016, n.p.), ajuda-nos a ver a importância da quebra da causalidade: o narrador, o tempo todo, está rememorando sua vida e infância no Queim, bairro que, no Rio de Janeiro, não existe, apesar de o Rio de Janeiro existir, ao mesmo tempo em que intercala reflexões a respeito do seu presente, mostrando sua vida nos dias de hoje, cuidando de um outro garoto que é deixado em sua rotina, Renato, outro menino abandonado.

As feridas do passado não cicatrizadas parecem sugerir uma relação com o tempo do agora, de forma que passado e presente se fazem um só, mesmo se de maneiras diferentes, dada a própria passagem do tempo e as consequências das dores não observadas quando um menino negro brutalmente assassinado (Cosme) e um menino abandonado que constantemente desaparece (Renato) fazem com que o narrador frequentemente conte coisas pequenas do seu dia a dia, ainda que marcadas pelo signo da violência, mas de forma extremamente fragmentária. Isso se reflete, até mesmo, na possibilidade de vermos a composição do romance não em capítulos, mas, sim, por meio de fragmentos de memória a serem reescritos ao longo do tempo — preferimos essa nomenclatura por não considerar estruturas tão pequenas de elaboração narrativa como capítulos.

Além disso, a própria estrutura de vaivém da memória do narrador parece corroborar com a elaboração traumática da morte de Cosmim como reincidente na quebra da linearidade da possibilidade de seguir-se narrando a vida. Assim como a memória, a estrutura do romance de Heringer é fragmentada, não buscando formar relações de causa

e consequência entre o narrado do passado e o narrado do presente, mas, sim, fazer de cada fragmento um universo em si, como no fragmento 58 do romance:

EU: Você não vai sumir mais, igual daquela vez.

O Renatinho rerreri e diz que não, não. Outro dia, perguntei se ele achava que a Anunciação, a moça que cuidava dele, sentia sua falta. Ele deu a mesma resposta: rerreri e disse não, não. Nem a Carla, que era a menina que vivia com eles. Fez questão de explicar que não era sua irmã. Não devia nada.

Está preso comigo.

RENATO: Como chama esses riscos brancos que ficam boiando no olho quando a gente fecha o olho?

EU: Não sei.

RENATO: Igual quando a gente toma soco no olho. Nunca tomei soco no olho. (Heringer, 2016, n.p.)

Essa parte da narrativa não tem necessariamente nem relação com sua predecessora, nem com sua sucessora: é esse próprio movimento da arte fragmentada, no qual cada um traz em si uma potência de ser entendido de maneira única, sem necessariamente passar por toda a obra, que se quebra o eixo da causalidade tanto espacial, quanto temporal. Afinal, se o fragmento antecessor e o sucessor não estão em nexos causal e, muitas vezes, nem mesmo em tempos iguais na narrativa, um só pode ser entendido enquanto mundo em si, não relacionado diretamente e dependente daquilo que veio antes ou depois, a parte e o todo, ou, ainda, uma espécie de ritornelo cheio de fios espaçados, a ainda significarem algo maior somente depois da compreensão da narrativa como um todo, não como algo que vai se construindo aos poucos e, graças ao passar do tempo, já dá ali sentido unidirecional à narrativa.

Fragmento e memória funcionam como potencialidades de atribuição semântica, que podem, inclusive, fazer com que se questione a própria necessidade de se entender a dicotomia da parte pelo todo como produtora de sentido somente pelo privilégio do segundo, em detrimento da primeira. O fragmento se torna, assim, também um mundo holístico ao qual se pode atribuir tanto significados múltiplos, quanto possibilidades de interpretação, afinal, a memória é também fragmentária. Assim, o corolário disso é o fato de a memória ser, muitas vezes, a própria criadora de mundos cuja possibilidade de interpretação, como um “todo”, faça com que a própria interpretação da vida quebre uma lógica de nexos causal óbvio entre passado e presente. O que fica impossibilitado, por fim, é também o próprio estatuto de certeza que a somatória total, mediante um entendimento da progressão do tempo, garanta a unicidade da produção de sentido em via de mão-única:

ao se reviver um tempo passado, já se construiu algo pelo processo caracterizado por Peter Bürger como essencialmente não orgânico na obra de arte, característica da obra de arte de vanguarda.

Na vanguarda, o que entra em crise não é a obra de arte em si, mas, sim, uma determinada concepção de arte, sendo que, para isso, Bürger distingue dois tipos dessa relação das unidades gerais e particulares na obra de arte:

Tabela 1: comparação entre obra de arte orgânica e não orgânica

<b>Obra de arte orgânica (simbólica)</b>	<b>Obra de arte não orgânica</b>
“a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação” (Bürger, 2017, p. 128).	“o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada [...]. A obra de arte não nega a unidade como tal [...], mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica.” (Bürger, 2017, p. 128-129)

Fonte: Autor.

A possibilidade de entender a obra de arte de vanguarda como algo desafiador à categoria da arte em si residiria, então, na visão de certo modo evitada pelo autor, quando se diria que, pelos movimentos dadaístas, a provocação, a assinatura de urinóis, por exemplo, e seu subsequente envio, trariam uma crítica à instituição da arte e, conseqüentemente, à obra de arte por correlação. No entanto, como destaca Bürger, tanto a instituição quanto a possibilidade de considerar algo enquanto obra sobrevivem: o próprio ato da assinatura, também, é marca do jogo da instituição enquanto algo de alguma forma a permanecer funcionando e se adaptando aos questionamentos e investidas daqueles cujas críticas a ela se direcionava.

Aquilo a ser sugerido por Bürger como a novidade da vanguarda vem na contramão do enxergado por Adorno no mesmo fenômeno, cuja epítome da novidade parece ser o ponto central para o segundo autor, não o primeiro. Bürger busca demonstrar que a novidade, tautologicamente, do novo, parece estar muito mais presente dentro de algo que já existe no presente, ou seja, no velho: sugerir-se-ia, assim, pela releitura à contrapelo de Adorno, que novo/vanguarda/velho/tradição devem ser revistos e relidos para que se entenda de outra forma a diversidade das experiências em vanguarda. Sendo



assim, a possibilidade de entender a já dita novidade ou profundidade da ruptura na vanguarda vem de outra forma:

esse “novo” [da vanguarda e da mudança nos sistemas de representação] é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma tal ruptura com a tradição. [...] Com os movimentos de vanguarda, sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso. Consequentemente, nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, *como arte*, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos. [...] Na medida que o faz, o próprio Adorno, como teórico, demonstra sua vinculação ao período dos movimentos históricos de vanguarda. Pode-se tirar a mesma conclusão do fato de que Adorno viu os movimentos de vanguarda não como fatos históricos, mas sim ainda vivos no presente (Bürger, 2017, p. 143-145).

A crítica de Bürger segue também para a importância que Adorno dá ao acaso, ao acontecimento e à maneira de entender isso em relação à perda da autonomia do indivíduo burguês, sendo o romance uma produção na qual nada estaria estabelecido com intenção, uma espécie de totalidade na qual tudo se torna recolhimento de ocasionalidade pura. Ainda que de paráfrase sucinta, Bürger pontua, tentando matizar a teoria adorniana em torno do acaso na obra literária, que isso, de fato, não corresponde ao acaso: tanto quanto o texto, música, pintura etc. são produtos manejados, logo, de acaso, *ipso facto*, pouco contém. O *happening*, o acontecimento, surgiria dentro da obra literária pelo profundo conhecimento do gênero e de suas estruturas internas, fazendo com que o produzido ali seja, de fato, menos acaso do que o acontecimento em si (*cf.* Bürger, 2017, p. 153-154).

Esse conhecimento do funcionamento da obra literária e da sua possibilidade de produzir, dentro da forma, algo novo, pode ser visto em Heringer, ao apresentarmos seus mecanismos de colagem e de releitura da quadrilha de Drummond. Começamos pelo segundo: dada a época de composição do romance, Heringer pedia para seus leitores que entrassem em seu *website* e contribuíssem com seu nome e o nome de seu primeiro amor, com a promessa de, na publicação, tais resultados aparecem. Não se anunciava, na época, como, nem quando, tais contribuições seriam apresentadas, sendo até mesmo possível imaginar que, dada a construção da narrativa como algo fragmentário, a cada página passada, menos se saberia de certo quando, por fim, tais contribuições estariam presentes. O resultado se vê da seguinte forma, na qual se lê através do narrador:

Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor, que se chamava Bruno ou Pablo ou Ilyich, Ricardo ou Rhana, Luciano, Eduardo, Diego ou Carlos Octávio, Kátia, Mariana, Lucas, Marisa ou Carlos Eduardo, Rafael, Raí ou Solange, ou Luíza, Fabiana, Adolfo, Lígia, Joana, Érica, Mateus. Amei como Lucas amou Sophie e Daniel amou Gabriela. Como Denilson amou Raiane, como Aline amou Michael, como Raquel amou Guilherme, que morreu de meningite. Como Dimitri amou Cristina ou Estefânia, como Lucas amou Ana Carolina e Ana amou Murilo. [...] Luís amou Nayanne, Thiago amou Luciano, Fernanda amou Julia, Marcos amou Beatriz. Vanderson amou Júlio César. Eu amei Cosmim. Como Orlando amou Ana e Marta amou Fernando, como Caco amou Bia e Daniel amou Fernanda, Rodrigo amou Douglas e eu amei Cosmim. Renato amou Débora, Suzana amou Frederico, Amanda amou Hudson, Maria amou Jorge, Ethel amou Décio, Rachel amou Petrônio. Como Ana amou Rafael e Ana foi amada por Marina, como Afonso amou Tiago e Márcia, Luciano, Hugo amou Jonny e eu amei Cosmim. Daniel amou Maria, Ricardo amou Karina, Abyellyes amou Poliana e Alessandra amou David. Como Anna amou André e Ana amou Carlos, eu amo o Cosmim. Como Alice amou Quequi, como Bárbara amou Henrique, como Lídia amou Gabriel, como Marina amou Rafael, como Lívia amou Francisco, como Karina amou Ricardo, como Cassiano foi amado por André, como Eduardo foi amado por Samara, eu amo o Cosmim. Como André amou Luca, como Tayana amou Nanda, eu amo Cosmim, o primeiro e o único. (Heringer, 2016. n.p.)

Não só o acaso fora criado de uma maneira na qual o leitor era parte necessária para produzir o sentido do mesmo, mas também autor e leitor se confundem de algum modo no momento em que esse texto só se produz automatizado pela possibilidade de se referir, ainda que em paradoxo, a uma realidade, como na reinvenção da quadrilha drummondiana: não é orgânica a ele porque não o representa, mas ainda está constituída de sua realidade própria, fazendo algum tipo de conexão com o mundo, sem precisar e sem poder explicá-lo em sua completude – somente em sua exatidão de parte, de realidade sozinha que constitui em si um mundo pequeno.

Quem se aproxima da quadrilha criada por Heringer logo se reconhece como parte constituinte desse acontecimento, demonstrando a importância do público para que o próprio acontecimento, de fato, aconteça, destituindo a capacidade da criação do novo, espécie de entendimento revolucionário na vanguarda, como previsto por Adorno, fazendo com que a construção dependa também desse outro presente, não mais como um acontecimento a ser força de expulsão do velho pelo novo. O formato clássico de Drummond é, ainda assim, reaproveitado, mas facilmente identificável do que há de novo nessa presença que se materializa nas páginas de Heringer, ao mesmo tempo reforçando certa parte daquilo a de alguma forma ser deixado para trás, para uma outra forma que, todavia, ainda depende do que se está deixando para trás. Se a experiência do romance atual tem algo de sobrevida da vanguarda, ao mesmo tempo, também deixa para trás

outros tantos pressupostos, mostrando, assim, a importância da historicidade da forma, a ideia da narratividade dos amores de outras pessoas que em algum momento amaram alguém, sem fazer disso algo *sui generis* ou totalmente dependente de seu próprio mundo ficcional, afinal, essas pessoas ali presentes amaram outras pessoas não somente na descrição e, logo, também fazem parte dessa lógica de sentido a depender de algo exterior a si.

De modo a apresentar os exemplos pensados a partir da montagem e da colagem, voltemos à teoria. É após os apontamentos da obra adorniana que Bürger apresenta a obra benjaminiana para poder, através de correlações, fazer da teoria da alegoria uma ponte com a teoria de obra de arte não orgânica e entender a vanguarda em um contexto no qual o destaque se torna “as transformações da função social da forma artística” (Bürger, 2017, p. 157). A alegoria, assim, enquanto método de retirar uma parte do todo e, dali, criar sentido para aquilo, mostrando a não imanência do sentido relacionado à parte, pontua que o caminho seguido e reforçado pelo autor é o de que essa, então, estará como equivalência ao processo de criação da obra de arte – o ato de arrancar a parte, atribuir sentido e reconhecer, melancolicamente, pelo receptor, a história.

O processo de criação é destacado como alegórico porque, de fato, o que diferencia o processo da obra orgânica para a não orgânica não é a alegoria, mas, sim, de como isso é montado e a possibilidade de, dali, criar sentido:

A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte. [...] A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. [...] Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar de um “todo da obra”, como soma da totalidade de sentido possível (Bürger, 2017, p. 164).

A montagem, então, entre a obra de arte orgânica e a não orgânica, enquanto parte central do entendimento delas, ligado exatamente ao receptor (no caso de romances, o leitor), traz, como conclusão, a possibilidade de percebermos a mudança na obra de arte de vanguarda exatamente como aquilo que muda e interrompe a hermenêutica das partes

conectadas, da qual o entendimento só (e somente só) vem da leitura e interpretação dada a passagem do tempo dentro da leitura, não sendo possível entender a parte sem o todo:

A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção. Esse tipo de recepção é imposto ao receptor da seguinte maneira: na obra vanguardista, a parte - que dentro da obra de arte orgânica se caracteriza pela necessidade, na medida em que tem uma atuação na constituição de sentido do todo da obra - se transforma em mero recheio de um padrão estrutural. [...] Depois dos movimentos históricos de vanguarda, a hermenêutica nem pode ser simplesmente substituída por procedimentos formalistas, nem seguir sendo aplicada como processo intuitivo de apreensão. [...] **Uma hermenêutica crítica substitui o teorema sobre a necessidade da concordância entre o todo e as partes pela investigação das contradições entre as camadas individuais da obra, e só a partir daí vai se inferir o sentido do todo.** (Bürger, 2017, p. 179-180 - grifos próprios)

Apesar de longo o caminho, o que se busca mostrar na argumentação cruzada de Bürger e Rosenfeld é que o romance moderno é feito através de perspectivas que também transferem ao leitor a sua contribuição de pesos e medidas. Quando Heringer utiliza um narrador que rememora sua vida, não se sabe ao certo se a memória mostrada é, necessariamente, entendida pelo leitor como algo importante ou acessório, pois se mostra de maneira fragmentada, aberta à interpretação e, por isso mesmo, a forma utilizada também é repartida, como no trecho acima de Bürger para a importância do princípio de construção.

Além disso, ao não utilizar capítulos longos e, muitas vezes, sem mesmo a divisão diagramada de um "capítulo" ao outro, como em uma forma tradicional, em que cada capítulo narra algo em uma linha fixa e progressiva do tempo, mas, sim, no qual cada fragmento é disposto logo após o fim do outro, intercalando-se passado e presente narrados no tempo verbal do passado, fundem-se tensões entre forma e conteúdo que demonstram a não totalidade da narrativa, assim como a impossibilidade de percepção de um todo orgânico e conectado. Para demonstrar que o passado ainda vive no presente, tanto as memórias vêm e vão, quanto a forma assume essa característica de se reler, se reconstruir e variar no tempo, no espaço e no seu próprio tamanho dentro do livro.

A forma e a estruturação do gênero romance mostram, então, que a estruturação moderna do romance e a contribuição da vanguarda para a configuração de uma forma outra de obra de arte continuam presentes e vistas de diferentes formas na contemporaneidade, ainda que não sendo o alvo de leituras e análises do recorte das obras

teóricas. No entanto, como dito no início desta argumentação, em Bürger, vemos que a herança da vanguarda e da modernidade se faz relida e presente nesta nova época, com seu *Zeitgeist* próprio, visto em Rosenfeld.

Exemplifiquemos estes dois pontos dentro da teoria da montagem em Bürger. Ainda na ideia da estrutura, com intenso reflexo na maneira pela qual o leitor não só percebe, como também produz algo na obra, o deslocamento de diversas estruturas outras que não canonicamente reconhecidas pelo gênero não só do romance tradicional, mas como da literatura, são observados no romance de Heringer, quando ele se utiliza de processos de colagem, cuja diferenciação se dá até pela tipografia do texto, como no exemplo do boletim de Cosme:

Imagem 1: captura de tela feita pela edição digital de 2016, de modo a demonstrar a diferença tipográfica entre o boletim e o prosseguimento da narrativa.

Ano Letivo 19 78.  
Notas do primeiro bimestre: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira — 6  
Educação Artística — 7,5  
Educação Física — 8,0  
História — 4,5  
Organização Social e Política Brasileira — 5,5  
Educação Moral e Cívica — 4,5  
Matemática — 3,5  
Programa de Saúde — 8,5  
Ciências Físicas e Biológicas — 8,5

### **RESULTADO FINAL**

.....  
Guardei um monte desses documentos dele, certidão de nascimento (2ª via, pai desconhecido, mãe desconhecida, guardiã legal: Maria Doralina Trazim de Souza), caderneta

Fonte: Heringer, 2016.

Além disso, a utilização de fotografias, desenhos e carimbos também contribuem para a ideia de que a obra de arte, após a vanguarda, não pode ou não deve ser entendida de antemão como algo cujas partes necessariamente precisam ter o mesmo processo de entendimento e produção de sentido, assim como não poderiam, a partir da ideia da estética da produção alegórica da obra de arte, supor que o processo enlutado e melancólico do artista seria, a todo momento e em sua eterna repetição, iguais e congruentes entre si:

Imagens 2 e 3: capturas de tela feitas pela edição digital de 2016. Constam uma fotografia (esquerda) e um controle de presença (direita).



Fonte: Heringer, 2016.

Em alguns momentos, a intervenção, com as fotografias, as listas e os diálogos, também se mostra parte do processo no qual esses fragmentos, esse mundo fragmentado no qual a referencialidade não é com o todo, nem mediada por nada além do que o recheio estrutural do qual fala Bürger, une imagem a texto e texto a imagem, mas somente nesse pedaço de fragmento:

Eu queria ter um ouvido aguçado para ouvir o som da raiz desgastando o cimento, empurrando, ganhando espaço. O atrito surdo e prolongado, os estalidos da madeira, os leves assobios no escuro, os miasmas. E um dia, enfim, a luz.

Queria viver muitos séculos, para que a vitória parecesse ter a rapidez dum murro. Queria ver os garis recolhendo os cacos depois de meses de reclamação no telefone tal, abaixo-assinados, visitas à Secretaria de Parques e Jardins. As autoridades não se mexem nesta cidade!

Eu queria ser a árvore.

“Ir para onde?”, foi o que Cosmim me perguntou. Onde tivesse espaço. (Heringer, 2016. n.p.)



Esse fragmento mais uma vez nos mostra que a composição contemporânea também tem algo do moderno, quando se utiliza de outros meios e outras formas de encarar e produzir o que pode ser considerado como arte, através da colagem, da fotografia e da união desses mundos pela criação de um acontecimento, um *happening*, no qual o imprevisto surge textualmente, de forma que faça e possua total conexão com o imediatamente dito, porém não com o que antecede o fragmento presente, cuja narrativa se foca no crescimento das árvores, nem com o seu sucessor.

À guisa de alguma conclusão para esta parte, podemos ainda ressaltar a própria criação do acaso, do novo, ainda que dentro dos limites da obra e do gênero, como bem pontuou Bürger, mostrando que o que Heringer faz está dentro de uma tradição que se estabelece e, de alguma forma, ainda traz algo novo para a cena da narrativa, atualizando princípios de montagem e formatação das obras que partem também de redobramentos mais antigos.

Os procedimentos são conhecidos: o fluxo narratológico focado no narrador e na maneira pela qual ele percebe tanto o mundo, quanto as ações e aparentes reflexões das personagens; a possibilidade de inserir elementos outros que não os literários, produzidos a partir do texto em si, como as fotos, os boletins, gerando um estranhamento no que se pode esperar de um romance, tal qual o que se podia esperar de uma obra de arte se tornando um urinol; as reflexões que vêm e vão, quebrando nexos e causalidade unidirecionais, assim como a própria incorporação de Drummond enquanto ideia, sendo reatualizada ali, fazem parte de uma tradição da literatura que, de uma forma ou outra, foi revista pela vanguarda e seguiu em frente. No entanto, o próprio passar do tempo fez dessas releituras e da sua reatualização algo diferente do esperado quando de sua divulgação como a última possibilidade do novo, por estarem agora já em outro contexto, correndo por outros meios e tendo uma outra forma de criação, envolvimento com o público e publicação de seus resultados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhou-se, no corpo do texto, a possibilidade de revisitar certos argumentos produzidos a partir das experiências modernas e de vanguarda na literatura, cujos resultados, com o passar do tempo, se mostram ainda visíveis e, todavia, mais matizadas

do que a experiência vanguardista poderia prever. Dado que, como insistido desde o primeiro parágrafo, a obra de arte não pode ser entendida mais em sua significância e produção de sentidos conforme o mundo de sujeitos cognoscentes falseadamente representados enquanto unidades totalizadas de um todo recortado, a própria chance de ver as estratégias de Heringer a partir da teoria da vanguarda de Bürger e de Rosenfeld em torno do romance moderno acabam por complicar a própria chance de entender um movimento literário e uma forma de olhar o mundo como a última unidade possível, a experiência derradeira de “fim” a ser experienciado, encerrando-se de vez a chance de que algo novo dali surja.

Narrando uma vida de memórias atravessadas entre o passado e presente (que já é tornado passado), viu-se a impossibilidade de se ter um total entendimento do mundo, sendo o produto de tal perspectiva hermenêutica, quiçá, somente a percepção do mundo pelo qual esse narrador vive: tudo se passa aos seus olhos, ao seu modo de entender ou, ainda, de tentar ressignificar o que ainda resta de memória de seu passado e do que se torna o seu presente, dia após dia. Da mesma forma, cada acontecimento se torna alocutário de um leitor que deve se fazer presente para o próprio desenrolar dos fatos: o *happening*, ao invés de ser algo a ser considerado inteiro e produzido a partir de uma espécie de brotamento espontâneo do nada, se torna perceptível a partir da maneira pela qual o autor segue tensionando o já disponível pela fortuna do gênero, ao mesmo tempo no qual se dedica a criar e a elaborar formas outras de produção de algo novo, de seu material temático em si

Em uma obra cujo signo é não só a memória, mas também a própria estrutura significando uma recriação desse mundo fragmentado, sendo inteiramente dividida em fragmentos ora pequenos, ora grandes, Heringer e seu *Amor dos homens avulsos* mostram, também, o quanto o espírito desse tempo já não tão somente moderno, mas ainda em contato com o que a vanguarda deixa de herança para o mundo da arte, traduz e apresenta enquanto obra de arte literária, recortada e perpassada por processos de diferentes instituições, sendo também uma outra maneira de entender que a própria produção de sentido, ou seja, a interpretação, não é possível sem o receptor, o leitor, e sua possibilidade única, ainda que passível de ser revisitada e alterada, pode fazer com que o texto já entregue possa existir sem se pretender como reflexo de um mundo desejoso de ser mantido enquanto coeso, com início, meio e fim.



## REFERÊNCIAS

BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, p. 127-181, 2017.

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Versão digital.

MODESTO, Edcleberton de Andrade. “Romances avulsos: a representação do contemporâneo brasileiro a partir de Victor Heringer e Altair Martins”. *Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli*, v. 10, n. 1, 2021, p. 328-343.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto / contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, p. 75-97, 1996.

SILVA, Eric Teixeira. *Ternura e violência em O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer*. 2021. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SILVA, Leandro S. da. Victor Heringer "O amor dos homens avulsos". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 56, 2019, p. 1-3.

SIMIONATTO, Bibiana B. O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer. *Scriptorium*, v. 4, n. 1, 2018, p. 97-102.

Recebido em: 10/10/2023

Aceito em: 01/11/2023

**Fabio Pomponio Saldanha:** Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC-USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2022/15480-7).

# A impossibilidade da alteridade: *cyberpunk* como reflexo pós-moderno do rechaço ao outro

*The impossibility of otherness: cyberpunk as a post-modern mirror for the rejection of the other*

Robert Thomas Georg Wurmli

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel)

[thomaswurmli@gmail.com](mailto:thomaswurmli@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0003-9894-2791>

## RESUMO

A presente proposta tem o objetivo de avaliar a forma como a literatura e as outras artes concebem a pós-modernidade. Para isso, a pesquisa propõe averiguar, dentro dos limites e pressupostos da Literatura Comparada, a forma como o gênero *Cyberpunk* tem abarcado a sociedade de século XXI, com vistas, especificamente, à análise da construção das cidades dentro das obras, atrelada às configurações das personagens e ao processo de rechaço ao *Outro*. Assim, objetiva-se fundamentar a compreensão de que o gênero *cyberpunk*, diferentemente do que já foi sugerido outrora, assumiu funções de presentificação da vida cotidiana e não mais apenas sugere futuros distópicos, sendo, portanto, elemento cultural fundamental às pesquisas sobre outremização e pluriculturalidade.

**Palavras-chave:** Alteridade; *Cyberpunk*; Pós-modernidade; Cinema; Literatura.

## ABSTRACT

The present proposal aims to evaluate the way Literature and other arts conceive Postmodernity. For this, the research proposes to investigate, within the limits and assumptions of Comparative Literature, the way in which the Cyberpunk genre has embraced the society of the 21st century, aiming, specifically, at the analysis of the construction of cities within the works, linked to the character configurations and the process of rejection of the *Other*. Thus, the article aims to substantiate the understanding that the Cyberpunk genre, unlike what was once suggested, has assumed functions of presentification of everyday life and no longer merely suggests dystopian futures, being, therefore, a fundamental cultural element to research on otherness and multiculturalism.

**Keywords:** Otherness; Cyberpunk; Post-modernism; Cinema; Literature.

## INTRODUÇÃO

Quanto à produção dita pós-moderna, um dos gêneros artísticos que mais tem sido empregado dentro dessa limitação conceitual é o gênero Ficção Científica, visto que ele tem oportunizado a escritores, diretores de cinema, artistas plásticos e demais a exploração quase ilimitada de universos, personagens e ferramentas narrativas. Isso se deve ao fato de o gênero, por definição, não ser limitado à realidade e àquilo que ela tradicionalmente oferta, oportunizando visões mais amplificadas do porvir ou, ao menos, de uma sociedade alterada. Visto isso, é perceptível a força motriz que a ficção científica gera para a análise do que poderia ser um futuro próximo dentro dos limites da sociedade capitalista ocidental, agindo, assim, o *Cyberpunk* como válvula de escape para divagações artísticas a respeito de como a sociedade tem se projetado, gradativamente, mais excludente e desigual, afinal, “*visions of the future are never really predictions; they are proxies for the projection of the fears and anxieties of the present day*” (Young, 2019, p. 128).

Por definição, o *Cyberpunk* representa uma distopia na qual a vida humana foi reificada e tolhida de seus valores subjetivos e imateriais, em que a sociedade passa “a impressão de já não mais acreditar no futuro” (Debord, 1997, p. 176), ao passo que a tecnologia atua como ferramenta de alienação, controle, vigilância e subversão, usualmente no poder de superestruturas sociais dentro de uma lógica capitalista em que o mercado não somente influencia o Estado, como também é detentor de máximo poder sobre ele. Enquanto suas narrativas criam cidades inescapáveis, dominadas por prédios intermináveis, luzes jamais desligadas, fachadas *neon* nos arredores, sinais das “megalópoles do amanhã”, aliadas à criminalidade alta, à pobreza extrema e a pessoas convulsionando comportamentos pré-programados, individualizando-se a ponto de tornar impossível a comunhão e/ou qualquer conceito de alteridade, a ficção *Cyberpunk* se organiza como um fértil campo de pesquisas.

O principal mote da cultura *Cyberpunk* é o lema “*high tech, low life*”, o qual, por sua vez, resume adequadamente a problematização que esta pesquisa pretende trazer ao longo de sua produção. Desde a gênese do subgênero, o *Cyberpunk* tem criticado a organização social capitalista e a potencial falha desse modelo econômico em lidar com a subjetividade e humanidade dos cidadãos nele inseridos. A partir do momento em que

essas publicações atingem relativa fama – pode-se mencionar o ano de 1968 na literatura, com a publicação de *Androides sonham com ovelhas elétricas?* de Philip K. Dick e o ano de 1982 no cinema, com o lançamento de *Blade Runner*, de Ridley Scott, adaptação direta do romance de Dick –, o movimento *Cyberpunk* passa a agir ativamente na crítica ao capitalismo e na indagação a respeito do que era o mundo polarizado por duas superpotências durante a Guerra Fria.

É exatamente nesse contexto que passa a fazer sentido a construção de um *ethos* específico à cultura *Cyberpunk*, no qual a vida humana, envolta por aparatos tecnológicos virtuais, *billboards* de *neon* e pautada pela sistêmica opressão das massas, pouco valia, ao passo que a criação do espaço, quase inequivocamente, sugeria o distanciamento das cidades do seu conceito original de espaço de comunhão entre indivíduos para se tornarem armadilhas labirínticas e inescapáveis de sujeitos não bem quistos, a saber, pobres, estrangeiros, pessoas de diferentes etnias e/ou sexualidades que aquelas esperadas dentro do universo das obras e, especialmente, os androides. A criação do símbolo do androide na narrativa *Cyberpunk* agiu como suprassumo do que seria um universo distanciado de alteridade, mas aproximado de maravilhas tecnológicas. A respeito desse preconceito, pontua-se que “mesmo que o Estranho não tenha nenhuma intenção hostil, mesmo que ele não represente nenhum perigo, é eliminado em virtude de sua *alteridade*” (Han, 2017, p.8-9). Na sociedade pós-moderna e, por consequência, nas obras que a examinam, a mera presunção de outridade é suficiente para o afastamento, característica empregada e visível no subgênero *Cyberpunk*.

Enquanto projeto artístico, o *Cyberpunk* floresce durante as décadas de 80 e 90, com obras como *Neuromancer* (1984), inclusive no oriente, com mangás como *Akira* (1982) e o animê homônimo de 1988 ou com *Ghost in the Shell* (1989) e seu também homônimo animê de 1995, indicando um debate artístico profícuo a respeito do que o século XXI reservaria à humanidade. No entanto, essa mesma notoriedade do subgênero *Cyberpunk* acabou por permitir brechas que o banalizassem e o normalizassem dentro do discurso oficialmente aceito. Enquanto exemplo, observa-se que muitas das produções *mainstream* que lidaram com *Cyberpunk* a partir dos anos 90 seguiram apenas o ideal de *high tech* do lema original, envolvendo, em suas obras, um apreço estético atrelado ao movimento artístico em seu cerne, mas dissociado completamente

do tom político e crítico que ele almejava inicialmente. Isso provocou um efeito cascata: para o público geral, as obras passaram a ser vistas como escapismos pueris de uma cultura *geek*, com produções parcas e péssimas construções narrativas, enquanto, para o próprio sistema, elas deixavam de ser incursões críticas a respeito da vida ocidental pós-moderna para se tornarem mercadorias comercializáveis sem maiores interpretações possíveis. O *leitmotiv* ético a respeito de alteridade e política foi minimizado ou pasteurizado em clichês estilísticos, dando lugar a obras que apenas se engajavam em uma repetição estética do universo *Cyberpunk*, tornando o subgênero agradável aos olhos e à moda comercial.

A título de exemplificação, menciona-se *Blade Runner 2049* (2017), de Dennis Villeneuve, como obra que soube atualizar e adequar o *Cyberpunk* ao século XXI. No lugar de grandes fachadas iluminadas e de prédios esteticamente chamativos – sistemática comum às primeiras obras do subgênero –, o filme opta por focar em um planeta Terra no qual recursos naturais foram esgotados, no qual favelas e subempregos são a norma, no qual a estratificação da classe mais abastada é extrema e no qual “*the landscapes [...] are unrelentingly sombre in their blankness. This emptiness and loneliness pervade the look of the film and reinforces the central emotional conceit that the main character is terribly lonely*” (Young, 2019, p. 130), problemáticas potencialmente mais condizentes à sociedade ocidental capitalista de século XXI e à pós-modernidade. O resultado do filme, entretanto, foi negativo nas bilheterias mundiais exatamente pelo fato de a obra retornar às origens do debate do subgênero *Cyberpunk*, em vez de focar na mera repetição de seus símbolos mais comuns e esteticamente agradáveis.

Portanto, há um problema claro na avaliação geral a respeito do que é o subgênero *Cyberpunk*, além de um escasso trabalho com ele nos centros universitários nacionais. Não obstante, as próprias obras – livros, séries, filmes, jogos – refletem essa multiplicidade conceitual que torna a investigação acadêmica a respeito da ficção pós-moderna tão árdua e trabalhosa. Enquanto extrato da pós-modernidade, a cultura *Cyberpunk*, reflexo distópico da Cibercultura, modelo social estudado por Lévy (1999), merece atenção mais exclusiva de trabalhos acadêmicos e, destarte, revela-se como nicho fundamental à estética pós-moderna. Suas cidades ficcionais revelam potenciais futuros distópicos a nossas metrópoles e seus personagens, tão afastados de quaisquer

noções de alteridade e empatia pelo Outro, projetam perspectivas fúnebres a respeito dos horizontes da vida social dentro do sistema capitalista ocidental, indicando variáveis, situações e problemas que merecem o debruçar de trabalhos acadêmicos para serem avaliadas.

O Outro e o conceito de alteridade, por sua vez, são símbolos recorrentes das mais diversas literaturas e uma tentativa de apreensão acerca dos motivos que levam este ideal a ser constantemente utilizado em obras literárias é relevante, também, para o entendimento acerca do que leva um indivíduo a julgar o resto da sociedade por meio de uma visão unívoca ou preconceituosa. No *Cyberpunk*, por exemplo, o símbolo do androide tem servido justamente a esse debate: ao mesmo tempo, dotado de relativa liberdade e consciência e aprisionado numa espécie de entrelugar em que nem humano nem máquina é, ele reflete a falta de empatia da humanidade para consigo mesma e a incapacidade dessa em reconhecer direitos ao Outro. O próprio conceito de transhumanismo deriva justamente dessa concepção, trabalhada à exaustão em obras do subgênero *Cyberpunk*. Estudado por diversos autores, mencionando-se Simmel (1950), Kristeva (1991) e Anderson (1991), quando esses analisam os contextos de produção do sentido de nacionalidade, pertença e outridade, o Outro torna-se ponto norteador da pesquisa, pois delimita o *corpus* a ser utilizado, bem como guia o meio pelo qual o trabalho comparatista acerca do rechaço à comunhão será produzido. Na Pós-Modernidade, em que a dissolução e diluição de conceitos como fronteira, nação, identidade unívoca e fixa, em que noções como verdade e historicismo são constantemente revisadas, em que “desaparecem os contextos que dão sentido e identidade” (Han, 2019, p. 93), a falta de compreensão acerca do Outro não se dá apenas por questões culturais e/ou linguísticas, mas por uma diversa gama de conceitos que devem ser trabalhados para a melhor compreensão de como se promove a interação social entre seres que se rejeitam, *a priori*.

## **O ANDROIDE – ALTERIDADE, SUBJETIVIDADES E CONTRADIÇÕES**

A compreensão do quem *eu* sou vs. quem *você* é, na pós-modernidade e, especialmente, em suas representações artísticas, assume cerne fulcral à criação de um

campo coletivo que vise à compreensão de um todo plural, por vezes assumido como caótico, que compõe a *psique* do indivíduo pertencente à realidade contemporânea – de modo algum, *psique* unívoca e unilateral, dada a pluralidade de horizontes, ideologias, países e, obviamente, seres. Ao mencionarmos a existência do Outro, ainda antes de adentrarmos na sua representação pós-moderna híbrida – o androide –, é necessário comentar que tal conceito surge na psicanálise freudiana e lacaniana, bem como na fenomenologia, sendo mais tarde empregado por diversos outros autores, que enxergaram nessa definição a oportunidade de teorizar movimentos visíveis sociológica, filosófica e literariamente. Um deles, Emmanuel Lévinas, discute, sob a perspectiva da filosofia, o que seria tal conceito. Em sua obra *Totalidade e infinito*, argumenta que

[...] o Outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo. O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo ‘tu’ ou ‘nós’ não é um plural de ‘eu’. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum (Lévinas, 1980, p. 26).

Estabelecer um estudo que examine o androide e sua categoria nas representações artísticas pós-modernas assume, invariavelmente, o papel de estabelecer também como é que se enxerga ele, não somente enquanto categoria fílmico-literária, mas, sobretudo, enquanto potencial pária àquilo com o que me identifico ou com os discursos e as ideologias que interpolam e fraturam a formação do frágil eu pós-moderno. Nesse sentido, é de um reducionismo ingênuo conceber, como sugere, inclusive, Lévinas (1980), que a figura do outro represente tão somente uma inversão categórica – e, assim, dualista, ainda pautada em preceitos cartesianos de compreensão a respeito das identidades e subjetividades – da identidade, uma vez que a Alteridade, enquanto conceito, sugeriria uma compreensão primária, inicial, metafísica desse outrem. No que tange à figura do androide, nota-se como ela, fundamentalmente, amalgama exatamente essas noções: em geral, esse ser híbrido vive às margens da identidade, ainda enquadrado sob a égide de posse, de objeto, de coisa-em-si, ao passo

que sua autonomia e autoconsciência, muitas vezes, garantem-lhe um status de humanidade/subjetividade condizente com o que chamaríamos de existência.

Nas obras *cyberpunk*, o debate a respeito dos androides já deixa de ser abordado a partir da separação eles vs. nós e passa a refletir horizontes condizentes com a pós-modernidade, mais adequados a um sincero debate das intrínsecas e ambíguas relações entre corpos no século XXI. Ora, isso já é perceptível quando a personagem principal do filme, o detetive K. – cuja alcunha já lhe outorga o kafkiano título de *não-ser* –, androide replicante do tipo Nexus 9, mais que buscar se aproximar de uma suposta humanidade, acaba por manter relação afetiva com uma IA (inteligência artificial) holográfica conhecida como Joy, com a qual compartilha seus receios, sonhos e vontades. Desse modo, percebemos um deslocamento salutar nas obras distópicas, especialmente as do gênero *cyberpunk*, que passam a abranger outras possibilidades de afetos e subjetividades que não envolvam o mero dicotômico embate entre humanos e não humanos. Doravante, os pressupostos que Lévinas (1980) assume para categorizar conceitos de alteridade, sob a perspectiva fenomenológica, perpassam a esfera acadêmica e se inserem na vivência social, sob o signo da necessidade de entender as múltiplas expressões identitárias manifestas hodiernamente.

Ver-se-á um distanciamento das dúvidas originais do gênero, pautadas nas obras dos anos 80, que pairavam sobre alguns tópicos comuns à época: é possível sobreviver ao capital? É possível considerar como humano um ser híbrido? É possível considerar um fim à polarização política? Nessas questões, vinham imbuídos valores relativos à Guerra Fria e à maquinização da vida cotidiana, que ainda trabalhavam o androide como uma ferramenta limitadora de nossa humanidade, desafiadora de nossa dúvida moralidade. Em contrapartida, as obras mais recentes têm pensado menos sobre a possibilidade de androides serem ou não humanos, trabalhando conceitos como subjetividades, amor, afeto, busca por propósito e senso de pertencimento para além de dualismos comuns, afinal, “a alteridade do Outro não se dá através da negação do Eu, como se Outrem fosse diante de mim apenas um não-eu. Identificar o Mesmo e o Outro por simples oposição seria ainda englobá-los numa totalidade da qual fariam parte” (Rodrigues, 2007, p. 105), quando, de fato, devemos pensar em noções não totalizantes de mundo, aproximadas de visões de colmeia, contemporaneamente estudadas como indícios de uma existência social não fixa/completa. O debate passa a ser calcado pela



busca por uma compreensão social mútua, engendrada por visões coletivistas, socialmente engajadas e humanizadas, por um intenso mergulho no que gera a *raison d'être* de um indivíduo e, por hiperbólica extensão, o que gera o pulsar da existência de cada ser humano. O androide, doravante, não mais representa apenas o combate entre um e outros, mas, sobretudo, define a condição perene de intensa autoconsciência a respeito das fragilidades da vida pós-moderna.

A título de exemplificação, tomemos alguns exemplos de variadas obras do gênero *Cyberpunk* como fundamento ao debate a respeito da visão do androide em diferentes momentos desse formato fílmico-literário, bem como, por extrapolação, como mecanismos à análise das mudanças intrínsecas à visão humana quanto a conceitos como empatia e alteridade. Em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, livro escrito por Philip K. Dick, publicado originalmente em 1968, e que seria a inspiração para a criação do roteiro e, posteriormente, do filme *Blade Runner*, lançado oficialmente em 1982, conhecemos a personagem – inclusive, protagonista da obra em si – Rick Deckard, um caçador de recompensas que sobrevive às custas de aposentar andróides fugitivos para coletar os prêmios relativos a suas capturas. Note-se, antes mesmo de pensarmos a respeito de como o androide é configurado e visto pelas personagens, que ele já é tratado como pária e alheio ao corpo social, muito embora se viva em uma distopia ao decorrer da obra. Mesmo em uma realidade na qual os recursos naturais são ínfimos, em que boa parte da população sobrevivente já não habita mais a Terra e na qual há inúmeros outros medos a serem vivenciados, o androide/ciborgue/ser híbrido ainda é motivo de caça e extermínio. O paradoxo desse embate é ainda mais perceptível quando se descobre, durante a obra, que os andróides (*andys*, no romance) foram criados e são utilizados justamente como mão de obra barata no processo colonizatório do sistema solar e como ferramenta de auxílio ao trabalho braçal dentro da própria Terra.

Uma criação sem direitos, sem face, destituída da chance de identidade, cujo criador, que o faz a sua imagem e semelhança, expulsa-o do Eden sem ao menos indicar-lhe o porquê desse ódio. Assim, o androide encapsula uma reformulação – aceitavelmente mais pessimista – da criação mítica do homem para a mitologia judaico-cristã ocidental. Pouco se questionaria essa atitude ou pouca crítica poderia ser feita à alteridade ou à falta dela nessas obras se não fossem elas mesmas a indicarem a

existência desses seres como sujeitos potencial, senão completamente, sencientes e conscientes não só de seus arredores, mas, principalmente, de sua existência, de sua mortalidade, e de sua necessidade de entrelaçamento afetivo com outros. Mais que aspiradores de pó automáticos, lâmpadas inteligentes ou quaisquer aparatos tecnológicos que convenientemente utilizamos em nossas vidas cotidianas, esses seres híbridos são trabalhados como indivíduos, inerentemente complexos, capazes de refletir a respeito de si e distinguirem-se uns dos outros. Escravos dos humanos e, quiçá, da condição humana, os androides reforçam a incapacidade da humanidade em lidar com suas diferenças e em conceber aqueles Outros como dignos de alteridade. Logo, a literatura, enquanto processo materialmente histórico, abarca em si essas antíteses de formação intelecto-cultural do homem, sempre disposto a discutir seu convívio no campo teórico, mas sem reconhecer, na vida prática, como a história da humanidade está pautada na escravização, exploração e destruição dos outros para benefício próprio.

De todo modo, ao nos debruçarmos sobre o romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, vemos como esse processo é exaustivamente mais agonizante quando percebemos que esses androides são caçados e aposentados por homens cuja condição de vida e sobrevivência em nada diferem daquelas de quem eles caçam. Deckard é um homem casado, de meia-idade, que não pode se mudar para fora da Terra porque depende de sua profissão para conseguir qualquer pagamento. De modo parasitário – condição natural do mercenarismo atrelado ao caçador de recompensas –, Deckard precisa viver em meio à pobreza e à miséria para sobreviver, fato que o leva, paradoxalmente, a experimentar a mesma pobreza e miséria. Na Terra, tem mais chances para capturar os párias com os quais sustenta sua sobrevivência. Na obra, sugere-se que ele recebe um bônus de U\$ 1000 a cada um que consegue aposentar. Ao descobrir que seis androides, da série Nexus-6 – a mais avançada e recente série de ciborgues feita até então –, rebelaram-se de suas condições nas colônias e fugiram para a Terra, o protagonista tem a oportunidade de ganhar um bom pagamento na eventual captura deles. No entanto, o que salta aos olhos durante a leitura diz respeito a como Deckard pretende usar esse pagamento, se recebido: para substituir sua ovelha elétrica por um animal real.

Isto é, em uma vida na qual ele não goza das benesses do capital às classes abastadas e exploratórias, em uma vida na qual a miséria o cerca constantemente e na

qual o risco de uma mutação genética derivada do contato perpétuo com os efeitos nucleares que ainda assolam o planeta, o que satisfaria o protagonista seria conseguir um animal de verdade, o qual teria efeito decorativo em sua vida. Naquelas condições, um animal vivo/verdadeiro/orgânico ocupa as mesmas funções de um bem vendável, como eletrônicos e indumentárias, à nossa vida, dentro da estética e ética do capital: ascensão social e diferenciação das classes menos abastadas. Deckard sofre por saber que um dia teve uma ovelha real, a qual teria morrido por envenenamento acidental quando ele mesmo não checkou corretamente a ração dela e permitiu que um cabo de ferro enferrujado continuasse em sua alimentação. Sofre por saber que poderia ser visto como melhor que os outros, com a mesquinha certeza de que um animal de verdade, com função decorativa apenas, separá-lo-ia dos outros, da ralé, da pobreza. Ele, caso tivesse esse animal, não faria mais parte dos indesejáveis, dos recusáveis, dos ignoráveis.

Se a ironia dessa situação ainda passa despercebida, note-se, ainda, que a condição de vida dele e das pessoas em condições absolutamente subalternizadas é, fundamentalmente, a mesma daquela pela qual os androides passam: exploração, medo, morte. Mais que isso, a ironia ainda reside no fato de que, com o dinheiro provindo do extermínio de androides, Deckard poderia substituir sua ovelha ciborgue, a qual ele possui e a que aos vizinhos e colegas nunca confessa ser ilegítima, uma vez que isso lhe colocaria em situação desigual socioeconomicamente, por uma ovelha orgânica, real. Não haveria melhoria em sua vida, não haveria ascensão social legítima, não haveria modificação sincera nas condições de existência da personagem, apenas uma simulação de melhora e de status. Esse simulacro de ascensão social demonstra bem como os próprios objetivos do protagonista alinham-se a uma vida em espera, a uma pseudo-existência, pouquíssimo ou nada distinta daquela dos androides em fuga.

É justamente nesse processo ambíguo de relações sociais e humanas – ou, melhor, não somente humanas mais – que a obra em questão mostra a falha fundamental de Deckard, no que concerne à compreensão do Outro. Embora a personagem tenha lampejos de autoconsciência e de reflexão social e que, por momentos, mostre tendências à subjetividade e à tentativa de empatia quanto aos diferentes, inclusive, quanto aos androides, a condição *sine qua non* de sua existência é a de buscar a manutenção de seu *status quo*, não a de buscar alterá-lo. Deckard caça ilusões de

melhora. Isso fica visível na questão dos animais que envolve a sua jornada, na incapacidade de reflexão sobre sua vida em um planeta dizimado, na sua inabilidade em buscar laços afetivos mais concretos com aqueles a seu redor, inclusive, com sua própria esposa, com quem convive, muitas vezes, numa espécie de acordo formal mais que afetivo. Mas, principalmente, fica visível na sua proposital tentativa de fazer dos Outros nada mais que justamente isso: outros. Assim, lê-se:

Evidentemente, o robô humanoide constituía um predador solitário. Rick gostava de pensar neles dessa maneira; fazia mais suportável seu trabalho. Ao aposentar, isto é, matar um *andy*, ele não violava a regra de vida estabelecida por Mercer. *Matarás somente os assassinos*, Mercer lhes havia dito no ano em que as caixas de empatia chegaram à Terra pela primeira vez. (Dick, 2017, p. 73).

Frisemos aqui a locução *gostava de pensar*. Em um processo pensado, Deckard prefere enxergar os androides como predadores, ou seja, assassinos e caçadores, para além de qualquer outra noção identitária. Tal tentativa de autoconvencimento inibe o caçador de recompensas de enxergá-los como potenciais seres sencientes, dotados de vontades e, por que não, subjetividades. Ademais, esse raciocínio, se é que podemos considerá-lo como tal, evitava que Deckard percebesse nos Nexus-6 indivíduos muitíssimo similares a ele mesmo: sem vastas perspectivas futuras, com um caminho quase predestinado à servidão, incapazes de alterarem trajetórias que parecem ter sido já traçadas a eles. No caso dos androides, seu tempo de vida baixíssimo (para que não possam, em momento algum, ascender como “substitutos dos homens”), que os leva a questionamentos a respeito da própria mortalidade, e sua inescapabilidade para a servitude, tendo, como única função, o trabalho escravo. No caso de Deckard, a mesma mortalidade, a cada dia mais latente em um planeta destinado ao genocídio nuclear e a mesma servidão, representada pelo trabalho irrefletido do qual ele não pode fugir, uma vez que representa sua única forma possível de acúmulo mínimo de capital. Mais que isso, os ciborgues seriam solitários, fator auxiliador para que esses seres possam ser vistos como exteriores e, portanto, errados, na típica divisão dualista que nega o *eu* que pode existir nos *outros*. Dado que o homem é um animal absolutamente sociável, percebe-se como a transformação do Outro em alguém insociável, que não pode participar do domínio cultural coletivo, é suficiente para outremizá-lo, em um

procedimento que rechaça a alteridade – que seja a empatia, para ficarmos em caracteres ainda mais simples – para fomentar somente o desprezo e a rejeição.

Ademais, é importante observarmos como o fator religioso ainda é sabiamente utilizado no romance com vistas a uma dúbia demarcação de limiares de empatia. Deckard se separa pseudo-conscientemente dos andróides porque, ao pressupor dogmas de sua religião, o *Mercerismo*, ele sabe que o extermínio do Outro é equivocado, mas tem de justificá-lo para sobreviver dentro da lógica estrutural de uma sociedade capitalista. O animal real que ele tanto deseja tem preços e condições de juro altíssimas no momento da aquisição – a despeito, inclusive, de qual animal é. Do rato à ovelha que tanto ocupa a memória de Deckard, nessa paisagem desolada e infértil, qualquer animal verdadeiro é raridade e, portanto, caro. Logo, projeta nos andróides a noção de assassinos inescrupulosos, incapazes de empatia, autocompreensão e livre arbítrio, com o intuito de justificar um dos mandamentos de sua religião, a qual permite o assassinato apenas quando esse é cometido contra aqueles que já tolheram a vida alheia também. A propósito do *Mercerismo*, ele é descrito como uma religião que oferece uma experiência compartilhada entre seus seguidores, permitindo que eles entrem em contato com um ser divino chamado Mercer. Os seguidores de *Mercerismo* usam um dispositivo chamado “caixa de empatia” para se conectar telepaticamente uns com os outros e com Mercer. Por meio da caixa, eles sentem a dor e o sofrimento dos outros, bem como a compaixão e a empatia. Tanto é que Deckard estabelece alguns comentários a respeito da religião, da caixa de empatia e como essa relação poderia ser interpretada pela perspectiva humana. Alinhando-se ao excerto anterior, tem-se que:

Empatia, certa vez ele havia concluído, deveria ser limitada aos herbívoros ou talvez onívoros que pudessem abandonar uma dieta à base de carne. Porque, em última análise, o dom da empatia ofuscava as fronteiras entre caçador e vítima, entre vencedor e vencido. Durante a fusão com Mercer, todos ascendiam juntos ou, quando o ciclo chegasse ao seu fim, caíam juntos na vala do mundo tumular. Estranhamente, esse vínculo parecia um tipo de seguro biológico, embora de mão dupla. Contanto que alguma criatura experimentasse a alegria, a condição para todas as outras criaturas incluiria um fragmento dessa alegria. Porém, se qualquer ser vivo sofresse, para todos os demais a sombra desse sentimento não poderia ser inteiramente descartada. Isso faria um animal gregário como o homem adquirir um fator de sobrevivência mais elevado. (Dick, 2017, p. 72-73).

A começar, tomemos o fato de que a empatia é uma atividade coletiva na obra como processo analítico. O uso da caixa de empatia dentro da religião *Mercerismo* tem

uma função catártica bastante óbvia: fornecer à humanidade aspectos de coletividade e comunhão, sem nunca realmente permitir esses seres de praticá-los. Partamos diretamente desse pressuposto para estabelecer a personagem de Deckard dentro da obra e em relação aos androides que caça, aposenta e sobre os quais se sabota para não os ver como seres pensantes e independentes. Muito embora o exercício comunal seja parte da experiência humana e algo, inclusive, necessário à nossa vivência, processo ávido e prenhe de repercussões para o fomento da alteridade nos indivíduos e nos sistemas sociais, separá-lo completamente da experiência humana individual é condenar a empatia e, portanto, a alteridade, a entretenimento barato de telespectadores passivos. O romance sugere que a maior parte dos humanos que ainda habitam a Terra já se renderam, naquele momento, à religião de Mercer, o homem-mito que fornece a eles chance de redenção e comunidade. Isso significa dizer que, enquanto processo simbólico-religioso hegemônico, o *Mercerismo* tem forte influência na formação identitária e ideológica das personagens do romance, a ponto de elas determinarem suas ações a partir dos princípios *mercerianos*, muito similar ao que ainda é padrão dentro das sociedades humanas contemporâneas, em que a religião ainda ocupa espaço fulcral na delimitação de identidades. E na delimitação de preconceitos e separações, logicamente.

Deckard não concebe os Nexus-6 como humanos justamente porque seus princípios morais, a essa altura altamente obnubilados pelo discurso religioso, julgam aqueles seres como meras máquinas de extermínio, a serviço irrestrito e submisso dos humanos, afinal, “antes, o outro a sua hostilidade, constitui a minha solidão” (Han, 2020, p. 236). Abandonado de sua humanidade, no sentido de capacidade de reconhecimento do outro, e preso em sua proposital visão de mundo violenta, Deckard está sozinho em um mundo que o cerceia e o circunda de modo a torná-lo intolerante. Como se isso já não indicasse a falta de alteridade observável no processo e, por consequência, na mentalidade de Deckard, que se retroalimenta desse discurso para continuar trabalhando em aposentar os androides fugitivos, ainda temos de lidar com o fato de que a empatia, procedimento essencial a qualquer vivente e chave para que a alteridade seja possível, é resumível a uma caixa e a um evento similar ao de assistir à televisão ou ao de jogar um jogo virtual qualquer.

Usa-se a caixa, cria-se uma relação com Mercer e seus seguidores, e se recebe algum evento: um momento feliz experienciado por outro, um luto de alguém, um medo de outro, de modo que as sensações e os sentimentos, de fato, tenham consequências reais no corpo, inclusive as dores físicas, que se transmutam em dores e sequelas aos homens que participam da sessão de empatia fornecida pela caixa de Mercer. Embora, em um primeiro nível, essa ideia se aproxime do conceito de alteridade, ao supor a capacidade de conhecermo-nos e nos reconhecemos em nossas diferenças e experiências humanas compartilhadas, a bem da verdade, o que se tem é o contrário da alteridade. Reitero aqui as palavras de Han, quando esse sugere que “hoje não consumimos meramente as coisas, mas também as emoções com as quais são carregadas. Coisas não se pode consumir infinitamente, emoções, contudo, sim (Han, 2022b, p. 14). Isso é, o *Mercerismo*, com sua caixa de empatia e seus rituais de pseudo-compartilhamento, provoca muito mais um consumo da alegria e da tristeza, consumo esse distanciado inclusive dos eventos em si, do que uma compreensão mútua acerca das subjetividades dos seres. Consome-se a emoção, vende-se ritualisticamente a empatia, mas não se garante absolutamente qualquer tipo de reflexão posterior sobre a condição humana ou, por extensão e pensando no caso dos *andys*, a condição dos seres sencientes.

O filósofo ainda propõe, ao discorrer a respeito do consumo alienado e automatizado de emoções, condizente com uma sociedade que ele considera ter abandonado os rituais e construído uma topologia do presente, em que apenas o momento impera:

As emoções são mais fugazes do que as coisas. Não dão, assim, estabilidade à vida. Ao consumir emoção, além disso, não é com coisas que a gente se relaciona, mas consigo mesmo. Busca-se autenticidade emocional. O consumo de emoção intensifica, com a relação consigo narcísica. A *relação com o mundo* que deveria intermediar as coisas fica, desse modo, cada vez mais perdida. (Han, 2022b, p. 15).

Percebamos o caráter irônico do conceito de “autenticidade emocional” abarcado pelo pensador. Ora, se a relação com as emoções na pós-modernidade é pautada a partir do consumo, nem pode haver autenticidade nem aprofundamento emocional. No caso das sociedades pós-modernas, percebe-se isso a partir da expansão do capitalismo em todas as esferas sociais, por meio do consumo irrestrito e irrefletido, da ligação entre

prazer e compra e da própria venda da fé e da subjetividade como apetrechos alardeados como identitários, sem nunca, de fato, constituírem formas de identificação. Visto que “o espetáculo na sociedade representa concretamente uma fabricação de alienação” (Debord, 1997, p. 32), a venda da emoção age justamente na promulgação desses aparatos de restrição ao pensamento crítico, formulando seres destituídos de individualidade, consumidores da fé, do prazer, da tristeza, além dos produtos mercadologicamente tradicionais do capital. O intermeio do mundo e do externo é tolhido pela contemporânea relação narcísica do eu com a emoção e com a compra perpétua de *qualquer coisa*. Esse processo alienante volta-se contra a criação de comunidades e sistemas de significação e pertença, auxiliando na solidão do sujeito pós-moderno, absolutamente conectado, muito embora isolado de contatos sinceros com os outros. No caso de Deckard, a caixa de empatia se relaciona diretamente a essa sugestão, já que não há real interação entre os indivíduos, consome-se apenas a sensação fugidia provinda da fusão com a caixa e se usa essa religião e esse apetrecho como modos para justificar o rechaço ao outro e à compreensão genuína das potencialidades que a experiência de vida poderia fomentar.

Experienciar a dor, a perda e a alegria como meros eventos transmitidos por um vago alguém em pouco contribui para a experiência humana e para nossa real integração e aceitação de subjetividades, ideologias e identidades. Justamente por ser um processo alheio e no qual o indivíduo assume posição passiva, a de receber as vivências de outros sem nunca precisar conhecê-los, em que o conceito de integração é substituído pelo de interação, similar ao que ocorre em nossa era hipervirtual, na qual a conectividade quase infinita não resultou em verdadeira conexão, Deckard e, por extensão, o restante dos humanos na Terra são incapazes de se libertarem das amarras do sistema econômico, dos dogmas impostos pelo sistema religioso e dos preconceitos socialmente adquiridos como resultado dessas sistêmicas relações de opressão, preconceitos esses expressos uns contra os outros em situações como a do animal de estimação, que um deve ter para se sobrepor ao outro, e dos preconceitos contra os Outros, em um sentido metafísico, encapsulados e expostos na forma como os Nexus-6 são descritos e concebidos dentro da obra. É isso que Deckard não entende, mas que considera um “seguro biológico”. Um modo fácil e passivo de se sentir humano e parte de algo maior, sem ativamente ser necessário buscar a empatia e, posteriormente, a alteridade em suas relações comunais.



Seguro, aliás, aqui, assume caráter plurissignificativo mais uma vez, já que pressupõe tanto a segurança fornecida por um evento em que não é necessário nem sair de casa ou ver outros para acontecer, quanto a noção de contrato, acordo, tratado, visto que a personagem enxerga nesse processo sua garantia de humanidade e, assim, sua permissão para o extermínio dos androides, sem que haja repercussões morais para essas ações. Doravante,

[p]ara Rick Deckard, um robô humanoide fugitivo, que havia matado seu mestre, equipado com uma inteligência mais poderosa que a de muitos seres humanos, sem respeito pelos animais, incapaz de sentir uma intensa alegria empática pelo sucesso de outra forma de vida ou pesar por sua frustração – isto, para ele, sintetizava Os Assassinos. (Dick, 2017, p. 73).

Novamente, há um fundamento dual e paradoxal no processo de raciocínio de Deckard para tentar justificar suas ações e moralmente ser capaz de lidar com elas. Os Nexus-6 – na verdade, quaisquer androides – são Assassinos, com todos o poder que a maiúscula pode assumir para garantir que haja uma separação entre aqueles e esse, os híbridos e o nascido naturalmente. Mais que isso, há um sentimento de posse profundo atrelado à maneira como Deckard percebe os androides, uma vez que, para ele, a rebeldia que os motivou a negarem seu *status quo*, fugirem de suas condições e, por isso, matarem aqueles que os mantinham cativos significa tão somente um assassinato de um “mestre”. O dono que perde sua posse. Não obstante, ainda enxerga nos *andys* seres incapazes de respeitar e defender os animais, processo cognitivo de separação e rejeição risível, visto que, para os próprios humanos, os animais adquiriram função cosmética, servindo como base da estrutura de separação capitalista. Finalmente, ao cogitar os conceitos de empatia e alegria, sugere que eles seriam incapazes de experienciá-las, sem nem ao menos ponderar como os próprios humanos também são impossibilitados de sentir, genuinamente, tais sentimentos, já que essa atividade, naquele momento, é resumida pelas caixas de empatia e por uma experiência falseada coletivamente. No fundo, há, também, medo de Deckard, ao ver nesses seres simulacros do que a humanidade, talvez, poderia almejar ser: mais fortes e mais organizados coletivamente em prol de suas liberdades e demandas sociais.

Desse modo, percebemos que a rejeição do outro feita por Deckard no romance não apenas passa por um processo de indiferença, mas por uma construção ideológica, discursiva e estereotípica propositadamente formatada para fornecer subsídios que

tornem a repulsa e o posterior extermínio desses indivíduos aceitável e, principalmente, metafisicamente justificável. Nesse sentido, concordamos com Simmel quando pressupõe:

*Indeed, if I do not deceive myself, the inner aspect of this outer reserve is not only indifference but, more often than we are aware, it is a slight aversion, a mutual strangeness and repulsion, which will break into hatred and fight at the moment of a closer contact, however caused. (Simmel, 1950, p. 415-416).*

A reserva externa sobre a qual o sociólogo dispõe concerne aos sistemas e atos sociais que são formulados e executados com vistas à rejeição do outro. Partem-se de reservas – religiosas, morais, sociais, econômicas – exteriores, por definição, externalizadas nos discursos e nas políticas públicas, para faces internas. Nessas faces internas residem os preconceitos fundamentais que ainda tornam a sociedade desigual, especialmente na pós-modernidade, em que, por exemplo, a misoginia, o racismo, a xenofobia, a transfobia e o ódio de classes ainda são escancarados e explícitos na opinião pública, aceitos e internalizados pela população, muito embora a diluição de fronteiras – no amplo sentido de fronteiras geográficas, religiosas, étnicas, raciais e de gênero – que pode ser percebida nas últimas décadas devesse ter oportunizado uma visão menos condescendente com esses discursos retrógrados e conservadores.

O estranhamento que leva ao estrangeirismo, à outremização e à rejeição do outro como um aspecto coletivo e ontológico do eu. Nisso, associamos o pensamento de Simmel ao de Cavallaro, quando se assume que (1) *the cyborg is both a creature of myth and a creature of social reality*; (2) *the cyborg incarnates conflicting visions of power and powerlessness*; (3) *the cyborg embodies cultural fears and anxieties*. (Cavallaro, 2000, p. 45-46). Por isso, quando considerada a existência dos Nexus-6 no romance como factual e como elemento narrativo de discussão a respeito da não alteridade, percebemos que os *andys* ocupam espaços de mito e de criatura materialmente existente ao mesmo tempo, dado que são pré-concebidos como assassinos pelo próprio protagonista, ao passo que esse também os enxerga como proto-seres cuja existência lhe parece fugidia. Ademais, seriam concomitantemente incapazes de lidar com sua própria existência, enquanto ainda possuiriam força sobre-humana, chocando valores que unem, paradoxalmente, poder e impotência a eles, dada a incapacidade de eles fugirem ou conseguirem sobrevivência plena sem os humanos que

os criaram e que poderiam ser facilmente subjugados pela força física dos ciborgues. Finalmente, representariam os medos da humanidade, personificados pelos preconceitos ainda tão tolamente vociferados pelo discurso tradicional social. Se assim o pensarmos, perceberemos que as três conjecturas sugeridas por Cavallaro são avaliáveis dentro da cosmovisão do romance de Philip K. Dick, o que torna Deckard um pontual exemplo da ambígua visão da humanidade a respeito dos outros, dos corpos alheios, dos não eu.

Assim, “a singularização narcisista do ser humano, a instrumentalização do outro e a concorrência total destroem o clima de gratificação. Desaparece o olhar confirmador, reconhecedor” (Han, 2022a, p. 43). A empáfia humana em crer que cumpre um propósito ontológico e metafísico na Terra a inibe de perceber quão segregacionista essa relação se torna para com a própria espécie. Expulsos de um Eden autocriado, os humanos aderem a uma sensação de pertencimento falseada, sem que ao menos seja dada a oportunidade de reflexão. Como Han pressupõe, o viés narcísico pelo qual se examina a vida torna o sujeito fadado à singularização e, desse modo, à solidão, a uma individualização forçosa que em pouco contribui para a sua relação com o entorno e para com aqueles que habitam esse entorno. O outro torna-se objeto, instrumento pelo qual é possível conseguir algo, jamais sujeito. Esse objeto-homem, por sua vez, deve ser reiteradamente subjugado, posto em xeque e dissolvido de suas subjetividades. Nega-se a alteridade, repete-se a rejeição. No caso da cultura *cyberpunk*, nota-se que esse mote tem sido tônica das obras, como em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, que utilizam o símbolo do androide justamente para exercitarem ensaios sobre a angústia da existência pós-moderna, sedimentada – com todas as conotações que a palavra sugere – nos detritos do capitalismo, na expulsão do outro e na incapacidade de formação de laços afetivos duradouros, em que o olhar subjetivo dá lugar à análise fria e despropositada, na qual seres são meras peças, ativos de um roto organismo político.

Tanto é que, durante o romance, ainda há outro momento importante que explicita a maneira pela qual Deckard enxerga os androides. Ao voltar a refletir sobre como ele gostaria de um animal de verdade, orgânico e vivo, que substituísse a ovelha falsa, elétrica, que ele havia adquirido com o único propósito de simular uma real, para que não sofresse julgamento de seus vizinhos e colegas por não ter um animal sequer, Deckard os compara aos androides. Antes dessa comparação, deixemos claro que o

mero fato de ter de substituir um animal vivo que ele não pode comprar por um artificial já beira o ridículo e explica bem a situação de conformismo à ordem estrutural e à ilogicidade do capital que compõem o processo de raciocínio dos sujeitos atravessados por esses sistemas na pós-modernidade. Mesmo assim, para além desse fato, Deckard conclui que os animais artificiais, “tal como os andróides, não têm a menor capacidade de apreciar a existência do outro” (Dick, 2017, p. 83). O protagonista imputa ao andróide e à ovelha elétrica a rejeição que ele mesmo sente contra ambos. Enxerga-os como seres incapazes de gostar ou de meramente compreender a existência dos outros, numa ambígua definição que, ao mesmo tempo, revela um homem preocupado e disposto a reconhecer que a alteridade, mesmo que ele nem saiba o nome do conceito, tem importância fundamental na mútua sobrevivência das espécies, e mostra, também, um homem alheio a sua própria condição, interpelado e atropelado pelos discursos e pelas ideologias que vocifera. Se a ovelha artificial é tão inútil assim, por que se endividar por ela? Se o andróide é tão automatizado e irrefletido assim, por que se sentir incomodado pela falta de alteridade e de reflexão que ele teria ao analisar os humanos? “A tirania de um objeto, pensou, que nem sabe que eu existo” (Dick, 2017, p. 83), afirma o romance. Essas indagações jamais são colocadas em cena por Deckard, que rapidamente suprime tais pensamentos para seguir com sua vida programada e repetitiva.

Para viver em paz consigo mesmo e com seus arredores, Deckard precisa enganar-se, confirmar uma totalidade de sua existência e uma negação plena da possibilidade de existência do outro, aqui representado pelos *andys*. Como Rodrigues (2007, p. 54) argumenta, “a totalidade é, no fundo, uma relação entre o Mesmo e o outro que destrói a identidade do Eu e a outremização do outro. Neste sentido, ela é sempre violenta em relação aos entes absolutos”. Numa concepção totalitária de universo do indivíduo, não há espaço para a relação entre o eu e o outrem. Os Nexus-6 agridem essa formulação de totalidade criada por Deckard, que precisa ver neles aquilo que não deseja analisar nas complexas relações sociais circundantes: a humanidade daqueles que não são eu. Conceber-se como total é ensimesmar-se e, portanto, tornar-se um simulacro do tudo, desfigurar-se identitariamente, desindividualizar-se. Deckard é humano e isso é a única coisa que lhe importa, essa totalidade definidora que lhe inibe a individualidade genuína e lhe rechaça a noção de empatia. Aqueles são inimigos e não são iguais a mim,

logo, devem ser descartados e considerados errados. O processo cognitivo usado por ele para justificar que a ovelha e que os andróides nem sabem que ele existe é exatamente o que demonstra essa noção de totalidade, visto que aponta para uma nova tentativa narcísica de ser o centro do universo e régua pela qual o mundo é definido.

## CONCLUSÃO

Fredric Jameson (1991, p. 418) afirma que é o “*cyberpunk, henceforth, for many of us, the supreme literary expression if not of Postmodernism, then of late capitalism itself*”. Nesse sentido, é importante avaliar como a própria construção da cultura *Cyberpunk* e das narrativas que dela derivam estão imbuídas dentro do modelo de pensamento relativo ao final do século XX. Enquanto distopias, representam justamente o receio ocidental do que o futuro poder reservar à humanidade se o sistema econômico vigente permanecer como única forma de avaliação social e de vivência coletiva. Ademais, significariam, potencialmente, o atributo primordial do que representa a sociedade pós-moderna, envolta por uma tendência à destruição das fronteiras sociais, geográficas, políticas, econômicas e, inclusive, humanas. Vê-se, desse modo, que o estilo artístico está conectado a uma possibilidade relevante de iterações e pesquisas, visto que fomenta um debate acerca da contemporaneidade e de seus símbolos. Para além dessa definição,

*Cyberpunk has been described as ‘hip, poetic, and posthuman’ (Targowsky); as ‘a postmodern literary-cultural style that projects a computerized future’ (Heim); as a ‘ubiquitous datasphere of computerized information’ (Person); as ‘a return to roots’ (Sterling); [...] as ‘a new form of existence, loosed from the bonds of the physical body’ (Jeschke); and as the ‘collision of punk sensibility – the unrest, the rebellion – with desk-top computers’ (Cadigan). (Cavallaro, 2000, p. 26).*

No que concerne à teoria a respeito do que seria, fundamentalmente, a definição para *Cyberpunk*, percebe-se, a partir do trecho de Cavallaro, que as definições são múltiplas e partem de diferentes perspectivas, tanto dentro do âmbito do Estudos Culturais quanto dentro de perspectivas políticas e/ou artísticas. Mesmo assim, todas elas compartilham a noção de que *Cyberpunk* engloba obras que lidam com um futuro relativamente próximo, no qual indivíduos convivem consigo mesmos e com corpos

tecnologicamente alterados ou, até mesmo, com androides e/ou ciborgues, ao passo que a corrosão das metrópoles e das megalópoles, causada – quase sempre – devido a um exacerbado do capitalismo e da exploração de recursos e indivíduos que ele projeta, levou à individualização extrema do homem, ao rechaço do Outro e à impossibilidade de alteridade plena, enquanto a tecnologia – especialmente a virtual – permeia todas as atitudes de vivência coletiva, muito embora essa não esteja atrelada a qualquer tipo de riqueza.

Sequencialmente, para Amaral (2005, p. 174), “dentro dessa concepção de mistura homem/máquina enquanto algo apavorante, causadora de horror e espanto, o *cyberpunk* apresenta-se como parte desse aparato de engenharia do ser humano maquínico, como um eu eletrônico, um devir máquina”, elemento de análise essencial para que se tenha em perspectiva a forma como o rechaço ao Outro, dentro da cultura *Cyberpunk*, representa, também, um medo do *eu*, da transformação do indivíduo em ser maquinal dentro da lógica de pensamento e sequenciação do capitalismo, em que esse sujeito perde autonomia de sua identidade e passa a servir apenas como instrumento automatizado de repetição laboral, reificado em que “o imaginário maquínico apresenta-se como uma condição *sine qua non* da existência humana” (Amaral, 2005, p. 70). Dessarte, a metáfora do homem maquinal, transmutada ao símbolo do androide rechaçado dentro da cultura *Cyberpunk*, age como sistema de significação pelo qual é possível inferir o receio da sociedade ocidental pós-moderna em avançar na lógica do capitalismo, o receio dessa sociedade tornar-se, justamente, máquina. A falta de alteridade – visível nas obras e que almeja ser avaliada durante essa pesquisa – parte dessa premissa para exagerar preconceitos, infelizmente, ainda típicos dentro da vivência coletiva.

Filosoficamente, o “quem sou eu?” pressupõe, também, a existência da pergunta secundária “quem é o outro?”, seguida, invariavelmente, por tópicos que buscarão a explicitação das diferenças e minúcias que formam cada um desses indivíduos. O terreno comum entre a alteridade e o Outro é justamente esse, o da autocompreensão, aliada ao rechaço ou à aceitação de outrem. Esse preconceito, quando ocorre, pode ser causado por diversas características a serem analisadas, tais como: crença religiosa, sistema linguístico, sistema político, etnia, idade, gênero e, no caso do modelo cultural *Cyberpunk*, a concepção de ter ou não sido nascido. O híbrido entre homem e máquina,

assim, “*becomes essentially the man who has to place in question nearly everything that seems to be unquestionable to the members of the approached group*” (Schuetz, 1944, p. 502), em um mútuo jogo de aproximações e distanciamentos que levarão ao fomento da outremização. O androide, por sua natureza, coloca em xeque aquilo que o indivíduo considera comum à vivência habitual e se torna, portanto, epítome da negação e da incompreensão de uma sociedade incapaz de compreender a variedade de consciências presentes no universo da ficção *Cyberpunk*.

Assim, o que se busca pontuar é uma crítica ao capitalismo dentro da literatura pós-moderna, utilizando, para isso, um subgênero da literatura de ficção científica, o *Cyberpunk*, como instrumento base para a avaliação dessa crítica, visto que essas obras – tanto literárias quanto cinematográficas –, ao explorarem a criação de uma cidade abarrotada de tecnologia virtual e pobreza social, fornecem subsídios para que a própria urbe se torne projeto de segregação do sistema socioeconômico vigente, ao passo que, também, demonstram a tendência à exclusão e ao rechaço do *Outro* em suas mais diversas facetas – racismo, elitismo, misoginia, xenofobia, homofobia e, principal e abertamente, o segregar dos andróides, principais exemplos do subgênero –, agindo, portanto, como instrumentos essenciais à percepção de como a arte tem lidado com os conflitos-base da sociedade pós-moderna.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana da Rosa. *Visões cibertemporais* - a inserção dos estudos de cyberpunk no campo da comunicação e da cibercultura. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 14, n. Dezembro, p. 70-81, 2005.

AMARAL, Adriana da Rosa. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk: do romantismo gótico às subculturas: comunicação e cibercultura em Philip K. Dick.* – Porto Alegre, 2005. 291 f.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1991.

CAVALLARO, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture: science fiction and the work of William Gibson.* The Athlone Press, New Brunswick, NJ, 2000.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje*. Trad. de Lucas Machado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022a.

HAN, Byung-Chul. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Trad. de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. *Morte e Alteridade*. Trad. de Lucas Machado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2020.

HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Trad. de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022b.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Trad. de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. Durham, NC, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: editora 34, 1999.

RODRIGUES, Tieguê Vieira. *A categoria da alteridade: uma análise da obra Totalidade e infinito, de Emmanuel Levinas*. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SCHUETZ, Alfred. *The stranger: an essay in social psychology*. The American Journal of Sociology, Chicago, v. 49, n. 6, p. 499-507, 1944.

SIMMEL, Georg. *The sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1950.

YOUNG, Liam. *Not for Us – Squatting the Ruins of our Robot Utopia*. Revista Architectural Design – Machine Landscapes: Architectures of the Post-Anthropocene, Oxford, v. 89, p. 126-135, jan.-fev. 2019.

## **FILMES E SÉRIES MENCIONADOS**

*AKIRA*. Direção: Katsuhiro Ôtomo. Roteiro: Katsuhiro Ôtomo, Izô Hashimoto. 124 min. Cor, Som, 1988.

*BLADE Runner The director's Cut*. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deely e Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Intérpretes: Harrison Ford;



Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Warner Bros; 1991. 1 filme (117 min), som, color. 35 mm.

*BLADE Runner 2049*. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher. Intérpretes: Ryan Gosling, Harrison Ford, Jared Leto, Ana de Armas, Sylvia Hoeks, Robin Wright, Dave Bautista e outros. Sony Pictures; 2017. 1 filme (164 min), som, color. digital.

*GHOST in the Shell*. Diretor: Mamoru Oshii. Roteiro: Kazunori Itô. Produção: Production I.G. 83 min. Som, Cor, 1995.

## LIVROS MENCIONADOS

DICK, Philip Kindred. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Trad. de Ronaldo Bressane. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 21/08/2023

**Robert Thomas Georg Wurmli:** Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, campus de Cascavel-PR. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, campus de Cascavel-PR. Graduado em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, campus de Cascavel - PR. Integrante do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas diversas Linguagens”. Tradutor Público e Intérprete Comercial do estado do Paraná, em Língua Inglesa.

# A prosa poética de Raduan Nassar: um estudo da linguagem em *Lavoura arcaica*

*Raduan Nassar's poetic prose:  
a study of the language in Lavoura arcaica*

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves  
Universidade Estadual do Piauí  
[jivago@prp.uespi.br](mailto:jivago@prp.uespi.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-9692-718X>

## RESUMO

A prosa poética pode servir como artifício criativo que, a depender de sua manipulação, confere potencialidade existencial, matizes psicológicos mais aprofundados e uma exacerbação lírica dos modos de pensar e sentir dos personagens. Assim, este trabalho se propõe, primeiramente, a passar em revista as linhas de força das pesquisas que se dedicam ao deslindamento do funcionamento da linguagem na obra de Raduan Nassar. Em seguida, pontuamos a especificidade da prosa poética ao contrastar elementos da prosa e da poesia tal como os encontramos em *Lavoura arcaica*. Por fim, elaboramos uma interpretação do romance ancorados na perspectiva de que a linguagem aparece na obra como um elemento disruptivo em relação à clausura existencial infligida pelo contexto cultural no qual os personagens estão inseridos.

**Palavras-chave:** Prosa poética; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar.

## ABSTRACT

Poetic prose can serve as a creative device that, depending on its manipulation, grants existential potentiality, deeper psychological nuances and a lyrical exacerbation of the characters' ways of thinking and feeling. Thus, this work proposes, firstly, to review the main lines of research that are dedicated to unraveling the functioning of language in Raduan Nassar's work. Then, we punctuate the specificity of poetic prose by contrasting elements of prose and poetry as we find them in *Lavoura arcaica*. Finally, we elaborate an interpretation of the novel anchored in the perspective that the language appears in the work as a disruptive element in relation to the existential enclosure inflicted by the cultural context in which the characters are inserted.

**Keywords:** Poetic prose; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar.

## INTRODUÇÃO

Numa genealogia possível da literatura brasileira, poucos hesitariam em posicionar o surgimento e aprimoramento da prosa poética como um desdobramento de tendências modernistas que se iniciam no país a partir da primeira década do século XX (Bonnici *et al*, 2005). Entretanto, é da própria natureza da literatura rejeitar classificações estanques ou, de alguma forma, esgueirar-se entre elas, visto que as definições tratam mais de uma tentativa de inteligibilidade do que de fato de um êxito relativo à aferição última da essência da obra de arte.

Essa natureza fugidia se apresenta para nós, por meio da prosa poética de *Lavoura arcaica*: antes como um convite, não como uma retração em relação à obra. Schollhammer (2009) já enfatizou essa dificuldade de ares restritivos quanto à obra de Raduan Nassar:

Há ainda nesses anos alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um trabalho experimental de linguagem, como o caso de Raduan Nassar com *Lavoura arcaica*, de 1975, e *Um copo de cólera*, de 1978, e Osman Lins com *Avalovara*, de 1973, que passaram pela década e deixaram uma herança de importância reconhecida (Schollhammer, 2009, p. 26).

Como se encurralados pela própria época, as autoras e os autores que dão lastro à produção artístico-literária durante a vigência do período militar se viram impelidos a produzir uma arte que era a um só tempo limitada, em termos de possibilidade mesmo de vir à tona, e movida por um estímulo de resposta ao contexto social tomado pela urgência dos acontecimentos. Raduan Nassar não é, nesse sentido, exceção à regra, se levarmos em conta, a título de ilustração, que a relação do casal de protagonistas, em *Um copo de cólera* (1978), está circunscrita a um eixo temático eminentemente político, isto é, a obra lida com questões que falam, por meio duma linguagem rebelde a classificações, diretamente ao contexto do qual se origina: o homem representando uma postura anarquista, que parece prescindir de confiança em qualquer representação e engajamento, e a mulher, a jornalista, fazendo apologia à necessidade do engajamento social e político como veículo de transformação.

Em *Lavoura arcaica*, essa relação toma forma diversa. É que se, em última instância, logramos êxito em extrair daquelas páginas uma crítica que se volta às linhas de força constituintes de nossa cultura imediata, o caminho desta é radicalmente outro, e os mecanismos pelos quais a narrativa/crítica vai sendo moldada lhes emprestam ares de universalismo, mais do que lhes impõem o caráter de literatura nacional, no sentido de uma arte que mantém laços estreitos apenas com seu próprio entorno.

Ou seja, a obra se situa num *interregno* em relação ao seu contexto e àquilo que alcança por meio de seu “trabalho experimental com a linguagem” (Schollhammer, 2009, p. 26). E esse é, portanto, o traço que nos convida a elaborar a partir deste trabalho um esforço crítico que venha a se somar à já bastante robusta produção acadêmica dedicada à obra de Raduan Nassar como um todo, mas à *Lavoura arcaica* em específico.

## LINGUAGEM E SEUS FOCOS

Em *Lavoura arcaica*, a linguagem, ou o modo como André, o protagonista e a voz narrativa que encarna a primeira pessoa no romance, a instrumentaliza, tem duas dinâmicas complementares: 1) o excesso, expresso no confronto, na explanação da memória, no extravasamento individual, e no desespero diante da ideia do amor e da conjunção carnal; e 2) o silêncio, representado pela ironia, pela desistência da fala, ou ainda pelo ato de abrir mão da disputa verbo-discursiva, assim como na consideração sobre saber recuar em relação à própria fala. Portanto, as dinâmicas são reveladoras de um uso estratégico da linguagem.

À luz dessas dinâmicas, a forma como a linguagem é vista e interpretada em termos de seu funcionamento se ramifica, podendo o foco se restringir, por exemplo, na construção das metáforas que perpassam o discurso das personagens no romance, como é o caso da análise de Lotito (2007); ou uma crítica que se desenvolva a partir da busca pelo teor poético-lírico da prosa do romance, a exemplo do estudo desenvolvido por Lima (2006); ou ainda, no caso do estudo de Menezes (2009), identifica-se uma tendência voltada para a contraposição das construções discursivas de André e seu pai, Iohána, o principal antagonista na obra, como dois polos opostos, duas forças que estruturam uma noção de contrários que percorre toda a narrativa.

Sem a intenção de uma recusa cabal à metodologia investigativa de cunho formalista, gostaríamos de ponderar acerca de uma “carência” que parece subjazer todas essas análises mencionadas. O teor descritivo, o anseio taxonômico, por vezes, parece negligenciar um fundamento básico da produção literária em geral — e do romance, em específico — a saber: o que dizem sobre a experiência humana situada. Não bastaria, portanto, para nós, identificar a formação e funcionamento das metáforas se essas metáforas não forem capazes de compor algum enunciado sobre a questão de como e por que determinado sujeito faz o que faz e se compreende da maneira que se compreende. A falta, desse modo, refere-se ao “porquê” residindo no fundo da ação de cada personagem e no encadeamento de cada discurso proferido.

Vejamos, como instância inicial, a abordagem de Lotito (2007) referente ao uso de alegorias nas falas de André e como a autora parece, na verdade, pouco se deter nas consequências desse uso para a composição existencial da personagem, ou seja: a investigação detém-se diante do limiar entre forma e conteúdo, ou melhor, não ousa interpelar o funcionamento de ambos rumo a uma síntese sobre o substrato humano que aí poder-se-ia identificar:

O uso de alegorias e imagens é mais uma forma de referência aos textos religiosos. Enquanto as metáforas utilizadas pelo pai não oferecem dificuldades de compreensão, por fazerem menção, muitas vezes, às parábolas bíblicas, já conhecidas do leitor, a linguagem figurada por André é extremamente original, aproximando-se vez ou outra da associação livre de ideias, *tendo um significado*, muitas vezes, enigmático até para o próprio narrador, como ele afirma: “que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacôs, que atropelos na minha língua” (Lotito, 2007, p. 35-36, grifo nosso).

Não seria o caso de ir mais adiante com a análise? Justamente aí, onde a autora a encerra a partir dessa identificação de um “significado”, há um recuo que se contenta com a explanação estrutural. O contraste é quase inconcebível dada a riqueza e a expressividade da citação extraída do romance que serve de exemplificação à autora. A pergunta que poderia direcionar a continuidade da análise seria “o quê?” em relação ao “significado”. André profere essas palavras em tom de resignação e cansaço ao fim do capítulo 20 da obra, um dos mais extensos, e aquele no qual é exposta de maneira pormenorizada toda a pletora de sentimentos que o protagonista nutre pela irmã e o que ele é capaz de dizer e fazer na busca por esse amor incestuoso.

Portanto, não se trata de “um significado, muitas vezes, enigmático para o próprio narrador”, trata-se, antes, de uma fala que expressa esgotamento diante do fracasso de sua empresa amorosa. O lírico, nesse trecho, é composto por uma junção de sentimento ou sensação — a turbulência na cabeça, a confusão — e a imagem dos cacos antecedendo os atropelos da língua, de sua falha ou limitação do campo de ação do discurso: ele pode expressar tudo que é e vislumbrar a própria modificação de seu ser diante da possibilidade do amor profano, mas não é capaz de modificar um outrem; o ser amado está para além de qualquer influência direta desse discurso.

Nesse jogo, André se sente abatido porque compreende que há fronteiras que o discurso não pode transpor, e essas fronteiras lhe revelam limites para sua própria existência. Observado em retrospecto, percebe-se que o trecho é a concretização de uma agonia que o antecede por várias páginas, logo, a culminância de uma sensação.

O desnorteamento expresso está em perfeita conformidade com o *páthos* profano que se adensa à medida que André progride em sua expressão verbal. Ele diz em algumas linhas que precedem o trecho da análise: “já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (Nassar, 2014, p. 139). Há que se considerar, assim, que não cabe aqui uma simples imputação descritiva do discurso como “enigmático”, já que esta não basta para uma alusão concreta do lirismo, ou do teor poético da prosa, carecendo, sobremaneira, da análise dos motivos existenciais imiscuídos nas falas que compõem todo o capítulo.

Convém ressaltar que a linguagem não opera sem a forma, ou que o funcionamento específico da primeira acabaria por denotar a presença da segunda. Nessa visada, *Lavoura arcaica* é lido e interpretado de maneira profícua, sendo encarado ora como romance postulador de tensão entre uma estética pós-moderna e sua superação, como observamos no estudo de Menezes (2009), ora como um herdeiro de uma estética barroca, como o lê Guimarães (2013), ou ainda como representante da intertextualidade, sob a ótica de Lemos (2004).

Devido à mescla de estilos: “*Lavoura arcaica*, então, poderia a princípio ser incluído nesse rol de estilos retomados, principalmente pela tragédia e parábola, e pelo estilo intimista, subjetivo” (Menezes, 2009, p. 103). De acordo com o crítico, essa confluência de estilos que “pertencem ao passado, mas que podem servir de substância para a arte atual” (Menezes, 2009, p. 103), seria um índice da capacidade de Raduan

Nassar de se inserir historicamente no contexto social por meio do qual sua obra vem à tona, mesmo à revelia da produção literária de cunho realista, dominante à época. Ainda segundo Menezes (2009):

O modo como o conteúdo trágico pode subverter a forma e dar a ver o negativo da ordem, é um índice de que *Lavoura arcaica* não perdeu as conexões históricas, porque o entrecruzamento que há em sua estrutura, mais que criar uma obra consistente, deu luz a uma forma de iluminar questões pertinentes ao momento histórico de sua produção (Menezes, 2009, p. 104).

Não é difícil intuir como o romance e a voz trágica que ecoa de suas páginas dialogam ou mesmo se configuram como corolário da época da qual são oriundos. Em 1975, o Brasil atravessava os mares turbulentos de um dos períodos mais bárbaros da história nacional. A ditadura militar, marcada pela repressão, autoritarismo, e formas de violência que culminariam em tortura, extermínio e exílios, é o modo de governar de uma sociedade que se aferrou a discursos vazios de cunho religioso-moralista que não davam sustentação a nenhum projeto civilizatório, mas tão-somente serviam de justificativa para a barbárie.

A figura de Iohána, o patriarca onipresente de *Lavoura arcaica*, é ambígua, mas bastante nítida nesse sentido: encarna um esvaziamento, se isso for possível. O pai autoritário e de moral estrita é a representação, portanto, da verdade que se estabelece por meio da violência e que se quer inconteste; revela que por não haver conteúdo que lhe dê sustentação de dentro para fora, é necessário recorrer à sua repetição contínua para que se efetive seu efeito de verdade. Posta à prova, sua essência desvelada é apenas, como já ressaltado, vontade de controle.

Todavia, dessa tensão entre texto e contexto voltamos ao primeiro para dar prosseguimento à exegese de sua forma. Estabelecido o contrato com a perspectiva pós-modernista, havemos de inquirir de onde se origina essa expressão estrutural. Segundo Lemos (2004), e a partir da utilização que faz do termo “modernismo”, Raduan Nassar é um continuador de uma escrita que tem seus traços principais ancorados em uma tradição mais longínqua. A autora propõe que:

A literatura moderna tem duas características essenciais que herda do romantismo: obstinação fragmentária e obsessão pelo trabalho, pelo Livro. Entre a totalidade e o infinito, a modernidade nos ofereceu um descentramento, um rebentamento antissistemático, o “caos” que Nietzsche “experimenta no

nível do pensamento, do estilo e vida do sujeito, o *caosmos* semelhante da obra joyciana” o que nos lembra a obra nassariana. (Lemos, 2004, p. 133, grifo original). (Tradução nossa)

A perspectiva revelada pelo jogo de palavras “*chaoerrance*”, ou em tradução livre e aproximada “caos/coerência”, e “caos/errância”, se origina sobretudo a partir da análise das “Notas do autor”, um conjunto de notas explicativas presentes na primeira edição de *Lavoura arcaica*, em que Raduan Nassar expunha não só sua técnica, mas também as influências que compunham sua escrita. Na visão de Lemos (2004), esse jogo de exposição/supressão explicativa faz parte de uma lógica modernista da escrita em que o próprio texto literário passa a ser encarado como um jogo – ecoando aqui Jacques Derrida – no qual há uma disputa pela legitimação dos enunciados. A mistura de gêneros na fala do pai, por exemplo: “A citação – da fórmula, do adágio, do provérbio, da máxima, do ditado popular, da parábola, de outros textos da literatura – como exemplo de uma tese” (Lemos, 2004, p. 139) dão a ver uma espécie de subterfúgio rumo à legitimação do seu ser autoritário: “funcionam como argumento de autoridade, demonstrando dessa forma que em seu desdobramento, em Nassar, organiza-se uma narrativa em espiral, sem saída” (Lemos, 2004, p. 139) (tradução nossa), quase como se se estivesse aludindo à própria enunciação do pai como uma artimanha, uma armadilha discursiva na qual não é possível identificar seu centro, destarte, torna-se impossível se rebelar contra ela. O diagnóstico da autora é eficaz em estabelecer a ideia de uma abertura constitutiva do texto de Raduan a qual chama de “*une poétique de l’intertextualité*”, uma “poética da intertextualidade”:

Assim, uma poética da intertextualidade pode ser definida como o modo definidor da literatura, mas também operador do texto, a fim de “estudar o que o texto faz com os outros textos, como os transforma, assimila ou os dispersa”, e não de que forma os textos que o precedem podem permitir explicar ou mesmo datar um texto. É por isso que nos propomos a estudar o que Nassar se apropria em certos autores, e não como esses autores explicam Nassar.<sup>1</sup> (Lemos, 2004, p. 151) (Tradução nossa).

---

<sup>1</sup> *Alors, une poétique de l’intertextualité peut être définie comme le modus définitoire de la littérature, mais aussi opératoire du texte, pour ainsi « étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d’expliquer, ou encore de dater un texte. » C’est pourquoi nous nous proposons d’étudier ce que Nassar s’approprie chez certains auteurs, et non pas comment ces auteurs expliquent Nassar.* (Do original)



Essa postura, a nosso ver, dá sustentação às possibilidades de leituras e interpretações múltiplas do texto, a partir de um viés comparatista que se proponha não somente a transitar entre as teorias do texto literário, mas que seja capaz de situar a obra como discurso convidativo ao debate com áreas afins. Intertextualidade, como postulado pela autora, diz respeito ao teor transcendente do texto, no sentido de sua capacidade de romper barreiras histórico-culturais e se inserir num diálogo mais amplo com uma tradição ocidental.

## A PROSA POÉTICA E O DESVELAMENTO DO EU

Tendo feito uma aproximação inicial em relação à forma, devemos nos deter, agora, diante do fenômeno da própria materialidade da linguagem em relação à sua expressão específica no romance. Vale remetermos a Candido: “A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma *estilização formal*, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (Candido, 2000, p. 47, grifo nosso). Isso significa reconhecer a necessidade de adentrar a obra através do labirinto linguístico que ela nos apresenta e inquirir como esse labirinto se sustenta a partir de sua lógica própria.

Alguns elementos confluem para fazer funcionar o teor poético que encontramos na prosa do romance: escolhas imagéticas justapondo profanação, valorização do corpo e inconformismo; o narrador em primeira pessoa que faz uso da própria fala como se estivesse em processo de construção de monólogos, nos quais há um encadeamento irrefreável de sensações, angústias e pensamentos; a escolha do foco narrativo, com o posicionamento da personagem principal sempre a se colocar como observadora das interações sociais e das convenções que as sustentam; por fim, a condução da narrativa por meio de um fluxo que reafirma um léxico específico, que tem a função de acomodar uma imagem singular da personagem principal – essa ideia de um léxico característico de uma personalidade encontrada em uma personagem tomamos de empréstimo de Milan Kundera:

[...] qual é a maneira não psicológica de apreender o eu? Apreender um eu, quer dizer, em meus romances, apreender a essência de sua problemática existencial. Apreender seu código existencial. Ao escrever *A insustentável leveza do ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é

composto de algumas palavras-chave. Para Tereza: o corpo, a alma, a vertigem, a fraqueza, o idílio, o paraíso. Para Tomas: a leveza, o peso (Kundera, 2016, p. 37).

Essa apreensão do eu, convém ressaltar, não está restrita à prosa poética ou à poesia, mas à obra literária em seu espectro geral. No caso de André, diríamos que o conjunto lexical que mais lhe representa está contido em termos como: corpo, verdade, doença, desejo, terra. Cada um desses termos se liga ao outro porque compõem o campo lexical capaz de formular a visão da personagem, informam, portanto, sobre seu modo de conceber a existência e ser no mundo, seus anseios, necessidades e urgências. O corpo de André é louvado por ele mesmo na cena de abertura do romance, mas é também o alvo da “verdade” do pai; o patriarca violento considera o filho fugidio como um corpo estranho a ser excluído para que a “doença” não se alastre.

Doença, nesse aspecto, é conotativa dos sentidos de inadequação. A doença é intuída também sempre que a fala, o discurso, transpõe os limites da moral familiar, contesta normas, aponta violências. A doença é o desvio. Essa percepção não é compartilhada pelo próprio André, que tem suas prioridades bastante claras em seu horizonte: quebrar o ciclo da violência que impede a potencialização da vida e a concretização de projetos individuais, tanto os seus como os dos irmãos e da própria mãe. Não é que isso se passe no romance como se fosse pronunciado pelo protagonista como sua missão heroica, mas sim que seu modo de agir e se relacionar com os demais nos aponta para essa perspectiva. E é sobretudo através de sua fala, do modo como ela nos é apresentada, que podemos intuí-la. O discurso que segue abaixo é representativo nesse sentido; mostra-nos vários elementos imprescindíveis para a constituição desse *éthos*<sup>2</sup> rebelde da personagem principal:

[...] E quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios [...] (Nassar, 2014, p. 186).

---

<sup>2</sup> Para a transliteração de termos gregos utilizaremos a norma estabelecida pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, exceto quando os termos aparecerem em citações oriundas de fontes externas, nesse caso seguiremos a transliteração proposta pelo autor da citação, sem alterações.

O lirismo dita o tom da passagem: há ritmo, e até mesmo rima, além de intensidade subjetiva, evocação de imagens, e sensação de movimento. Dizia Octavio Paz: “o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo” (Paz, 2012, p. 63). Esse conjunto de frases que entendemos como versos, no texto em prosa, se desdobram como sentenças dotadas de elementos semelhantes. Por seu turno, Alfredo Bosi salienta que: “É possível também que esse coração formal de todo poema responda a necessidades de comunhão física e espiritual que a história dos homens está longe de satisfazer” (Bosi, 2015, p. 143). O que se almeja no poema é possível ser intuído também a partir da forma em prosa-poética: uma apologia da comunhão entre espírito – que aqui poderíamos ler como subjetividade – e mundo físico, ou material, da ordem do corpo.

Essa tentativa de comunhão é o mote recorrente no uso da linguagem por parte de André. Poder-se-ia postular, então, a pergunta acerca da origem desse sentimento lírico que se firma a partir da conjugação dos diversos fatores operando por meio da linguagem. Para isso, é proveitoso uma aproximação com a própria definição de poesia e de seus efeitos, para posteriormente retomarmos a análise da linguagem no romance. Esse teor poético se configura como estratégia subversiva já que molda a linguagem para além de seus usos recorrentes: “O que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva, aparece como *perverso* [...]” (Cicero, 2012, p. 108, grifo original), essa modulação é já um tipo de liberação pelo qual o sujeito consegue, por meio do ato de nomear ou de se expressar através de livres associações, desvencilhar-se da “verdade do pai”, que, pelo seu modo de se expressar e pela limitação que impõe à linguagem daqueles ao seu redor, tem um caráter aprisionador.

Portanto, esse tipo de enunciação é o encontro de um poder inaudito residindo no interior da linguagem: “pois se recusa a aceitar a discernibilidade entre significante e significado, que constitui uma condição necessária para usar as palavras como signos, e as toma como coisas concretas” (Cicero, 2012, p. 108). Dessa forma, fazemos alusão aos elementos oriundos da estrutura do poema e da poesia não para defender uma inexistência de especificidades atinentes aos gêneros, mas sim para mostrar como a prosa pode se aproximar desse tipo de criação e que consequências essa aproximação pode trazer para a produção de sentido no interior do romance em prosa-poética.

Retomando o excerto do romance, testemunhamos que dança e sedução parecem se entrelaçar na imagem de Ana – partícipe do amor incestuoso – construída a partir do olhar de André. As partes do corpo, os cabelos, a boca, o queixo, o pescoço e os seios, são enfatizadas a partir de redescritões, como se cada uma servisse a um propósito específico na transfiguração do corpo como máquina de desejo e sensualidade. Mas o posicionamento de André e o momento escolhido para ser relatado é representativo em sentidos outros que não aqueles apreendidos pelas escolhas lexicais. Ana parece ser inconcebível como mulher, como ser desejanter, capaz de movimento e de dança. No entanto, nota-se que há duas marcações que são suspensas na passagem pela colocação entre parênteses: “(que todos julgavam sempre na capela)” e “(que assimetria mais provocadora!)”. André não observa apenas a materialidade da cena, que se traduz pelo movimento de Ana e pela descrição de seu corpo como um objeto de desejo, mas nota como a atuação de sua irmã marca uma ruptura na ordem social. Dança, corpo e desejo confluem para provocar o deslocamento do indivíduo de seu lugar estabelecido socialmente (a capela) e ao qual deve se conformar. André, ao se situar como observador, mostra-nos mais do que aquilo que se materializa à sua frente: torna visível o véu imaterial que oculta a essência repressora das relações entre indivíduos.

Esse processo de evidenciar o posicionamento faz parte da revelação do “eu” da personagem principal, mas esse desvelar funciona de maneiras outras, sempre através do viés poético da urdidura da prosa. Massaud Moisés utiliza os seguintes termos para se referir a esse gênero fronteiro que encontramos ao lidarmos com a prosa poética: “Tudo se passa como se o ‘eu’ guiasse o espetáculo à maneira de um filtro que transfigurasse, por combustão alquímica, a matéria que por ele fluísse” (Moisés, 2012, p. 561); tal funcionamento aponta para a precedência do “eu” na narrativa de cunho poético, na medida em que busca, por meio do exacerbamento descritivo, uma via para a ampliação daquilo que sente no âmbito da interioridade. É como se o narrador em primeira pessoa se colocasse diante do leitor e servisse como: “uma lente que emprestasse à realidade concreta uma permanente aura de incerteza ou de insondável mistério” (Moisés, 2012, p. 561). Essa necessidade de ampliação que reside no âmago do ímpeto descritivo serve como ensejo para demarcar uma postura diante dos conflitos. Mas também uma postura ao nível existencial. Desse modo, ao tempo em que parece denotar a fugacidade da vida, é também um alerta para a sua preciosidade constitutiva: “Assim, ao delinear a realidade,

mostraria pulsar-lhe subjacente um nível de vida que nenhuma lente pudesse captar. E tal circunstância é que constitui a fonte do prazer estético e objeto do conhecimento” (Moisés, 2012, p. 561).

A ênfase no “eu” não quer dizer restrição de outras vozes ou imposição de limitações quanto à quantidade de personagens. Pelo contrário: aqui ainda falamos de romance e por isso o conflito, o confronto; o desenvolvimento de relações é essencial para essa demarcação da individualidade. Esse percurso guiado pela noção de prosa poética é eficiente ao nos proporcionar um retorno ao sentido originário do próprio termo *poiesis*. Não o sentido restrito em que vemos Aristóteles distinguir entre poesia enquanto a arte por meio da qual o poeta se refere aos eventos “que poderiam ter acontecido” e história enquanto relato do historiador que atém ao “que de fato aconteceu” (Aristóteles, 2017, p. 97). A *poiesis* é o agir no mundo que, nas palavras de Castro (2004), conduz do velamento ao desvelamento e, nesse sentido, liga-se ao termo grego *alétheia*, que significa verdade. Nesse desdobramento “a verdade enquanto verdade, como *alétheia*, é poética” (Castro, 2004, p. 64). Essa atividade nos é apresentada como subjacente à escolha da prosa poética por parte de Raduan, pois é esse movimento de descoberta e revelação incessante que estão em operação nos usos poéticos da linguagem que testemunhamos a partir do uso que André faz dela.

## ANDRÉ E A POTÊNCIA DA LINGUAGEM

Haveríamos de mencionar, então, um dos traços mais marcantes do romance: refiro-me à relação, ou melhor, à percepção de André relativa tanto aos usos como às potências da linguagem. Nesse tocante, uma reflexão sobre *Lavoura arcaica* deverá ser bifurcada: de um lado se tem uma concepção, um entendimento ou uma visão em relação ao que é a linguagem e para que essa deve servir; do outro lado, testemunha-se o uso efetivo dessa linguagem, dando vazão a essa concepção que lhe precede.

Excetuando-se o desfecho trágico do romance, em que o leitor testemunha um rompante de violência desencadeado pela ira do pai, Iohána, em relação à filha incestuosa, Ana, a ação aparenta ser completamente centrada nos usos da fala, seja nos embates discursivos entre André e os irmãos, ou entre ele e o pai, seja na externalização de estados internos de um ou outra personagem via monólogos.

Para o protagonista do romance, a palavra é uma espécie de dádiva. A capacidade de dar forma verbal àquilo que se sente e percebe somada ao entendimento de que, *grosso modo*, tão pouco uso é feito desse mecanismo é o que dá a André a consciência “sobre algo” que escapa aos outros. Por toda a obra, André insiste em adjetivar sua língua: a parte do corpo que materializa essa potência da linguagem ganha destaque no romance pela função que exerce; ele adjetiva também sua capacidade de fala, sua habilidade de, através da conjunção de termos que é própria de (ou possível a) cada um, expor a vacuidade de seus semelhantes, isto é, sua família. André age segundo a concepção de que há uma abertura existencial a qual todos estão sujeitos desde que sejam capazes de perceber essa potencialidade escondida no discurso.

À guisa de ilustração, vejamos algumas das expressões que André usa para se referir a todos esses elementos: “ímpeto áspero da língua” (Nassar, 2014, p. 67), “verbo limpo” (Nassar, 2014, p. 58), o protagonista afirma o dever de “esconder, bem escondido sob a língua a peçonha” (Nassar, 2014, p. 29), além de utilizar metáforas mais prolongadas como “e senti também pensando nela que estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era um fruto qualquer, era um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente os olhos” (Nassar, 2014, p. 37); outros exemplos, que traduzem um estado de desilusão em relação a essa capacidade são: “língua inútil” (Nassar, 2014, p. 46), “gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante” (Nassar, 2014, p. 107), e finalmente a marcação de um êxtase constante oriundo desse labor do qual a linguagem é capaz:

[...] retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (que temores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (Nassar, 2014, p. 110).

Há, nessa repetição variada de termos adjetivos que recaem sobre a língua, a percepção de uma espécie de alquimia das palavras. Como se uma determinada mistura não antecipada, e para além dos limites convencionados, fosse capaz de causar uma reação cujo resultado mais provável seria a implosão de tudo. É por meio dessa implosão que somos levados a contemplar o escopo da denúncia de André: o protagonista está reiteradamente aludindo à falência do tecido social a partir do qual ele mesmo advém e no qual toda a família está enredada. Um traço distintivo de André é, então, sua

capacidade de perceber algo como a materialidade das palavras; sua insistência em atestar sempre uma natureza possível e prática do discurso tem por objetivo final arrancá-lo da passividade de cunho familiar, isto é, da esfera do comum.

Como imagem de fundo dessa tentativa de afirmação incessante, temos uma outra língua, a língua estanque, não adjetivada, não anunciada, configurando-se como veículo de esvaziamento, de estagnação. Portanto, uma língua morta que pouco exige dos sujeitos como seres ativos. Em síntese, o máximo que uma língua desse tipo poderia proporcionar em termos de vivência seria a ilusão do conforto de um mundo já criado que pede do sujeito tão somente sua aquiescência passiva rumo à conformação e submissão.

Não é difícil marcar esse contraste no texto. Fazemos alusão, por um momento, a duas figuras importantes na trama, não tanto por suas participações efetivas, mas pela maneira como se anulam nesse processo de falar, de expressar suas verdades, não sendo capazes, como André, de aderir a essa abertura constitutiva da linguagem. São elas: Pedro, seu irmão mais velho, e a figura do avô, que é lembrado sempre como o fundador de toda a tradição familiar, a raiz de onde se ramifica o estado de coisas tal qual acompanhamos no romance.

Pedro, quando ousa falar, revela-se como mero amplificador do discurso paterno. Sua missão inicial é encontrar André e transmitir a mensagem da família: que todos sofrem por sua partida, que lhe entendem, que o querem de volta, que sair de casa é algo extremo e que o importante é o equilíbrio na conduta com os membros da família, o respeito, a reverência, a obediência aos costumes. André parece dizer tudo isso a si mesmo, em tom de rememoração, mas direcionando sua fala a Pedro, que o ouve na ânsia de que possa reverter sua decisão de não voltar para casa, quando exclama: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (Nassar, 2014, p. 41). Noutro trecho, enquanto Pedro lhe dirige a palavra, André oferece a seguinte descrição: “a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Nassar, 2014, p. 16).

Portanto, quando Pedro fala, intuímos um esvaziamento psicológico característico desse personagem, que atua como mensageiro. É interessante notar esse contraste que se apresenta ainda na abertura do romance, mais precisamente em seu primeiro capítulo. O leitor acompanha a narração de André, num quarto de pensão, descrevendo um processo

de masturbação por meio de uma linguagem permeada de lirismo pelos usos que faz de elementos estilísticos como descrições, comparações, metáforas e referências a sentidos e sensações, tudo isso apresentado em ritmo próprio. Lancemos, pois, nosso olhar à declaração de abertura em que Raduan Nassar apresenta seu protagonista:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; (Nassar, 2014, p. 7).

Pode-se destacar, inicialmente, o ritmo da passagem que é marcado por suspensões; as vírgulas trabalham como se as pausas que delas se originam demarcassem o detalhe seguinte a ser ressaltado. Lemos o trecho numa suspensão que vai se construindo até a última sentença, proferida como um mote: “pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo”. Essa construção permite ver o posicionamento do narrador-personagem e já convida a uma jornada que se anuncia íntima desde o princípio. Há, portanto, ritmo e composição que se retroalimentam de acordo com a progressão lexical circunscrita à esfera da intimidade: “os olhos no teto” e “a nudez dentro do quarto” se referem ao corpo, assim como “róseo, azul ou violáceo”. Nesse sentido, tanto corpo como quarto são entrelaçados pela ideia de impenetrabilidade e individualização do discurso, num exercício de demarcação da centralidade do “eu” do protagonista.

Em seguida, a imagem do corpo/quarto é fortalecida com os substantivos “mundo” e “catedral” e aí não se faz de maneira gratuita essa correlação. Pelo contrário: Raduan alude de partida ao jogo entre forma e conteúdo que subjaz à narrativa em toda a sua extensão; o sentimento de “angústia” e “desespero” marca o caráter de André e ambos advêm da relação conflituosa entre “mundo”, como a representação da esfera do indivíduo, e sua existência secular (remetendo também a um outro elemento recorrente, a saber, a terra) e a “catedral”, palavra que remonta não só à tradição familiar forjada nas bases do cristianismo, como ao próprio teor divino, de ressonâncias metafísicas, que será contestado e dessacralizado ao longo da empresa do protagonista.

O cerne dessa tensão é o indivíduo, mas, mais detidamente, seu corpo. Poder-se-ia afirmar, ainda, que é o corpo que está em disputa, mas que, ao mesmo tempo se configura como a materialização de resistência, já que através dele o garoto põe em xeque



noções de cultura, família, moral, desejo, e assim por diante. No entanto, os entrelaces não findam por aí. O jogo posto em movimento por André necessita ir além, como ele reiteradamente se adverte e adverte todos ao seu redor: o corpo é um enunciado que se autoproclama. Porém, aquilo que o corpo fala é apenas parte daquilo que aqui chamamos a empresa do protagonista, qual seja, sua autoafirmação.

O acréscimo sobrevém da boa utilização da linguagem. Boa utilização, na leitura que fazemos, remete aos usos corretos da fala, não no sentido prescritivo, mas no tocante à percepção em relação à natureza desse fenômeno singular que é a linguagem. Referimo-nos, portanto, à escolha das entonações, aos trocadilhos, à própria recusa estratégica de engajamento no discurso em determinadas situações e sobretudo à exploração do não dito e das possibilidades de ruptura através de uma linguagem profana.

Um desses recursos é a paródia. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, paródia “é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnavaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996, p. 66). Parte da empreitada de André tem a ver com a absorção e posterior redimensionamento do discurso paterno. Seu objetivo é denunciar a semente de contradição imiscuída, principalmente, nos discursos de ordem moralista.

Cada discurso moralista carrega em si mesmo o ensejo à sua subversão. É assim, por exemplo, como observa Perrone-Moisés, no caso da parábola do faminto, que aparece via sermão do pai no capítulo 13 de *Lavoura arcaica*. Essa parábola, tal como narrada pelo pai de André, versa sobre um homem moribundo, um andarilho faminto que chega às portas de um reino governado por aquele que seria conhecido como “um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (Nassar, 2014, p. 77). Ao adentrar o castelo e relatar sua situação, o andarilho faminto é convidado a se sentar à mesa com o rei e desfrutar de um banquete. Não contava, porém, que tudo seria encenação: a mesa posta à sua frente, as comidas trazidas pelos funcionários, em suma, o banquete como um todo, não existia de fato, eram fruto da imaginação, e todos ao seu redor eram cúmplices do teatro que se armava. O faminto “dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam demonstrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstando-se, por isso, de dar mostras de irritação” (Nassar, 2014, p. 80). Ao fim da parábola, tendo suportado pacientemente toda a provação do banquete imaginário, o faminto é recompensado com

moradia permanente no castelo, além de uma refeição robusta e real e a promessa de que dali em diante comida e abrigo não lhe faltariam mais.

A parábola é utilizada pelo pai de André no intuito de demarcar uma virtude: a paciência. No entanto, a moral extraída da história contada é subvertida pelo discurso de André, salientando aspectos como resignação, subserviência etc. Ao invés da absorção passiva da mensagem moralizante, André interpõe o questionamento: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?” (Nassar, 2014, p. 84). O capítulo em que o pai conta a parábola é finalizado com um longo parágrafo entre parênteses em que o protagonista revela uma versão alternativa da história contada, modificando o caráter do faminto: não mais um ser paciente e servil, ele é tomado de um caráter revoltado e violento, agredindo seu benfeitor.

Todavia, é só mais à frente na narrativa, no capítulo 19, que André sintetiza a fórmula antitética dessa parábola, quando diz que: “era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros” (Nassar, 2014, p. 109). Depreende-se dessa subversão a concomitância de duas concepções e dois usos distintos da linguagem: um uso moralista, por parte do pai, com intuito de homogeneizar as individualidades através da transmissão das virtudes fincadas na tradição do discurso religioso; e um segundo uso, subversivo e contestador, por parte de André, visando a denúncia da violência inerente aos discursos moralistas e a possibilidade de autoafirmação dos indivíduos.

Se nos remetermos, mais uma vez, ao curto capítulo inicial, então, Pedro chega à pensão em que André se encontra e declara ao irmão que a família o quer de volta, que anseia por seu retorno. Torna-se possível perceber aqui que a fala de Pedro é apresentada de maneira indireta pelo próprio André; esse último diz sentir o discurso do irmão mais velho como um peso que desaba sobre seu corpo, com a força da própria família, e reproduz a fala do irmão: “‘nós te amamos muito, nós te amamos muito’ e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; [...]” (Nassar, 2014, p. 9). Note-se que Pedro não se representa como autor do próprio discurso, gerando assim um grau de impessoalidade que denota seu papel de mensageiro; ele não fala do que sente pelo irmão mais novo, nem o que sente pela situação que se põe entre ele e a família. O que Pedro faz, na verdade, é se diluir do discurso coletivo da família. Não sabemos se ele, Pedro, em particular, nutre algum afeto pelo irmão, ou em que medida ele mesmo sofre por sua partida; sabe-se apenas que “a família” anseia pela volta de André.

Na mesma ponta do espectro, temos a figura emblemática do avô, como mencionado acima, da qual se irradiam os costumes que supostamente moldam tanto Pedro como André e o restante da família. O avô é referido como o “velho asceta” que não os permitia “senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas [deles] dores que exalava das suas andanças pela casa velha” (Nassar, 2014, p. 44), imagem essa que reforça uma perspectiva de austeridade ancestral. É nesse sentido que em um dos capítulos mais concisos do romance, o capítulo 15, que se condensa em um único parágrafo, testemunhamos a síntese da ambiguidade para qual aponta essa figura patriarcal tão simbólica:

(Em memória do avô, faço esse registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (Nassar, 2014, p. 89).

O parágrafo-capítulo logra êxito ao condensar forma e conteúdo, imbricando-os numa trama de contradições. Ao tempo em que classifica as falas e discursos de seu próprio pai como “discernimentos promíscuos” e promete uma contradição utilizando a locução adverbial “ao contrário”, André entrega o oposto, classificando a fórmula lacônica do avô como “arrote tosco”. O tal arrote é a fórmula do avô, a palavra de origem árabe *Maktub* que significa “já estava escrito”.

Essa fórmula, sintetizada, econômica e aparentemente impenetrável, é composta, na verdade, por ambiguidades. Ou seja, malgrado a tentativa de materializar uma filosofia do silêncio por meio da fórmula professada, no intuito de manifestar uma reflexão curta e breve sobre resignação dos sujeitos diante daquilo que não pode ser compreendido, o que se acaba alcançando é algo completamente diverso: a raiz da fórmula indica uma abertura ontológica diante da vida. “Está escrito” não é mais lido como se somente aquilo que o detentor da autoridade, moral e/ou discursiva, determina que deve acontecer e julga como certo ou errado, mas sim que o fenômeno da vida, em toda sua integralidade — e isso inclui a própria relação incestuosa entre André e Ana, além da natureza rebelde de André —, deve ser acatado como uma possibilidade, portanto, parte integrante do fenômeno maior cuja justificativa escapa a todos.

Em outros termos: apesar do uso que o avô faz da fórmula, seu significado deverá mudar de acordo com aquele que a lê. À primeira vista, e seguindo a esteira do discurso do pai de André, o destino, referido nas entrelinhas da expressão do avô, nos é apresentado sempre como algo imutável, já escrito, que foge ao nosso controle, restando apenas a possibilidade de resignação e aceitação. O pai lapida essa noção, que subscreve toda a sua moral, a partir de sermões. No entanto, é incapaz de perceber que a própria fórmula se anula, realizando assim uma leitura limitada do conceito: se o destino é pré-fabricado divinamente e tudo que se passa é já o resultado do crivo divino, então mesmo as ações mais torpes e os atos inefáveis deverão ser aceitos e acatados. Essa é a conclusão aferida segundo os parâmetros de sua própria moral. Essa perspectiva mostra a fragilidade tanto de sua leitura como de seu arcabouço moral erigido em torno da fórmula.

É assim que André alerta sobre essa incapacidade travestida de ignorância: “mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia” (Nassar, 2014, p. 41). Eis a razão de André reproduzir entre parênteses o parágrafo (algo que se repetirá no último parágrafo-capítulo do romance) como se pretendesse expor a falibilidade de um discurso que não é capaz de se olhar de fora, da fragilidade das fórmulas morais adotadas de outrem, onde não há espaço para autocriação; pelo contrário, André parece aludir à clausura contraditória em que o avô, o pai e alguns dos filhos — seus irmãos mais ligados à postura do pai — estão inseridos, sem se darem conta da violência que esta pode gerar em relação aos sujeitos e às suas existências.

Até aqui já podemos intuir o que significa a linguagem para o protagonista e como ele se posiciona de modo a se contrapor à moral patriarcal e seus pressupostos. É possível, então, apontar para o grau máximo dessa proposta de autoafirmação que nos é fornecido pelo próprio André e aponta para uma convergência de todos os fatores: o corpo, a fala, a profanação, a família. Assim se expressa André:

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo [...] (Nassar, 2014, p. 86).

Essa laje que “pesava sobre” o corpo já havia sido anteriormente anunciada por André: “afinal, que pedra é essa que vai pesando sobre o meu corpo?” (Nassar, 2014, p. 70), como se relatasse um sintoma. A imagem da pedra fria e dura serve como metáfora da língua mortificante do pai; essa, por seu turno, é nada mais que a condutora da malha valorativa contra a qual André se indis põe. Livrar-se do “verbo limpo” do pai é condição para renascer. O que testemunhamos é seu renascimento que se dá via descoberta da linguagem, de sua capacidade de instrumentalizá-la com vistas a se autoafirmar.

Diríamos que a subversão mais interessante vem por meio do trecho: “e meu verbo foi um princípio de mundo”. A noção de criação por meio do verbo tem para André um sentido contrário àquele do Deus cristão: André não crê ser capaz de criar o mundo a partir do verbo, no sentido da emissão de ordens, de ditar deveres e limites, de postular normas. Ele entende o verbo em potencialidade: a enunciação da palavra é um momento de descoberta de si, mais do que de criação externalizada; uma busca, mais do que um produto acabado. A narrativa bíblica dispõe verbo/mundo, como numa sequência linear, um existindo antes do outro, em que o primeiro é tomado como sinônimo de autoridade.

Aqui se desvela nova contradição em relação às atribuições do verbo e sua ligação com alguma noção de poder. Na fórmula bíblica, o verbo é sinônimo de poder apenas até o limite, a partir do qual é possível compreendê-lo como um comando a ser seguido, uma ordem a ser acatada. Portanto, a ligação entre poder e autoridade se torna evidente. Já no romance, diríamos que o poder em relação ao verbo se liga, principalmente, à noção de possível, de possibilidade: o que se tem é a descoberta do verbo enquanto um vir à tona do próprio sujeito. Decerto, não intencionamos com isso asseverar que André sustenta, de alguma forma, a concepção de que a materialidade do mundo é reduzida à sua expressão verbal, mas sim que sujeitos *podem* encontrar, por meio dos usos livres da linguagem, uma esfera de autoavaliação, de descobertas, de ciência de seus próprios limites, anseios etc.

A insatisfação com o *status quo* é uma constante na obra de Raduan Nassar, como já apontado por Perrone-Moisés (1996). É que segundo a autora: “as questões éticas se colocam antes de tudo como questões de linguagem” (Perrone-Moisés, 1996, p. 73). Seja na ambientação de uma cidade interiorana como apresentada em *Menina a caminho* (1960), primeira narrativa do autor, em que os personagens utilizam frequentemente o verbo “vomitar”, fazendo alusão a uma repulsa dominante que contamina a vivência

pacata e amorfa da vida na comunidade; seja em *Lavoura arcaica* (1975), narrativa na qual a instituição “família” é o arcabouço de valores defasados e fragilizados pelo tempo, ao contrário do que quer supor seu guardião maior, o patriarca; ou ainda em *Um copo de cólera* (1978), em que o casal de protagonista encarna a tensão oriunda do próprio contexto histórico, contrapondo discurso anarquista ao discurso reformista. Nas palavras da autora:

A questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, na obra de Raduan Nassar. A uma “ordem” social hipócrita e autoritária, escorada na “razão”, os protagonistas de seus livros opõem uma “desordem” anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão. A opção pela “desordem” tem seu fundamento no desejo de uma Ordem verdadeira, aquela que se tem a ilusão na infância familiar e que se mostra depois impossível na sociedade. A desordem do mundo contamina a linguagem, submetida tanto à desordem das paixões quanto à “ordem” social, guardiã e álibi de uma desordem ética. [...] Nas duas obras, [*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*] o próprio fato de expor a guerra das linguagens exerce uma função de sabotagem do discurso de poder, na medida em que é uma demonstração da não-univocidade, e portanto da fragilidade de todo discurso (Perrone-Moisés, 1996, p. 74).

Dessa forma, retomando a análise do excerto acima, “e o meu verbo foi um princípio de mundo”, percebe-se que essa distinção pode se esclarecer pela personalização, mais especificamente por meio do pronome possessivo “meu”, que particulariza o processo; e por via da partícula “de” anteposta ao substantivo “mundo”, apontando para um nascimento possível e não uma criação universal e generalizável. Na sequência, o protagonista complementa: “todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes” (Nassar, 2014, p. 86).

Como se já se soubesse pleno de suas possibilidades por meio do verbo recém-descoberto, André brinca com as palavras; reduções e repetições geram uma sequência imagética que aponta para a descoberta de uma esfera do inaudito no sujeito, o âmbito de suas potencialidades existe na língua que agora se desvela. Desvelar não significa descobrir *uma* essência última, imutável e idêntica a todos, mas sim compreender que a essência da linguagem é sua abertura, a falta a ser complementada pelos sujeitos que dela se apropriarão. Nesse sentido, há um processo que se reforça mutuamente entre verbo e sujeito: desvelar aquele é se constituir plenamente neste, e à medida que este o faz reafirma a potência daquele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou passar em revista algumas tendências relativas às análises de *Lavoura arcaica* que se atém ao fenômeno da linguagem literária. Nosso intuito foi demonstrar, inicialmente, como algumas dessas correntes operam. Em momento posterior, ajustamos o foco de nossa análise de modo a ressaltar o traço eminentemente poético da prosa de Raduan Nassar.

Nessa perspectiva, a prosa poética se apresenta como um desafio à classificação do romance e sua adequação a apenas um gênero específico. Mas, para além da preocupação da classificação da narrativa a partir de seu gênero, o que animou nossa análise foi a tentativa de perceber como a profusão verbal e a especificidade do discurso do protagonista e personagem principal põem em movimento uma determinada concepção de ser, de verdade e dos valores morais.

Ou seja, nosso estudo se ateve à tentativa de deslindar os usos da linguagem no romance não por meio de um ilusório esforço de enxergar na prosa poética a completa dizimação das fronteiras e diferenças entre gêneros, mas sim recorrendo à necessidade de responder à pergunta sobre uma visão de mundo que busca se expressar por meio da utilização da linguagem tal como é feita no romance.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASTRO, Manuel Antonio de. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. “Profusões barrocas: uma leitura do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”. 2013. 146 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de língua portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEMOS, Maria José Cardoso. *Une poetique de l'intertextualite – Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*. 2004. Tese (doutorado) – U.F.R. d'Études Iberiques et Latino-Américaine, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2004.
- LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado - um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2006. 141 p. Dissertação (Mestrado em Literatura), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- LOTITO, Denise Padilha. *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura arcaica*. 2007. 125 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MENEZES, Leonardo Gonçalves de. *Exegese dos contrários: uma releitura de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. 2009. 124 p. Dissertação (Mestrado Teoria Literária e Literaturas) UnB, Brasília, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária - poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, nº 2, p. 61 – 77, 1996.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Recebido em: 05/08/2023

Aceito em: 20/12/2023

**Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves:** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí; Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI; professor da graduação em Letras-Inglês da Universidade Estadual do Piauí (Campus Piripiri).



# A Rua do Ouvidor e a escuta de Machado de Assis em “Tempo de Crise”

*The Ouvidor Street and the listening of Machado de Assis in “Tempo de Crise”*

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo  
Universidade de São Paulo (USP)  
[elieni.maschio@gmail.com](mailto:elieni.maschio@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0012-0745>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo apreender a escrita de Machado de Assis sobre a paisagem carioca a partir de seu conto “Tempo de crise”. Como o espaço percorrido pela narrativa é a Rua do Ouvidor do final do século XIX, esta será tomada como *locus* de observação e análise. São resgatados os acontecimentos do contexto histórico do Rio de Janeiro no período em que era capital do Segundo Reinado e modelo de metrópole brasileira. Dentre os textos teóricos que subsidiam o artigo estão os de Roger Bastide (2003), Katia Muricy (1988), Haroldo de Campos (1992) e Salete de Almeida Cara (2008), aportes para a compreensão das idiossincrasias do olhar e da escuta machadianos em relação à paisagem e aos tipos urbanos em ascensão. Como escritor crítico da herança europeia, o legado do autor brasileiro é marcado pela diferença e antropofagia.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Tempo de Crise; Rua do Ouvidor; Paisagem.

## ABSTRACT

This paper aims to explore Machado de Assis' writing about the Rio de Janeiro landscape through his short story “Tempo de crise”. The narrative focuses on the Rua do Ouvidor of the late 19th century, which serves as the primary site of observation and analysis. Further, the study sheds light on the historical context of Rio de Janeiro during this era, when it stood as the capital of the Second Empire and served as the quintessential representation of a Brazilian metropolis. Theoretical insights from Roger Bastide (2003), Katia Muricy (1988), Haroldo de Campos (1992), and Salete de Almeida Cara (2008) provide a deeper understanding of Machado de Assis's unique perspectives on the landscape and emerging urban archetypes. As a critic of European heritage, the Brazilian author's legacy is underscored by distinctiveness and Anthropophagy.

**Keywords:** Machado de Assis; Tempo de crise; Ouvidor Street; Landscape.

## **INTRODUÇÃO**

Publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1873, o conto “Tempo de crise” trata de um tema surpreendentemente recente na história da política brasileira, a queda de ministérios. Escrito durante a chamada “primeira fase” da produção de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), comumente associada à influência do Romantismo, esse conto traz, entretanto, traços realistas, como o emprego da ironia na criação de tipos humanos a partir do cenário carioca. A arguta pena de Machado de Assis, também nessa narrativa, é capaz de desafiar “as expectativas do leitor do início da década de 1870, acostumado a histórias de forte apelo sentimental e carregadas de cor local” (Guimarães, 2004, p. 125).

O Rio de Janeiro, capital do Segundo Reinado, era no período o modelo de metrópole brasileira, para onde confluíam as mais diversas novidades no âmbito da política, da cultura e da economia, em diálogo com as influências estrangeiras, que incidiam nos costumes, na moda e na própria organização da pólis. O olhar e a escuta de Machado de Assis são direcionados aos tipos urbanos emergentes e ao modo como eles reconfiguravam a paisagem local, ao inscreverem a insígnia da cultura no espaço da cidade.

É o contexto de uma nação em construção, orbitando em torno de sua capital, que o escritor toma como base para compor não só “Tempo de crise”, mas boa parte de sua vasta contística, permeada por subjetividades e temas urbanos. Carioca, Machado de Assis tinha forte vínculo com a cidade natal, da qual praticamente nunca se afastou durante toda a vida.

## **A RUA DO OUVIDOR**

Hoje, uma charmosa viela no centro do Rio de Janeiro, que preserva algumas das características da arquitetura original e onde as pessoas se reúnem em rodas de samba e restaurantes, a Rua do Ouvidor já foi o principal ponto de comércio e de recepção das novidades europeias. Também foi o *locus* de notícias sobre o cenário político, pois ali se instalaram as sedes de diversos jornais e revistas. Símbolo do avanço econômico e da

urbanização em solo nacional, a rua começou a se estabelecer a partir da chegada da família real portuguesa, em 1808.

No conto “Tempo de crise”, o espaço escolhido para materializar o crescimento metropolitano e as novas subjetividades em formação é exatamente a Rua do Ouvidor no final do século XIX, espécie de coração da cidade carioca. Próxima do cais do porto e ponto de efervescência da imprensa nascente, ela era capaz de aglutinar o espírito em formação da pulsante sociedade brasileira: “Sim; a Rua do Ouvidor é o lugar mais seguro para saber notícias. A casa do Moutinho ou do Bernardo, a casa do Desmarais ou do Garnier, são verdadeiras estações telegráficas” (Assis, 1994, p. 208-209). É digno de nota que a livraria Garnier, de propriedade de dois irmãos franceses, foi responsável pela publicação de muitos livros de Machado de Assis. O próprio escritor foi frequentador da Rua do Ouvidor, mencionada em seus romances, crônicas e contos, além de *locus* central do enredo de “Tempo de crise”.

O nome “Ouvidor” foi dado em razão da presença dos magistrados do Império no local, os chamados “ouvidores” naquela época. A rua recebeu várias outras designações ao longo do tempo, mas essa foi a adotada predominantemente pela população carioca. Era ali que chegavam não só as notícias do Império e as novidades da moda, trazidas principalmente por comerciantes franceses e portugueses, mas também os avanços tecnológicos ao Novo Mundo. Foi o primeiro lugar de instalação das iluminações a gás, espécie de materialização da chegada do “Século das Luzes” ao Brasil e uma inovação que reconfigurou o espaço público noturno: “A Rua do Ouvidor é lindíssima à noite. Estão os rapazes às portas das lojas, vendo passar as moças, e como tudo está iluminado, não imaginas o efeito que faz” (Assis, 1994, p. 218). Embora hoje faça parte da realidade da maioria das cidades, a chegada da iluminação no período foi uma grande inovação, o que propiciou novas formas de relação com o espaço e o tempo. A Rua do Ouvidor foi justamente o ponto de chegada dessas tecnologias então revolucionárias, e era o melhor lugar para saber não só das novidades da política, como no conto, mas daquilo que era desenvolvido no Velho Mundo e que atravessava o oceano em direção ao Novo. Foi uma espécie de rua de passagem, que cumpria o papel de transição de uma identidade receptiva às influências de fora para aquela com uma marca nacional mais genuína.

Apesar das proporções que hoje são comparáveis às de uma viela, o espaço estreito condensava um caldo de encontros culturais, servindo de local privilegiado para escritores

e pensadores da época debaterem questões de literatura e de política, nos famosos cafés e livrarias. Além de Machado, que a eternizou nas crônicas, nos contos e nos romances, o autor Joaquim Manuel de Macedo publicou um livro dedicado ao lugar, as *Memórias da Rua do Ouvidor*, em 1878. Esse espaço urbano era bastante propício ao debate de caros temas aos intelectuais brasileiros da época, como a abolição da escravatura e a República.

## TEMPO DE CRISE

No século XIX, a Rua do Ouvidor foi se consolidando como o *locus* pulsante do espírito brasileiro, capaz de concentrar as notícias da metrópole e dos trâmites políticos, além de ser uma referência no campo da moda e um *point* de fofocas e encontros amorosos. Machado amplia o alcance lexical da palavra “ouvidor”, pois o conto “Tempo de crise” desempenha o papel de “grande ouvido” daquilo que emergia no cenário nacional. O autor, com sua crítica apurada, pôde ver e escutar muito além do que o senso comum permitiria: “O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias” (Deleuze, 2011, p. 17).

A personagem C., no conto, elege a rua como o rosto da cidade carioca:

Dizem de Shakespeare que, se a humanidade percesse, ele só poderia compô-la, pois que não deixou intacta uma fibra sequer do coração humano. *Aplico el cuento*. A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro. A certas horas do dia, pode a fúria celeste destruir a cidade; se conservar a Rua do Ouvidor, conserva Noé, a família e o mais. Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloquente que exprime todos os sentimentos e todas as ideias... (Assis, 1994, p. 209).

A metáfora do “corpo de pedra com um rosto” é adequada para pensar a forma como foi talhada a cidade cuja geografia lhe rendeu a insígnia de “maravilhosa” ao redor do mundo. Com relevo e paisagem singulares, na confluência do mar com as montanhas e as rochas, o “rosto humano” da urbanização foi se inscrevendo no Rio de Janeiro em uma dialética de confluência e tensão com a frondosa natureza. A Rua do Ouvidor materializava a face da sociedade emergente e as novas configurações subjetivas que começaram a se delinear com a afluência das transformações trazidas da Europa. “Amostras” de um novo tipo de individualidade podiam ser encontradas no espaço, o que converge com a simbologia da Arca de Noé, pois a rua era um representante da própria

sociedade brasileira, em microcosmo: “É a sociedade humana em ponto pequeno” (Assis, 1994, p. 210). Esse espaço em ascensão, sob o olhar de Machado de Assis, torna-se indiscernível da intervenção humana.

Injustamente tido como pouco afeito à apreciação da paisagem brasileira, o autor a percebe em diálogo com os tipos urbanos do século XIX, ou seja, a apreensão da paisagem pelo escritor é carregada dos matizes das subjetividades em formação. O elo entre o humano e a natureza aproxima o trabalho de Machado de Assis da pintura de Cézanne, segundo o sociólogo francês Roger Bastide:

Foi exatamente esse o progresso que Cézanne imprimiu à pintura, como muito bem viu Eugenio d’Ors. Seus modelos, dizia este, trocam com a natureza ambiente “tantos sinais, tantas mensagens, tantas influências, realizam com ela tantos mútuos compromissos”, que, “como as naturezas-mortas, esses retratos são, no fundo, paisagens”. Pois bem, eu quereria demonstrar que foi um progresso do mesmo gênero que Machado de Assis imprimiu à literatura: a natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhes à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances (Bastide, 2003, p. 199).

O “corpo de pedra com um rosto” evoca a incidência subjetiva na paisagem: o humano incrusta-se na configuração do espaço e é por ele transformado a ponto de se tornarem quase indiscerníveis. Essa influência recíproca é captada na literatura de Machado de Assis, cujos olhar e escuta reconhecem os intercâmbios entre sociedade e território.

A face humana do Rio de Janeiro foi se formando no diálogo entre as tradições locais e as influências europeias que se magnificaram com as imigrações e a expansão da imprensa. Em “Tempo de crise”, a Rua do Ouvidor é o ponto de encontro e choque entre essas culturas e entre província e metrópole. A personagem provinciana que assume a narrativa, ao chegar à capital, sente-se atraída pelo movimento rápido das informações, que contrasta com a morosidade intrínseca à sua origem interiorana:

Lá na província chegam as notícias amortecidas pela distância, e além disso completas; quando sabemos de um ministério defunto, sabemos logo de um ministério recém-nato. Aqui a coisa é diversa, assiste-se à morte do agonizante, depois ao enterro, depois ao nascimento do outro, o qual muitas vezes, graças às dificuldades políticas, só vem à luz depois de uma operação cesariana (Assis, 1994, p. 208).

O narrador está ávido pelas notícias sobre a “crise ministerial”, mote do conto; está curioso pelos tipos urbanos emergentes, que lhe são apresentados pela personagem C.:

Queres ver a elegância fluminense. Aqui acharás a flor da sociedade, — as senhoras que vêm escolher joias ao Valais ou sedas a Notre Dame, — os rapazes que vêm conversar de teatros, de salões, de modas e de mulheres. Queres saber da política? Aqui saberás das notícias mais frescas, das evoluções próximas, dos acontecimentos prováveis; aqui verás o deputado atual com o deputado que foi, o ministro defunto e às vezes o ministro vivo. Vês aquele sujeito? É um homem de letras. Deste lado, vem um dos primeiros negociantes da praça. Queres saber do estado do câmbio? Vai ali ao *Jornal do Comércio*, que é o *Times* de cá. Muita vez encontrarás um *coupé* à porta de uma loja de modas: é uma Ninon fluminense. Vês um sujeito ao pé dela, dentro da loja, dizendo um galanteio? Pode ser um diplomata. Dirás que eu só menciono a sociedade mais ou menos elegante? Não; o operário para aqui também para ter o prazer de contemplar durante minutos uma destas vidraças rutilante de riqueza, — porquanto, meu caro amigo, a riqueza tem isto de bom consigo, — é que a simples vista consola. (Assis, 1994, p. 209-210, grifo original).

Nota-se que a aproximação entre o Rio de Janeiro e as metrópoles estrangeiras vai se tecendo na própria escolha vocabular, nas comparações entre a imprensa brasileira e o *Times*, e nos hábitos de consumo de matriz europeia que se implantaram no meio nacional. A personagem C. sente-se relevante, inserida no cenário internacional, ao fazer comparações do Brasil com o “estrangeiro”, como observa Salete de Almeida Cara:

O anfitrião C... é apenas um exemplo da nossa voz “moderna”, cuja bisbilhotice traz embutida a voz convencional do tempo. Nos limites da rua do Ouvidor, aquela gente se sentia verdadeiramente internacional ao passar informações sobre coisas do estrangeiro, podendo até compará-las com as coisas de cá (Cara, 2008, p. 226).

Os “homens de letras” – menção com carga metaficcional, pois Machado é um deles – são parte integrante da paisagem, além da burguesia em ascensão e do operário, ou seja, são trazidos ao conto o homem erudito, o detentor das riquezas e o comum, do povo. Há o emprego de uma ironia tenaz que coloca o último como espectador da “rutilante riqueza”, que apenas lhe é permitido contemplar. A mordaz crítica machadiana, que em vários pontos de sua produção, dirige-se à euforia progressista, é capaz de expor, nesse breve retrato sobre o operário, as fraturas da nascente metrópole, como percebe Katia Muricy: “Seu ceticismo em relação ao pensamento liberal e à racionalidade burguesa é o filtro crítico com que acolhe a entrada de valores da modernidade europeia

no Brasil” (Muricy, 1988, p. 14). O autor de *Quincas Borba* porta um espírito crítico bastante providencial diante da afluência, para a nação brasileira em formação, de teorias racistas e eugenistas – como o darwinismo social –, de extrema violência e inviabilizadoras da própria possibilidade de existência de uma nação miscigenada. É necessária, nesse sentido, a “crise” em relação aos valores importados, uma crise que é condição de manutenção da integridade da vida. Crise e crítica tornam-se muito próximas na escrita de Machado (muitas vezes sob a forma de ironia), e incidem sobre o espaço, a política, as notícias que mais parecem boatos.

A expansão da imprensa no Rio de Janeiro, que alcança seu apogeu à época na Rua do Ouvidor, é fator de condensação de culturas, de interlocução de diferentes modos de vida e de recepção das novidades sobre os trâmites políticos brasileiros. Machado publicou seus contos em jornais como a *Gazeta de Notícias* e o próprio *Jornal das Famílias*; o desenvolvimento do gênero narrativo breve foi impulsionado pelo suporte jornalístico, pois a rapidez da divulgação das informações desse novo *media* requeria textos mais sucintos, a serem lidos em uma sentada, como diz Poe (1987) em sua *Filosofia da composição*.

Nesse novo contexto, a relação com o público leitor tornou-se mais estreita. Isso pode ser observado não só em autores de países centrais em termos econômicos, como Edgar Allan Poe (1809-1849), mas também em Machado de Assis, que tanto se direcionou à “amiga leitora” em sua obra. Tal relação com o público é aparentemente de irmandade em “Tempo de crise”, estabelecendo-se logo no início do conto: “Queres tu saber, meu rico irmão, a notícia que achei no Rio de Janeiro, apenas pus pé em terra? Uma crise ministerial” (Assis, 1994, p. 208). O leitor é convocado a participar das notícias efervescentes, a tomar parte das novidades. Ele pode optar por um papel passivo, de mero receptor, como o “rico irmão” que confia no narrador, ou ousar um engajamento crítico na dinâmica da metrópole. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, Machado de Assis requer “pelo menos dois tipos de leitor conflitantes – o romântico e o antirromântico, o crédulo e o incrédulo, o estúpido e o perspicaz etc.” (Guimarães, 2004, p. 198). Ainda segundo o crítico, na escrita machadiana é possível encontrar, submersa a uma atitude cordial com o leitor, a denúncia de uma irracionalidade basilar nas relações humanas. Essa dinâmica poderia ser observada mais claramente no romance *Quincas Borba*: “Sob a superfície serena e cordial, contudo, há um mundo marcado pela irracionalidade que se procura

naturalizar aos olhos do leitor, cuja desrazão fica insinuada pelos constantes paralelos das suas atitudes e posturas com as do ensandecido Rubião” (Guimarães, 2004, p. 196). Também em “Tempo de Crise”, sob a aparente trivialidade da fofoca e do boato, subjazem a natureza desencontrada constitutiva do discurso e o modo tacanho das personagens de lidar com questões de relevância para o país. Sob a aparente irmandade com o leitor está implícita ainda a crise dessa relação nos moldes tradicionais romanescos.

## **A DIFERENÇA EM MACHADO**

As mudanças trazidas pela urbanização no século XIX incidiram na paisagem e nas subjetividades nascentes. O espaço e o novo homem que nele então circulava dialogavam entre si e se retroalimentavam. Assim, a configuração da paisagem era matizada por formas de subjetividade em construção. Alguns tipos metropolitanos retratados por Machado de Assis eram mais informados, antenados e críticos de seu tempo, outros eram meros espectadores deslumbrados pelos avanços trazidos com o progresso. Algumas personagens do autor não se destacam da mentalidade provinciana, apesar de residirem na capital:

Província e capital são caricaturas recíprocas uma da outra, acusando o mesmo patamar de atraso, quando o procedimento clássico da modernização no mundo adiantado, num primeiro momento, tinha oposto a pequena cidade ligada ao campo à cidade onde se instalavam comércio e indústria. Província e capital passam, aqui, ao largo de qualquer movimento dessa natureza. Talvez Machado de Assis ainda não pudesse atinar com a dimensão dessa situação de atraso, mas por certo seu leitor atinava muito menos com a ironia que já revestia suas observações precisas sobre nossa situação e nossa gente (Cara, 2008, p. 226-227).

É pelo caminho da relativização da euforia progressista e mesmo da ridicularização da adesão acrítica aos ideais europeus que Machado instaura a *diferença* na literatura brasileira, no cerne da noção de que “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes” (Santiago, 2000, p. 22). Conhecedor de clássicos da literatura de países centrais, o autor brasileiro incorporou tal herança à sua escrita, mas o fez pela via da antropofagia, que consiste na “digestão” do legado de fora e na sua transformação em uma produção com inequívocas marcas nacionais. A percepção de Machado sobre o



Rio de Janeiro em processo de urbanização não é ingênua nem eufórica, muito menos carregada da romantização ufanista da paisagem:

É preciso lembrar que pintar a natureza brasileira no que ela tem de mais tropical, de mais antieuropeu, é de um nativismo ilógico. Porque, quer queira quer não, o artista se coloca, para isso, exatamente no mesmo pé que o estrangeiro recém-chegado: quer dar uma sensação de exotismo. Para poder elogiar o que a paisagem carioca tem de original, é preciso compará-la mentalmente com outras, e, logo, adotar, provisoriamente pelo menos, uma alma europeia (Bastide, 2003, p. 196).

Como escritor brasileiro, Machado de Assis desviou-se do olhar colonizador europeu em sua produção literária, a qual abarca a apreciação do espaço carioca. A recusa à submissão e à influência estrangeira é um dos aspectos que marca o nacionalismo machadiano, que não reforça o exotismo de seu país para cair nas graças de um olhar de fora.

Reconhecer-se no próprio povo e no próprio solo implica um olhar de dentro para fora, cabendo ao sujeito o papel de transformador do entorno, no lugar de mero espectador deslumbrado com a paisagem: esse processo essencialmente ativo requer um reconhecimento do próprio corpo, imerso em determinado espaço, e o uso de todos os sentidos, não apenas da visão, tradicionalmente privilegiada. É necessário ter ouvidos para compreender a Rua do Ouvidor, foco de notícias e de transformações políticas. Sem uma escuta atenta e crítica do que se passava no contexto nacional, os acontecimentos desembocariam em boatos, tão bem ilustrados no conto, que joga com os limites entre a fofoca e a informação (cabe ressaltar que tal diferença não é bem estabelecida inclusive em diversos meios de comunicação nos dias de hoje). Escutar implica discernir superfície e base, espécie de limiar de apreensão que a própria estrutura do conto requer: esse gênero breve segue uma dialética de superposição de histórias, uma visível e outra oculta (Piglia, 2004). A crise ministerial aparece, na narrativa de Machado, como o mote mais evidente sob o qual são tratados os meandros da formação da nacionalidade.

É importante destacar que a escuta atenta realizada pelos “ouvidos” de Machado de Assis atua como uma espécie de registro histórico pela via da literatura e do próprio corpo do autor. Se há diversos arquivos fotográficos da Rua do Ouvidor do século XIX, Machado nos forneceu um registro de uma escuta apurada e crítica de escritor latino-americano, cuja literatura tem potencial de alcance universal.

O entre-lugar histórico da constituição da subjetividade brasileira sempre foi carregado de tensões. Por um lado, a colonização agressiva e exploratória acompanhada da herança escravocrata deixou marcas profundas na identidade do nosso povo; por outro, a novidade e a promessa de progresso vindas do exterior portavam a utopia de salvação para uma realidade frequentemente inóspita. A alternativa de sobrevivência nesse caldeirão ideológico foi, no caso de Machado, a incorporação do legado estrangeiro com o simultâneo processo de nele inscrever a marca nacional. Trata-se de uma escrita construída via agressão ao código de fora:

Ao invés da velha questão das influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico (Campos, 1992, p. 246).

A absorção acrítica da influência estrangeira ameaça a própria integridade simbólica do sujeito brasileiro. No filme *Bacurau* (2019) ficam evidentes as consequências da negação da identidade nacional em função da identificação com o colonizador. Na cena entre os brasileiros sulistas e os supremacistas brancos norte-americanos, os últimos assassinam os primeiros porque não os reconhecem como um dos seus e os veem, ao mesmo tempo, como traidores de seu próprio povo. Os sulistas, com o sentimento de superioridade em relação aos compatriotas nordestinos, ao não se perceberem como brasileiros, muito menos se tornam estrangeiros: o lugar que lhes resta, na trama, é o do desaparecimento, que parte do simbólico e desemboca na morte física.

É de caráter violento o olhar estrangeiro que percebe a paisagem e seus habitantes como exóticos, pois isso implica um processo de desumanização do outro e de distanciamento em relação ao ambiente. Essa agressão pode ser sutil, quase imperceptível, disfarçada sob uma espécie de “complexo de salvador”. Em *Bacurau*, as ameaças que circundam os brasileiros e seu território são explícitas e enfrentadas a partir de um estado alterado de consciência, como se este propiciasse, no contexto, uma atenção diversa à própria identidade e aos riscos impostos a esta. Mas há outro modo de entorpecimento, aquele da alienação, muitas vezes manifestado no deslumbramento diante das novidades de fora, tal qual a personagem C., metáfora do brasileiro sob ameaça de desaparecer

enquanto possibilidade válida de cultura, língua e espaço. Este corre o risco de devastação irreversível sob a lógica predatória que visa o lucro, desconsiderando o modo como o humano pode se equilibrar com o ambiente e ressignificá-lo: as cidades grandes são uma espécie de limite desse equilíbrio, onde pouco do espaço original permanece, mas mesmo elas podem ser projetadas considerando o elo entre sociedade e natureza, conexão que incide inclusive nas condições de saúde física e mental da população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura e a paisagem brasileira são antropofágicas e transfiguradoras: corpos e tradições de outros países que aqui se inserem são transmutados pelo relevo, pelo clima, pela vegetação, pelo sol escaldante em muitos lugares e, principalmente, pelos habitantes e a cultura nacionais. O movimento orgânico da literatura segue um processo pulsante de assimilação do fora para alimentar uma nacionalidade dialógica: “Pois bem, Machado – nosso Borges no Oitocentos –, cuja obra marca o zênit da *parousía* na suma concordante dessas leituras logofônicas, é nacional por não ser nacional” (Campos, 1992, p. 237). A assimilação acrítica da influência estrangeira, visando a uma evolução rumo aos cânones consagrados no exterior, tornaria a literatura brasileira uma mera cópia, uma produção imitativa e caricatural, que não encontraria lugar por muito tempo em solo nacional, muito menos fora. Machado sintetiza o espírito brasileiro ao ocupar o entre-lugar de convergência entre a tradição europeia e a afirmação da identidade de um povo que se recusa à colonização física e simbólica, a despeito do mal-afamado “complexo de viralatas”.

Nas trocas com a Europa, colonizador e colonizado se modificaram irremediavelmente. É nesse contexto de intercâmbio cultural que se situam as personagens de “Tempo de crise”, notadamente na Rua do Ouvidor. O Brasil de Machado não era mais o lugar das matas virgens nem o lugar de mera assimilação dos valores estrangeiros. O simples deslumbramento diante do que era importado traria inexoráveis prejuízos ao senso crítico e à identidade enquanto povo. A sobrevivência diante desse cenário só seria possível com a afirmação da identidade nacional pela via da antropofagia e da “crise”, mas uma crise em relação às próprias estruturas hierárquicas e burocráticas indecifráveis para o cidadão comum, que o Império brasileiro herdou de Portugal. No conto de Machado, a organização, os motivos da queda do ministério e sua nova

configuração são incógnitas para as personagens, o que as leva a confabulações desencontradas. A análise que elas fazem da política nacional acaba desembocando em boato, em desencontros discursivos, antes de conduzir a um engajamento como sujeitos ativos e transformadores da realidade do país. Mas, se a construção de um discurso identitário é precedida por uma espécie de Torre de Babel, talvez nas falas caóticas e alienadas das personagens já houvesse em gérmen a voz da nação brasileira emergente. Para o nascimento dessa nova voz é necessário que algo morra – o próprio ministério “cadáver”, que tem como espectadores cidadãos muito mais preocupados com o benefício próprio e com o *status* por portar uma notícia de primeira mão do que com a própria nação: “Dos presentes eram quase todos opositores, ou pelo menos faziam coro com o Abreu, que fazia diante do cadáver ministerial o papel de Bruto diante do cadáver de César” (Assis, 1994, p. 213). O conto demanda a crise; o tempo convocado é aquele da transição das estruturas estabelecidas para um novo formato de identidade nacional, marcada pela miscigenação, pela ainda incipiente República (a qual, de fato, pouco representou na prática, pois as estruturas de outrora permaneceram praticamente intactas). O título é, ao mesmo tempo, um convite, um imperativo: é tempo de crise! É tempo de crise, de morte, de renascimento, ciclo que se repete no Brasil em busca de firmar a própria democracia.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Tempo de crise. In.: ASSIS, Machado de. *Papéis velhos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Biblioteca carioca, 1995.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux; Saïd Ben Saïd; Michel Merkt. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 101 min.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *REVISTA USP*, São Paulo, n.56, p. 192-202, dezembro/fevereiro, 2002-2003.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teorias e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARA, Salette de Almeida. Um tempo de crise no conto machadiano: os contos, as crônicas e a experiência em Machado de Assis. In: Marli Fantini (Org.). *Crônicas da antiga corte: Literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIGLIA, Ricardo. Formas breves. In: PIGLIA, R. *Teses sobre o conto*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.

Recebido em: 06/08/2023

Aceito em: 07/09/2023

**Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo:** Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP.

# Autobiografia e autoficção: instrumentos teórico-metodológicos para o estudo das narrativas do eu

*Autobiography and autofiction: theoretical and methodological tools for the study of self-narratives*

Juliana Gama de Brito Assumpção  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[assumpcao.jg@gmail.com](mailto:assumpcao.jg@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-5133-5375>

## RESUMO

Tendo em vista o heterogêneo quadro teórico-metodológico que atualmente circunda as chamadas narrativas do eu no campo dos estudos literários, este artigo<sup>1</sup> tem como objetivo rastrear os pontos centrais dos conceitos de autobiografia e autoficção, com foco nas teorizações pioneiras de Philippe Lejeune e de Serge Doubrovsky, e com o aporte de pesquisas recentes sobre o assunto, sobretudo as elaboradas pela pesquisadora Anna Faedrich. Dessa forma, sem pretender atingir conclusões definitivas, o estudo abre caminhos fecundos a novas discussões sobre a potência do embate teórico entre os conceitos estudados, na literatura e na crítica literária contemporâneas.

**Palavras-chave:** narrativas do eu; escritas de si; autobiografia; autoficção.

## ABSTRACT

Considering the diverse theoretical and methodological framework that currently surrounds the so-called self-narratives in the field of literary studies, this paper aims to investigate the concepts of autobiography and autofiction, with a focus on the pioneering theories of Philippe Lejeune and Serge Doubrovsky, supplemented by recent research on the subject, particularly those elaborated by Anna Faedrich. Thus, without claiming to reach definitive conclusions, this study paves the way for new discussions on the critical potential of the theoretical dialogue between the studied concepts, in contemporary literature and literary criticism.

**Keywords:** self-narratives; self-writing; autobiography; autofiction.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## INTRODUÇÃO

No ensaio introdutório do livro *Narrativas do eu: memórias através da escrita*, publicado em 2009, Ana Maria Carlos e Antonio Esteves associam o interesse crescente pelas múltiplas formas de literatura íntima nas ciências e nas artes contemporâneas à intensificação do processo de “desestabilização da ideia de sujeito vivenciada desde a modernidade” (Carlos; Esteves, 2009, p. 10). Nesse sentido, a partir do pensamento de Nora Catelli, os autores constataam que vivemos sob o signo contraditório da “era da intimidade”, em que o valor de “veracidade” do discurso vincula-se estreitamente à evidenciação de um sujeito que o enuncia, ao passo que não dispomos de nenhum instrumento definitivo para apreendermos esse sujeito em sua totalidade. Assim, segundo os pesquisadores, as chamadas “narrativas do eu”, ou “escritas de si”, revitalizam-se na atualidade, sobretudo, por atuarem como “um modo de resistência à perda da identidade e das certezas que cercavam um eu estável e separado do mundo de épocas anteriores” (Carlos; Esteves, 2009, p. 10).

Nesse contexto, as diversas manifestações das narrativas do eu, como as produções autobiográficas, os testemunhos, os relatos memorialísticos e os diários editados em livros ou publicados em redes sociais virtuais, dentre outras, têm sido cada vez mais exploradas no cenário cultural contemporâneo, tanto como linguagem artística quanto como objeto de pesquisa na área de ciências humanas, em geral, e no campo da literatura, em particular. Ao mesmo tempo, neste campo de estudos, os múltiplos instrumentos teórico-metodológicos pelos quais abordamos os textos literários marcados por uma incontornável presença autoral não se encontram fixados num quadro conceitual homogêneo.

Diante disso, o presente artigo constitui-se de um exercício de estudo atento de dois desses instrumentos: os conceitos de “autobiografia” e “autoficção”. Sem a pretensão de atingir conclusões definitivas, o principal objetivo do estudo é rastrear alguns dos pontos centrais para a compreensão dos referidos conceitos no campo dos estudos literários, com ênfase nas teorizações pioneiras de Philippe Lejeune (2008; 2013; 2014) e de Serge Doubrovsky (1977; 2014), e com o aporte de pesquisas recentes sobre as narrativas do eu na atualidade, sobretudo as desenvolvidas pela pesquisadora Anna Faedrich (2015; 2016). Dessa forma, espera-se produzir reflexões pertinentes

sobre a potência crítica do embate instaurado entre o autobiográfico e o autoficcional na literatura e na teoria literária contemporâneas.

## **AUTOBIOGRAFIA POR PHILIPPE LEJEUNE: UM GÊNERO CONTRATUAL**

Embora a autobiografia já fosse investigada por outros autores, pelo viés histórico e filosófico-existencialista, o crítico francês Philippe Lejeune é considerado precursor das pesquisas sobre o tema no campo dos estudos literários, sobretudo a partir do livro *L'autobiographie en France*, de 1971; e do ensaio “O pacto autobiográfico”, publicado no ano de 1975 e, posteriormente, retomado pelo autor em “O pacto autobiográfico (bis)” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, divulgados, respectivamente, em 1986 e 2001 (cf. Lejeune, 2008). Com esses trabalhos, sem negar a relevância das análises voltadas à observação dos aspectos filosóficos, políticos e psicanalíticos inerentes aos textos autobiográficos, Lejeune se destaca, desde a década de 1970, por abordar pioneiramente a autobiografia como “uma narrativa como outra qualquer e que, por isso, deve ser analisada dentro do sistema dos gêneros literários” (Carlos; Esteves, 2009, p. 11).

Além disso, vale anotar que o autor começa a desenvolver suas pesquisas sobre a autobiografia em um contexto acadêmico conservador, no qual esse tipo de narrativa era considerado um discurso “menor” pela crítica literária hegemônica. Desse modo, em suas reflexões iniciais sobre o assunto – inovador, mas incômodo à academia francesa da época –, é notável o esforço crítico empreendido por Lejeune para desenvolver uma sistematização rigorosa, através de instrumentos da crítica tradicional e de um *corpus* de análise restrito a escritos autobiográficos de autores consagrados na literatura ocidental, como via de acesso e de legitimação acadêmica a um objeto de pesquisa que, por si só, era bastante polêmico (Noronha, 2008, p. 9-10; Lejeune, 2013, p. 539).

Nessa linha, logo no início do ensaio de 1975, “O pacto autobiográfico”, o autor propõe a seguinte definição sistemática de autobiografia: “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14).



Após a proposição dessa definição inicial, o autor relativiza alguns dos fatores em que ela se embasa, como a perspectiva temporal retrospectiva e a forma narrativa em prosa; e afirma que, em certa medida, seria possível que um texto classificado como autobiografia apresentasse algumas nuances de outros gêneros da “literatura íntima”, desde que isso ocorra moderadamente:

[...] certas condições podem não ser preenchidas totalmente. O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva [...]; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares (Lejeune, 2008, p. 15).

Apesar dessa breve relativização, Lejeune é categórico ao postular a relação de identidade entre o narrador, o personagem principal e o autor empírico da narrativa como um critério inegociável para que um texto seja lido como autobiografia:

[...] duas dessas condições não comportam graus – é tudo ou nada –, e são elas, é claro, que opõem a autobiografia (mas também as outras formas de literatura íntima) à biografia e ao romance pessoal: as condições (3) [identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador] e (4 a) [identidade do narrador e do personagem principal]. Nesse caso, não há transição nem latitude. Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa. Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem* (Lejeune, 2008, p. 15).

Assim, o autor alicerça sua sistematização teórica da autobiografia no conceito de “pacto autobiográfico”, cunhado para designar “a afirmação, no texto, dessa identidade [entre autor, narrador e personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (Lejeune, 2008, p. 26).

Em linhas largas, o pacto autobiográfico conceituado por Lejeune consiste em uma espécie de “contrato de leitura” que, em qualquer autobiografia, deve ser firmado entre o autor e o leitor por meio da correspondência entre o nome de quem assina a obra e o nome do narrador e personagem principal, anunciado explícita ou implicitamente desde a abertura do livro, de modo que não reste a menor dúvida ao leitor sobre a identidade uníssona dessas três entidades que participam da obra. Ou seja: por “pacto

autobiográfico”, o crítico francês se refere, em suma, a um “acordo de sinceridade” estabelecido na composição e na recepção de uma autobiografia, pelo qual, no ato da escrita, o autor se comprometeria a relatar episódios, emoções e eventos que de fato lhe aconteceram na “vida real”; e, no ato da leitura, o receptor concordaria em acreditar no primeiro.

A fim de tornar esse conceito mais nítido, Lejeune define, em oposição, o que chama de “pacto romanesco”, caracterizado por apresentar um “atestado de ficcionalidade” (por exemplo, com a inscrição da palavra “romance” na capa do livro, como subtítulo ou na folha de rosto da publicação); e uma “prática patente da não-identidade”, pela qual os nomes do autor empírico e do protagonista seriam diferentes (Lejeune, 2008, p. 27). Nesse sentido, o principal critério de distinção entre a autobiografia e o romance se concentraria nas expectativas de leitura codificadas na obra a partir da relação entre o nome próprio do autor e o nome do narrador-personagem.

Com essas definições iniciais, ainda em “O pacto autobiográfico”, o teórico delineia um quadro esquemático que se pretende capaz de classificar toda e qualquer obra narrada em primeira pessoa como “romance” ou “autobiografia”, duas categorias que, a princípio, mostravam-se rígidas e mutuamente excludentes:

Quadro 1 – Esquema classificatório proposto por Lejeune no ensaio de 1975

Nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto ↓			
Romanesco	(1a) romance	(2a) romance	
= 0	(1b) romance	(2b) indeterminado	(3b) autobiografia
Autobiográfico		(2c) autobiografia	(3c) autobiografia

Legenda: Reprodução do quadro esquemático elaborado por Philippe Lejeune no ensaio “O pacto autobiográfico”, de 1975, pelo qual o autor buscava classificar toda e qualquer narrativa autodiegética como “romance” ou “autobiografia”.

Fonte: Lejeune, 2008, p. 28.

Como se nota no Quadro 1, o esquema classificatório inicial de Lejeune exclui, por definição, autobiografias nas quais os nomes do autor e do personagem principal divergissem; e romances cujo protagonista tivesse um nome idêntico ao do autor. Ao mesmo tempo, nos casos “indeterminados”, assinalados no Quadro 1 como “2b” – em que o protagonista não é nomeado no texto, tampouco há indicações que confirmem ou refutem alguma equivalência, ainda que implícita, entre as figuras do autor-empírico e do narrador-personagem –, o teórico francês postula que a classificação, nesses casos, fica a cargo de cada leitor que, na interpretação da narrativa, deverá decidir se apreciará a obra como “romance” ou como “autobiografia” (Lejeune, 2008, p. 28-29).

Portanto, em última instância, ambos os “pactos” (o romanesco e o autobiográfico) teorizados por Lejeune parecem concernir, mais especificamente, aos efeitos de leitura que um escritor codifica, ou pré-elabora na composição de determinada narrativa – como o “leitor implícito” conceituado por Iser (1996) – e, conseqüentemente, à recepção da obra, do que a uma pretensa natureza de “veracidade” ou de “ficção” inerente ao texto literário em si mesmo.

Embora não seja um objetivo do presente trabalho aprofundar este assunto, vale anotar que, no âmbito da Estética da Recepção alemã, o conceito de “leitor implícito” ao qual me refiro, em suma, designa o “leitor virtual” que a obra literária pressupõe por meio de construções textuais que direcionam o efeito estético a ser produzido sobre os leitores empíricos, no ato da leitura (cf. Iser, 1996).

Nesse prisma, ainda que Lejeune complexifique sua teoria dos “pactos” com, no mínimo, outras duas subcategorias de “contratos de leitura” – denominadas, respectivamente, “pacto referencial”, que restringiria a noção de “verdade total” pela de “verdade possível de ser verificada”, na autobiografia; e “pacto fantasmático”, pelo qual se poderia buscar, fora da narrativa, correspondências entre a obra e a vida do indivíduo que a escreveu (Lejeune, 2008, p. 37-42) –, a centralidade da noção de “leitor” (o implícito e o empírico) no pensamento do crítico francês torna-se especialmente evidente a partir da seção que finaliza o primeiro ensaio em que trata d’“O pacto autobiográfico”.

Na finalização desse texto de 1975, Lejeune constata que as diversas categorias exaustivamente esquematizadas no decorrer do ensaio lhe parecem mais produtivas na medida em que “remetem à ideia de que o gênero autobiográfico é um gênero

*contratual*” (Lejeune, 2008, p. 45). A partir dessa constatação, o autor assinala o seguinte:

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (Lejeune, 2008, p. 45).

Com isso, Lejeune pontua que qualquer tentativa de elaborar uma teoria totalizante do gênero autobiográfico tenderia ao fracasso; e conclui o ensaio com o seguinte parágrafo:

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto [...], e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos. Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz (Lejeune, 2008, p. 46-47).

Essa conclusão imbuí o primeiro “O pacto autobiográfico”, divulgado por Lejeune em 1975, do reconhecimento do papel crucial do “leitor” para o entendimento da autobiografia, tanto o leitor implícito (codificado não apenas no texto, mas na publicação como um todo) quanto o de carne e osso, que lê e interpreta a obra publicada. Isso talvez justifique a permanência da noção basilar de “pacto”, ou “contrato de leitura” como princípio do gênero autobiográfico nos trabalhos posteriores de Lejeune, inclusive nos ensaios de 1986 e 2001, em que o autor reformula e amplia “O pacto...” de 1975.

No entanto, as ideias de Lejeune sobre a autobiografia foram contestadas por diversos caminhos da crítica e da teoria literária ao longo dos anos, sobretudo em função da rigidez excessiva das categorias e dos quadros esquemáticos que conferem um tom dogmático aos seus primeiros estudos. Em um desses caminhos, a noção de “autoficção” germinou como outra via de acesso às narrativas do eu.

## AUTOFICÇÃO: DO NEOLOGISMO DE SERGE DOUBROVSKY AO DEBATE VERTIGINOSO DO SÉCULO XXI

O conceito de autoficção começa a delinear-se no campo literário francês em 1977, quando o romancista e professor de literatura Serge Doubrovsky cria o neologismo “*autofiction*” ao apresentar sua obra *Fils: roman*, na quarta capa do livro:

Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro,  *fils* [fios/filiações] de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977, capa, tradução minha<sup>2</sup>).

Junto a essa primeira definição de autoficção (cujo tom, aliás, assemelha-se ao de um manifesto poético), o próprio livro de Doubrovsky (1977) serve de exemplo do tipo de escrita ao qual o autor se referia com o neologismo. Tendo como subtítulo a palavra “romance”, *Fils* constitui-se de uma narrativa híbrida, de acentuado teor psicológico, na qual o autor ficcionaliza a si próprio por meio de um personagem cujo nome revela-se o mesmo que o seu, mas não se compromete a relatar uma pretensa “verdade” sobre a sua história de vida, nem adere completamente à invenção romanesca.

Ainda sobre o contexto do surgimento do termo, outro ponto a se destacar é que o neologismo “autoficção” foi criado pelo autor de *Fils* como uma resposta provocativa à inflexibilidade do esquema elaborado por Philippe Lejeune para distinguir autobiografias de romances, já discutido na seção anterior. Em uma carta enviada a este teórico no mês de novembro de 1977, mesmo ano do lançamento de *Fils*, Doubrovsky escreve o seguinte:

---

<sup>2</sup> No original: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción pacientemente onaniste, que espère faire maintenant partager son plaisir” (Doubrovsky, 1977, capa).

Lembro-me que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, marquei *aquele trecho*... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico de meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher *aquela “casa”* que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra [Carta a Philippe Lejeune, novembro de 1977] (Lejeune, 2014, p. 22-23, grifos meus).

Na passagem acima, o “trecho” e a “casa vazia” a que se refere Doubrovsky dizem respeito ao quadro delineado por Lejeune no ensaio “O pacto autobiográfico”, de 1975, reproduzido na seção anterior (cf. Quadro 1). Conforme o quadro em questão, seria inconcebível, por definição, um “romance” cujo protagonista tivesse o mesmo nome que o autor empírico. É, justamente, nessa lacuna que o autor de *Fils* finca a provocativa bandeira da autoficção, como o próprio Lejeune reconheceria mais tarde, em afirmações como esta: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que eu dizia (imprudentemente) que estava vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’” (Lejeune, 2013, p. 539).

O gesto de Doubrovsky impactou tão significativamente o pensamento de Lejeune que, cerca de dez anos depois, em “O pacto autobiográfico (bis)” – ensaio de 1986 em que este autor elabora uma autocrítica de seu primeiro “O pacto...”, de 1975 –, o teórico dedica uma seção inteira à fatídica “casa vazia”; e comenta que a provocação de Doubrovsky o teria estimulado a novas reflexões:

Resolvi também retomar sob novas bases o problema que tentei levantar construindo um quadro de dupla entrada, na página 28 de “O pacto autobiográfico” [cf. Quadro 1 deste trabalho]. [...]  
Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanescos e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou. [...] *Desse modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como “fictício” ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe a mentira) e realidade (que se opõe a ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem?* (Lejeune, 2008, p. 58-59, grifo meu).

Na passagem citada, apesar de Lejeune afirmar que o neologismo-conceito de Doubrovsky o teria estimulado a refletir sobre a tendência de diluição das fronteiras

entre o campo romanesco e o autobiográfico na literatura recente (escrevia nos anos 1980), nota-se que o autor de “O pacto...” continua a focar no “leitor” implícito e empírico ao abordar o problema dos gêneros “autobiografia” e “romance”. Ou seja, mesmo para o Lejeune “autocrítico” de “O pacto...(bis)”, o fator decisivo para classificação de uma obra como autobiografia ou romance, no pensamento do autor, ainda advém do “contrato de leitura” codificado em um texto a partir da relação entre categorias antagônicas, como “verdade/mentira” e “realidade/ficção”, cuja “mistura” resultaria no pacto ambíguo que Doubrovsky batizara de “autoficção”.

Como demonstra Anna Faedrich (2015; 2016), em dois estudos recentes sobre a autoficção na literatura contemporânea, de fato, a ambiguidade do contrato de leitura, assim como os próprios conceitos de “pacto autobiográfico” e de “pacto romanesco”, de Philippe Lejeune, são alguns dos alicerces da autoficção desde o surgimento do termo, na quarta capa de *Fils*. Afinal, é justamente a partir da desestabilização dos limites entre esses dois “pactos” que a autoficção se constrói como “um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor” (Faedrich, 2015, p. 49).

Nesse “jogo”, a homonímia entre autor, narrador e protagonista também costuma se posicionar como um recurso potencializador da autoficção, embora a correspondência dos “nomes” não seja uma exigência do gênero, desde que haja uma identidade entre autor e personagem inscrita em uma zona de ambiguidade referencial. Contudo, a pesquisadora adverte que, para o entendimento do conceito, “afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção, é apenas um passo; condição necessária, mas não suficiente” (Faedrich, 2015, p. 49).

Ao mesmo tempo, elencar as especificidades da autoficção como um gênero literário autônomo em relação às outras modalidades de “escritas do eu” não é uma tarefa simples no meio acadêmico e na cena literária atual. Do fim dos anos 1970 para cá, como a própria Anna Faedrich pontua,

O conceito de autoficção tem sido marcado por indefinições, confusões e contradições que acabaram por cristalizar um argumento que sustenta a impossibilidade de defini-lo de forma mais nítido. Um dos efeitos dessa confusão conceitual tem sido um misto de vulgarização e uso inadequado do termo, que passou a caracterizar toda sorte de obras pertencentes ao campo das “escritas do eu” (Faedrich, 2015, p. 56).

Na coletânea *Ensaio sobre a autoficção*, lançada em 2014 pela Editora UFMG, a pesquisadora Jovita Maria Gerheim Noronha reúne uma série de textos da crítica literária francesa que nos fornecem uma boa amostra da sinuosa trajetória teórica da autoficção, desde o surgimento do termo até o começo do século XXI. Para citar apenas algumas das curvas que marcam essa trajetória, conforme é retracada por Jovita Noronha na organização do volume, destacam-se na coletânea, junto a trabalhos mais recentes dos próprios Serge Doubrovsky e Philippe Lejeune, as contribuições de Vincent Colonna (2014) e sua “Tipologia da autoficção”, que sistematiza o conceito em diversas subcategorias, denominadas “autoficção fantástica”, “biográfica”, “especular” e “intrusiva”, a partir de um entendimento mais abrangente de autoficção como toda composição literária na qual o autor projeta a própria existência em um texto que, de algum modo, se aproxime do princípio da invenção ficcional; o ensaio de Lecarme (2014, p. 68), que entende a autoficção como “uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”; e o artigo de Gasparini (2014), para quem

o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa em si. [...] De um ponto de vista pragmático, [as obras de autoficção] são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de ‘autoficção’, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela (Gasparini, 2014, p. 217).

Diante disso, nota-se que o atual panorama teórico da autoficção, de fato, não forma um quadro homogêneo. Por essa razão, na apresentação da coletânea de *Ensaio...*, a própria Jovita Noronha pontua que “tanto a fortuna crítica da autoficção quanto sua apropriação pelos autores para designar suas obras deixam antes a impressão de um debate vertiginoso, à maneira de Pirandello” (Noronha, 2014, p. 8). Assim, para acessar esse “debate vertiginoso” de forma mais objetiva, retomo os já citados estudos recentes em que a pesquisadora Anna Faedrich (2015; 2016) busca estabelecer diretrizes mais nítidas para o entendimento da autoficção no campo da literatura contemporânea, tendo em vista o desenvolvimento do conceito da década de 1970 até meados dos anos 2010.



## ESPECIFICIDADES DA AUTOFICÇÃO SEGUNDO ANNA FAEDRICH

Em “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”, Faedrich (2015) argumenta que, além do contrato de leitura ambíguo, a autoficção se distingue de outras formas de “escritas do eu”, e da autobiografia em particular, por constituir-se necessariamente de uma “linguagem literária”, que chama atenção para si própria, por meio de recursos como, por exemplo, a polissemia, a metalinguagem ou a intertextualidade, entre outros (Faedrich, 2015, p. 57). Desse modo, a autoficção não poderia ser escrita com a finalidade de simplesmente contar uma história baseada na “vida real” do autor, mas deveria resultar de um projeto estético de ficcionalização dessa vida pelo “fazer literário”, bem como de recriação da subjetividade autoral na (e através da) literatura (Faedrich, 2015, p. 54-55).

Nesse prisma, ainda com Faedrich (2015), o arranjo estético da linguagem deve se sobressair à história da vida ou da personalidade do autor na obra autoficcional. Assim, outro fator decisivo da especificidade da autoficção seria o processo de construção e de divulgação da obra: na autoficção, esse processo deve partir do texto para a vida do autor; e não do autor para o texto, como costuma ocorrer, por exemplo, em autobiografias romanceadas de pessoas famosas, ou em “livros cujo enredo trata de aspectos íntimos e/ou polêmicos da vida do autor ou de seu círculo de convivência” (Faedrich, 2015, p. 51).

Para a pesquisadora, ainda que esses livros possam ser abordados como “romances”, tais exemplos não pertencem ao campo da autoficção, mas sim da autobiografia, pois, neles, o que desperta o interesse do público é a figura do autor, e não o texto literário:

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade do público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si (Faedrich, 2015, p. 47-48).

Já em “Autoficção: um percurso teórico”, Faedrich (2016) retoma os argumentos de seu estudo anterior e sublinha a necessidade de se considerar os múltiplos fatores que incidem sobre a escrita autoficcional, como:

uma **prática literária** contemporânea de **ficcionalização de si**, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc.; o **tempo presente** da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela **fragmentação**, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da *obra de arte para a vida* [...], potencializando o texto enquanto linguagem criadora; **identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista**, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um **gênero híbrido**: a **indecidibilidade** (Faedrich, 2016, p. 44-45).

Se somarmos os pontos que destaquei anteriormente, aos termos grifados pela própria autora na passagem acima, podemos concluir que a delimitação do conceito de autoficção proposta por Anna Faedrich (2015; 2016) se embasa, em síntese, em três aspectos fundamentais. O primeiro diz respeito ao hibridismo e a “indecidibilidade” gerados pelo pacto ambíguo que se estabelece na autoficção entre a obra e o leitor, por meio da diluição das fronteiras entre “realidade” e “ficção”, “vida” e “obra”. O segundo consiste no princípio da identidade, implícita ou explícita, entre autor, narrador e protagonista, criada na arena da “contradição” autoficcional. Finalmente, o terceiro aspecto concerne ao modo de escrita da narrativa, que, na autoficção, deve constituir uma prática literária contemporânea, conduzida por um projeto estético de ficcionalização da vida do autor nos interstícios de um texto deliberadamente literário, cuja linguagem se sobressaia ao enredo durante a leitura.

Com isso, temos em mãos um desenho menos difuso do conceito de autoficção nos estudos literários contemporâneos. No entanto, acredito que a “indecidibilidade” inerente a esse “gênero híbrido” certamente manterá vivo por muito mais tempo o dilema de sua teorização. Afinal, como o próprio Doubrovsky comenta em “O último eu”, conferência proferida mais de trinta anos depois da criação da palavra e do livro dos quais se desenvolveria o conceito aqui discutido,

A própria imprecisão da palavra é útil, pois possibilita que certos escritores, como Catherine Cusset, Philippe Vilain ou Camille Laurens [...] entendam a dita autoficção em sentidos bem diferentes daquele que lhe atribuo. A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza. (Dobrovsky, 2014, p. 113)

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, explorei os conceitos de autobiografia e autoficção no campo dos estudos literários contemporâneos, com foco nas teorizações pioneiras de Philippe Lejeune e de Serge Doubrovsky a partir da década de 1970, bem como em pesquisas recentes da pesquisadora Anna Faedrich sobre as especificidades da autoficção entre as “escritas do eu” predominantes no século XXI. Sem a intenção de reduzir a potência crítica e reflexiva dos conceitos investigados, busquei rastrear alguns pontos centrais do pensamento de cada autor estudado.

No estudo das teorias de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, salientei a centralidade do leitor, ou da recepção literária, nos “pactos” de leitura sistematizados por este autor, chegando a um entendimento da autobiografia como um gênero literário fundamentalmente contratual. Na sequência, a breve contextualização do “debate vertiginoso” que circunda o conceito de “autoficção”, desde o surgimento do termo, demonstrou que o neologismo cunhado por Serge Doubrovsky – justamente, nas frestas da sistematização de Lejeune – abriu estradas fecundas para a reflexão mais abrangente acerca da progressiva diluição dos limites entre “vida” e “obra” nas “narrativas do eu”.

Nessa linha, a leitura dos artigos de Anna Faedrich forneceu uma perspectiva fundamental para a compreensão mais objetiva da autoficção em relação às demais modalidades de “escritas do eu” na literatura contemporânea, com o destaque de três aspectos decisivos em obras autoficcionalizadas: a ambiguidade do pacto, ou do contrato de leitura que se estabelece entre a obra e o leitor, conferindo um caráter híbrido e “indecidível” à narrativa, inscrita na zona de contradições entre as esferas da criação ficcional e da recriação da vivência e da subjetividade de quem a escreveu; o princípio da identidade implícita ou explícita entre autor, narrador e protagonista, situada num “jogo de ambiguidades referenciais”; e um modo de escrita guiado por um projeto estético de ficcionalização da vida do autor, com ênfase no tratamento literário da linguagem.

A meu ver, a identificação desses aspectos fornece uma via de acesso profícua ao entendimento menos vertiginoso das obras literárias autoficcionais no vasto panorama das “narrativas do eu” contemporâneas, mas não é suficiente para a fixação de uma definição enrijecida à autoficção, termo que tende a desestabilizar fronteiras, na teoria e na prática, desde o seu surgimento. Do mesmo modo, os caminhos teóricos percorridos neste artigo não encerram as discussões sobre a permeabilidade crescente entre os escritos autobiográficos e autoficcionais. Em vez disso, este estudo demonstra que o embate teórico entre o autobiográfico e o autoficcional, longe de terminar, constitui um terreno fértil para novas explorações na literatura e na crítica literária atuais.

## REFERÊNCIAS

- CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. Introdução – Narrativa autobiográfica: um gênero literário?. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (Org.). *Narrativas do eu: memórias através da escrita – Ensaios*. Bauru: Canal6, 2009. p. 9-19.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 39-66.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 111-125.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: [www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842](http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842). Acesso em: 15 ago. 2023.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 181-222.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. Tradução: Ignacio Vázquez Diéguez. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460>. Acesso em: 15 ago. 2023.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 7-10.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

Recebido em: 15/11/2023

Aceito em: 10/01/2024

**Juliana Gama de Brito Assumpção:** Mestre e doutoranda em Estudos de Literatura - Literatura brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Foi bolsista FAPERJ - Mestrado Nota 10 e, atualmente, é bolsista CAPES no doutorado. Possui graduação em Letras - Português/Literaturas, também pela UERJ (2017), e formação complementar em Artes Visuais pela EAV-Parque Lage (2014), instituição na qual foi bolsista do Programa de Fundamentação em Artes Visuais.

# *Child of God: a simbologia tríptica da ruína*

## *Child of God: three symbols of ruin*

Suzy Meire Faustino

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

[suzy.faustino@unesp.br](mailto:suzy.faustino@unesp.br)

<https://orcid.org/0009-0005-5776-8218>

### RESUMO

Ambientado nos anos iniciais da década de 1960, *Child of God*, do romancista estadunidense Cormac McCarthy (1933-23), é considerado pela crítica (Bjerre, 2017; Bloom, 2009) como romance da fase *Southern Gothic* de seu autor. Tal rótulo suscitará, neste artigo, uma interpretação de um dos motivos principais desse gênero: a casa mal-assombrada ou em ruínas, portadora, sugerir-se-á, de significações pertencentes ao campo do simbólico. Nosso objetivo é construir uma correspondência entre a casa, o corpo e a comunidade, associando-se aos três seu caráter de ruína: esse tríptico configurar-se-á como um deslocamento da leitura crítica de Woods (2015). Esperamos que ele nos forneça chaves de leitura do romance estruturadas em seu tecido léxico e simbólico – a topografia, o espaço, os corpos e seus atributos.

**Palavras-chave:** Child of God; Cormac McCarthy; casa; corpo; comunidade.

### ABSTRACT

Set in the early 1960s, *Child of God*, by American author Cormac McCarthy (1933-23), is considered by critics as a work belonging to its author Southern Gothic years (Bjerre, 2017; Bloom, 2009). Such a label will raise, in this article, an interpretation of one of the genre's main motifs: the haunted, ruined, doomed house, bearer, as it will be suggested, of meanings appertaining to the field of the symbolic. Our intention, therefore, is to build a correspondence among the images of the house, of the body, and of the community, associating them under the sign of ruin and doom. This triptych will be configured as a displacement of Woods' (2015) argument concerning McCarthy's novel. We hope our triptych provides keys to interpret the novel based on its lexical and symbolical features – topography, space, bodies and their attributes.

**Keywords:** Child of God; Cormac McCarthy; house; body; community.

## INTRODUÇÃO

*Child of God*<sup>1</sup>, romance publicado pela primeira vez em 1973 pelo romancista estadunidense Cormac McCarthy (1933-23), pertence à fase *Southern Gothic* do autor. O gótico sulista, gênero literário ambientado no sul dos Estados Unidos desde o início do século XIX, herda tal rótulo do gótico inglês e compartilha com seu predecessor além-mar algumas características principais, a saber, “a presença de pensamentos, desejos e impulsos do irracional, subversivo, grotesco, [...], a linguagem do pânico e da ansiedade, [...]” (Bjerre, 2017). Ao revisar as perspectivas teórico-críticas em torno do gótico, o autor completa a descrição do gênero: para muitos estudiosos, o gótico trata de temas como a “paranoia, o bárbaro, o tabu. [...], o sexo, o terror, a morte” (Bjerre, 2017). Ademais, o gênero se caracterizaria pelo “retorno do passado, daquilo que foi reprimido e rejeitado, o segredo enterrado que corrói e subverte o presente [...]” (Bjerre, 2017). Sobre a vertente sulista, Bjerre (2017) sugere que o contexto social e histórico da escravidão nos estados do sul enraizou-se na representação literária do gênero em questão. Esse último expressaria, assim, as tensões da época. O gótico sulista do início do século XX passou a explorar as marcas de decadência do espaço físico: os casarões e as fazendas em ruínas que ou ilustravam ou determinavam a decadência moral das famílias que os habitavam. Além de fantasmagorias do (des)encontro entre espaço e tempo: o velho sul, simbolizado pelos mesmos antigos casarões, fazendas e plantações; e o novo sul, a geração atual de seus habitantes, herdeiros das primeiras famílias instaladas na região.

A casa (mal-assombrada e/ou em ruínas), um dos mais significativos motivos do romance gótico, é uma constante desde os primeiros fundadores do gênero: a narrativa inglesa *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1717-97), publicada em 1765, além dos romances de Ann Radcliffe (1764-1823), como *The myteries of Udolpho*, de 1794, e *The Italian*, de 1797 (Bjerre, 2017). O gótico das casas mal-assombradas e/ou arruinadas tem continuidade no século XIX com as irmãs Brontë e, posteriormente, com o *Dracula* (1897), de Bram Stoker, além de ganhar seus contornos de gótico contemporâneo com obras como *Cement Garden*, de 1978, do romancista Ian McEwan. Nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX, ele retoma sua força nos escritos de Poe (1809-49) e Faulkner

---

<sup>1</sup> “Filho de Deus”, na tradução já esgotada para a língua portuguesa da Editora Relógio d’água, de 2014. Em razão da inacessibilidade à obra traduzida, as versões do texto de McCarthy para a língua portuguesa foram feitas pela autora deste artigo.

(1897-1962). Do pós-guerra até nossos dias, McCarthy é considerado o principal representante do gênero (Bjerre, 2017).

## ENREDO E RECORTE CRÍTICO

O enredo de *Child of God* desenvolve-se no condado de Sevier, estado do Tennessee, Estados Unidos, na primeira metade dos anos 1960. O protagonista, Lester Ballard, um rapaz de 27 anos, perde o rancho da família em um leilão na cena de abertura do primeiro capítulo. Sem lugar para se instalar e sem uma família – o narrador nos conta, nos capítulos seguintes, que a mãe havia fugido e o pai suicidara-se –, Ballard perambula pela região estabelecendo-se em uma casa precária e em ruínas por um período não especificado pelo narrador. Depois perdê-la em um incêndio, o personagem elege uma caverna como abrigo acidental e improvisado. Mal visto e mal recebido na comunidade – os vizinhos o creem louco e violento –, falsamente acusado de estupro, o personagem empreende uma busca fracassada por um lar. Simultaneamente, comete uma série de feminicídios – ao menos sete, como nos informa o narrador no último capítulo –, acomodando os corpos na caverna que passou a habitar. A história nos é contada por um narrador onisciente em terceira pessoa, intercalado e descontinuado por vários narradores em primeira pessoa, as vozes dos vizinhos do protagonista, personagens estruturalmente vinculados à trama, com o intuito de ou jogar luz sobre o passado do personagem ou escurecê-lo, em um jogo dialético de perspectivas.

Desde os anos finais da década de 1970, a crítica de McCarthy envereda-se por rotas que nos direcionam ora a uma leitura de paródia e subversão que, segundo ela, é o traço inconfundível da pós-modernidade, ora a leituras de desembaraçamento da camada teológica das obras do autor. *Child of God* não escapa a esses variáveis apontamentos. Por um lado, estudiosos como Jafari (2023) exploram a leitura paródica, ou seja, o romance de McCarthy seria uma paródia do gênero de fundo teleológico humanista conhecido como *Bildungsroman*, o romance de formação. Argumenta o estudioso que o que se desenrola em *Child of God* é um processo de degeneração dos sujeitos na sociedade pós-moderna, desmistificando as crenças na “razão empoderadora, aceitação social, harmonia”<sup>2</sup> (Jafari, 2023, p. 30). Seus críticos predecessores, como Schaffer (1977),

---

<sup>2</sup> No original: “*self-empowering reason, social acceptance, harmony*”.



descrevem a trajetória do protagonista do romance como uma queda para a bestialidade ou para um estado sub-humano de existência, reduzindo, assim, qualquer expectativa em torno de uma linha histórica ascendente para a moralidade e as potencialidades humanas.

Woods (2015), por sua vez, desloca esse diálogo. Em um primeiro momento, o autor não se furta às teorias que vez ou outra tangenciam a esfera literária – o subtítulo de seu trabalho refere-se a uma “teologia subversiva do cristianismo” –, apesar de dedicar-se, majoritariamente, a uma leitura interpretativa da obra de McCarthy. Para o estudioso, a chave de leitura da obra pode ser vislumbrada se o leitor romper a superfície linguística das escolhas lexicais e sintáticas do romancista, optando, assim, por uma investigação daquilo que está em segundo plano: sustentar-se-ia, dessa forma, o adjetivo “subversivo (a)” que Woods (2015) emprega em seu artigo.

O mesmo crítico chama a atenção do leitor para o vocabulário teológico em *Child of God*: o constante uso de vocábulos e expressões – e, por vezes, de marcações ortográficas – como *god*, *gods*, *God*, *by god*, e também para uso não constante, porém significativo, de “*maker*”, “*master*”, “*saints*”, “*christmas*”, “*Adam*”, “*the good lord*”, “*church*”, “*minister*”. Afirma Woods que o leitor é tentando a identificar tais termos com o Deus e o imaginário cristãos. No entanto, denuncia ele, não é esse o Deus a que Ballard e sua comunidade servem. A partir da estrutura sintática e das escolhas semântico-lexicais – e ortográficas – do narrador do romance, bem como das imagens denominadas de cenas de “violência, cobiça, insanidade”<sup>3</sup>, a “trindade profana”<sup>4</sup> (Woods, 2015, p. 78), que reinaria naquela comunidade, o estudioso acusa uma subversão da teologia cristã.

A sua discussão gira em torno das questões ligadas à relação entre essa trindade e a esfera humana: as fronteiras entre um e outro, defende Woods (2015), parecem inconstantes, não se sabe com certeza se Ballard e seus vizinhos são conduzidos por poderes fora de seu controle, ou se eles têm uma porção de liberdade em suas ações. O crítico, então, tende a defender a primeira possibilidade. A comunidade padece do mesmo mal que Ballard: a trindade violência, cobiça, insanidade.

Para reforçar sua leitura de subversão do cristianismo na forma da primeira pessoa da trindade, Woods (2015) cita um episódio de *Child of God* ocorrido no século XIX no condado: os moradores se reuniram em praça pública para assistir a execução de dois

<sup>3</sup> *Violence, greed, folly*, no original.

<sup>4</sup> *Unholy Trinity*, no original.

membros dos *White Caps*<sup>5</sup>, uma espécie de grupo de vigilantes de existência histórica. A execução se passa em uma atmosfera de ritual eclesiástico, sugere o estudioso, os moradores caminham em direção ao patíbulo “como se fossem para a igreja”, entoando cânticos (Woods, 2015, p. 73). Afirma Woods (2015) que eles “demonstram prontidão para encenar a violência” e “estão sedentos pela morte” (Woods, 2015, p. 74). No caso do protagonista, a violência é expressa por conta dos feminicídios, além de outras cenas não delimitadas nesse recorte.

A segunda pessoa, a cobiça, manifesta-se em Ballard quando ele tenta recriar sua comunidade perdida ao reunir os cadáveres dentro da caverna (Woods, 2015, p. 68-70). A terceira pessoa, a insanidade, expressa-se por meio dos atos delirantes, desconexos, subversivos, irracionais e estúpidos de Ballard. (Woods, 2015, p. 67). Em suma, as imagens de violência, cobiça e insanidade, quase onipresentes na narrativa, e o vocabulário teológico são os elementos que fazem o crítico estruturar uma esfera “divina” ou demoníaca.

Adotando-se, como ponto de partida, a leitura teológica de inversão do cristianismo de Woods (2015), propõe-se um deslocamento da estrutura léxico-sintática fundadora da “trindade profana” para a estrutura simbólica tríplica de *Child of God*, configurada pela correspondência e atravessamento entre os elementos casa, comunidade e corpo, elementos esses já explorados pela narrativa bíblica, como exporemos mais à frente. Nossas escolhas simbólicas configurar-se-ão como suas linhas de significado: o corpo, a casa, a comunidade, como uma simbologia tríplica, na qual é manifesta a ruína.

### **Corpo, casa, comunidade**

Nossa especulação inicia-se na segunda casa de Ballard, aquela para a qual ele se muda depois de perder a fazenda da família. Sua residência acidental está totalmente em ruínas, uma casa abandonada, ao que tudo indica, coberta por “ervas daninhas e mato, por jornais velhos, cinzas, lama e negros casulos de insetos” (McCarthy, 1993, p. 13-14). Para reforçar a atmosfera negativa e “mal-assombrada” da casa, o narrador descreve imagens e sons insólitos; a inquietante cena noturna dos cães de caça invadindo a casa de Ballard sobre a qual não é possível ao leitor estabelecer uma definição entre as categorias de

---

<sup>5</sup> Segundo Schaffer (1977), “*White Caps*” é o equivalente local da Ku Klux Klan.

sonho, delírio ou realidade – Ballard estava semi-adormecido (“*half asleep*”) nessa ocasião. O narrador de McCarthy usa uma duplicidade nos verbos no tempo passado “*heard*” e “*saw*”, de modo a provocar essa dúvida: “*one night in his pallet while half asleep he heard something scamper through the room and vault ghostly (he saw, struggling erect) through the open window*” (McCarthy, 1993, p. 23).

Ballard ouve e, quase simultaneamente, vê “alguma coisa” atravessar rapidamente a sala e logo sumir pela janela. Nas passagens seguintes, o narrador insiste na escolha de “*to hear: he could hear foxhounds in full cry, tortured wails [...], in a pandemonium of soprano howls*”<sup>6</sup>, (McCarthy, 1993, p. 23); as presenças que, apesar de estarem em um segundo plano, ou seja, apenas percebidos pelo sentido da audição – como o uso do verbo “*to hear*” assevera – protagonizam o fantástico da cena em razão das escolhas semânticas de McCarthy, como o vocábulo “*ghostly*”<sup>7</sup>, reforçado por “*night*”<sup>8</sup>. Ademais, as expressões “*soprano howls*”<sup>9</sup> e “*tortured wails*”<sup>10</sup> matizam tais cenas de uma sonoridade de tons agudos. Semelhante altura e agudez da sonoridade de “*wail*” e, principalmente, de “*soprano*”, permitem-nos uma aproximação desses sons de casa mal-assombrada com o tom de voz feminino, caracterizado também pela altura e agudez quando comparada ao masculino. Constrói-se, assim, uma experiência auditiva “feminilizada” na casa.

A imagem é a expressão das formas e das possibilidades de sua determinação e racionalização; e está associada, simbolicamente, à luminosidade e ao dia. O som, por sua vez, não tem forma; é uma experiência da ausência de forma<sup>11</sup>. Aliada a essa ausência, a aproximação à sonoridade aguda feminina e o elemento noturno perfazem e constroem a experiência interior da casa, já que a sua forma exterior está circunscrita à geometria cartesiana, às formas retas. Tal experiência do interior, como se mencionou, destaca a noite e a sonoridade “feminina”.

<sup>6</sup> Ele podia ouvir cães de caça em alarde, seus gemidos agoniados [...], em um pandemônio de uivos de soprano.

<sup>7</sup> Fantasmagoricamente.

<sup>8</sup> Noite.

<sup>9</sup> Uivos de soprano.

<sup>10</sup> Assim o dicionário Oxford define o substantivo *wail*: “*a prolonged high-pitched cry of pain, grief or anger*” (um prolongado e agudo choro/gemido de dor, pesar ou raiva). Outros dicionários podem ou não definir “*wail*” utilizando-se da indicação de agudez do som.

<sup>11</sup> Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), associa o dionisíaco à música e à “noite criadora do som” e o apolíneo à imagem, à luz e ao dia. Ao associar noite e som, o filósofo alemão identifica o primeiro elemento como impossibilidade da imagem, o que causa um deslocamento dos sentidos, da visão à audição, da racionalização para a emoção, inferindo-se, a partir disso, um deslizamento ou uma analogia de um elemento ao outro. A música, para ele, era uma potência da emoção.

Conforme tentaremos demonstrar mais adiante neste estudo, quando tratarmos da forma do terceiro abrigo de Ballard, a caverna, a forma reta da geometria euclidiana sairá de cena para dar lugar à geometria curva (“*the bellshaped cavern*”<sup>12</sup>), a sua forma de sino. Sugerir-se-á, então, a partir dessa análise, uma dissolução das formas retas em um certo movimento centrífugo, aquele que se direciona de dentro para fora, ou do centro para as periferias.

Desse modo, o interior da segunda casa de Ballard guarda em si referências femininas: os tons em soprano, a noite<sup>13</sup>. Há de se assinalar, em benefício desse argumento, a presença do primeiro cadáver feminino na casa – Ballard acidentalmente o encontra em um carro à beira da estrada e leva-o consigo – com suas características estereotípicas e/ou simbolicamente representadas como curvas e arredondadas. A feminilidade dentro da casa ganha ainda mais matizes simbólicas no momento em que Ballard veste e maquia o corpo (McCarthy, 1993, p. 102-103). Por outro lado, na caverna, as formas retas são diluídas, transfigurando-se em formas curvas, assumindo, assim, também o exterior, as formas curvas análogas ao corpo feminino.

A segunda casa de Ballard guarda elementos de uma análise quantitativa e cartesiana: por um lado, há dois cômodos com duas janelas cada, ou seja, uma casa de linhas retas circunscritas nas três direções espaciais dos planos x, y, z é facilmente quantificável e dispõe de uma forma fixa e estável. Por outro lado, o corpo feminino e a caverna ilustram a geometria curva, apesar de não se furtarem a uma análise quantitativa de extensão e massa, os dois guardam muito mais uma característica qualitativa: a forma sempre variável e não rigidamente identificada com o plano cartesiano.

No que tange ao efeito do mal-assombrado e do sombrio das escolhas lexicais do autor, argumenta-se que ele é reforçado pelo uso do verbo “*to hear*” e de vocábulos do campo semântico ligado ao sentido da audição – “*wail*”, “*soprano*”, “*howl*”. É quase totalmente negado ao protagonista o sentido da visão, a não ser em sua gradação mínima: o vulto que ele supostamente vê desaparecer.

O motivo da casa mal-assombrada perfaz-se tanto sonora quanto imagetivamente:

---

<sup>12</sup> Caverna em formato de sino.

<sup>13</sup> As dualidades, na natureza e na simbologia, podem ser representadas por duas linhas perpendiculares entre si (uma vertical e uma horizontal), formando um ângulo de 90 graus em cada quadrante: uma cruz. A linha vertical representa o espírito, o dia, a luz, o masculino, a essência; a horizontal representa a matéria, a noite, as águas, o feminino, a substância (ver R. Guénon, *Le symbolisme de la croix*, de 1931). Suas marcas de oposição ou complementaridade dependem da perspectiva do observador.

à noite, em estado de vigília, o personagem, por meio dos sentidos de audição, percebe a casa invadida por cães de caça emitindo sons sombrios e, por meio de uma única menção a “*saw*”, ele vê “alguma coisa” que some na janela. Sobre a invasão dos cães, seja ela uma imagem real ou de sonho, perfaz-se um motivo de má receptividade que, dir-se-á, aproxima a casa e o corpo: Ballard, na única cena de necrofilia mais explícita permitida pelo narrador, também invade o corpo feminino (McCarthy, 1993, p. 92). Nas passagens seguintes, casa e corpo consomem-se em um incêndio do qual apenas restam um único elemento de cada: um osso do cadáver e a chaminé da casa – “*he found not so much as a bone*<sup>14</sup> e *the house [...] was only a blackened chimney*”<sup>15</sup> (McCarthy, 1993, p. 105-107). O motivo imagético da cor preta, além de inundar a casa, passa a inundar a paisagem; do negro céu da aurora cai uma neve branca, à medida que as horas passam, a cor negra atenua-se, aproximando-se de um tom mais fraco de cinza (McCarthy, 1993, p. 106-107). O próprio corpo de Ballard torna-se negro ao remexer nas ruínas do incêndio quando da procura pelo cadáver.

A segunda parte de nossa especulação adentra a “casa de Deus”: a igreja. Ballard entra no templo depois de a cerimônia ter começado, ou seja, atrasado. As pessoas se voltam para ele como se fossem “*a cast of puppets*”<sup>16</sup> (McCarthy, 1993, p. 31). O protagonista, de chapéu na mão, direciona-se a um dos bancos do fundo e lá se senta isoladamente. O pregador do culto, para disfarçar o silêncio, toma um copo de água e decide continuar a sua pregação. O narrador nos confidencia que, para Ballard, o que o pregador dizia era “*a biblical babbling*”<sup>17</sup>. Distraído ou desinteressado, o protagonista começa a ler os avisos na parede. Nesse momento, do lado de fora, um pica-pau bica uma árvore e os fiéis se voltam em sua direção, como a pedir silêncio. Ballard, então resfriado, espirrava alto, mas, como revela o narrador, “*nobody expected he would stop if God himself looked back askance so no one looked*”<sup>18</sup> (McCarthy, 1993, p. 31- 32).

O que acontece na igreja é uma série de transgressões por parte de Ballard e dos vizinhos. Eles cochicham a sua entrada e não toleram nem o som natural do pica-pau. Por outro lado, o narrador também não é nada lisonjeiro com eles, chamando-os de “*cast of*

<sup>14</sup> Ele não achou mais do que um osso.

<sup>15</sup> A casa [...] era apenas uma chaminé enegrecida.

<sup>16</sup> Grupo de marionetes.

<sup>17</sup> Fala ininteligível, à maneira de crianças na fase pré-linguística.

<sup>18</sup> Ninguém esperava que ele parasse nem mesmo se o próprio Deus olhasse com desaprovação, então ninguém olhou.

*puppets*”. Até mesmo o pregador tenta disfarçar o silêncio que se segue à entrada de Ballard, que, por sua vez, não consegue prestar atenção na pregação e se distrai lendo os avisos. O próprio narrador denuncia o comportamento de Ballard ao dizer que ele não pararia nem se o próprio Deus olhasse com desaprovação.

Woods (2015, p. 66) também aponta a situação da má hospitalidade, acentuando o tom irônico do narrador de McCarthy: para o estudioso, tal cena é um “retrato debochado” dos cristãos que tratam o protagonista com desprezo e desdém. Retrato debochado e irônico, pois, segundo sua própria doutrina de amor ao próximo, os cristãos deveriam demonstrar acolhimento aos visitantes e estranhos.

Se analisarmos a referência à narrativa bíblica da expressão “*biblical babbling*” quando da análise do cenário teológico da novela, as equivalências expandir-se-ão: igreja = casa = comunidade = corpo de Cristo. O corpo de Cristo como símbolo – não apenas da igreja como templo físico, mas dela como comunidade, como o corpo dos cristãos em um nível tanto físico, terreno e histórico, quanto espiritual – pode ser encontrado nas cartas de São Paulo Apóstolo.

Em 1 Coríntios 12:27, temos: “ora, vocês são o corpo de Cristo e cada um de vocês, individualmente, é membro desse corpo” (Almeida, 2006). Em Romanos 12:4-5: “Assim como cada um de nós tem um corpo com muitos membros e esses membros não exercem todos a mesma função, assim também em Cristo, nós, que somos muitos, formamos um corpo, e cada membro está ligado a todos os outros” (Almeida, 2006). Não se trata, portanto, de um corpo qualquer, mas da igreja como o corpo do próprio Cristo, o que torna as transgressões dentro dela ainda mais graves: Ballard é mal recebido dentro do templo, não é membro da igreja-comunidade, como Corpo de Cristo na terra. Por outro lado, o protagonista também comete suas próprias transgressões: chega atrasado, distrai-se durante a pregação e, voluntariamente ou não, espirra.

A equivalência dos símbolos igreja-templo-casa e corpo com a comunidade não encontra eco apenas se utilizarmos a referência à bíblia em uma perspectiva comparativa: se se preferir, o romance de McCarthy, interpretado sob a sombra do tríptico, fornecer-nos-á semelhante equivalência. O protagonista é um membro que não está ligado aos outros. É o personagem que, o tempo todo, perambula solitário pela região em busca de onde se fixar, não apenas no sentido físico: ele tenta, sem sucesso, cortejar algumas mulheres no decorrer da narrativa; participa das feiras na região, onde não é bem-visto

por despertar medo. Como já se disse, os discursos dos vizinhos, que intercalam os do narrador, pintam-no como louco, estranho, ou alguém imbuído de índole ou instinto violento. Tal afirmação abre nossas especulações sobre a receptividade da comunidade para com Ballard, já antecipada na cena da casa “mal-assombrada” que tentamos demonstrar mais acima.

Uma variável da má receptividade da comunidade contra Ballard expressa-se na má receptividade das mulheres. Uma cena significativa se desenrola em uma feira em que o protagonista participa: o contato visual que ele tem com uma mulher que avista a uma certa distância causa uma reação nela. Depois de ganhar três ursinhos de pelúcia numa das brincadeiras, Ballard caminha no meio dos vizinhos que também participavam da feira, entre eles uma jovem mulher que, ao perceber “*the man with the bears watching her [...], edged closer to the girl by her side and brushed her hair with two fingers quickly*”<sup>19</sup> (McCarthy, 1993, p. 65).

O ato de mover-se furtivamente até alguém a seu lado pode denotar receio, apreensão ou medo, um movimento para demonstrar ao observador que não se está só. Por outro lado, o ato de pentear os cabelos com dois dedos de forma rápida suscita outra duplicidade: ou susto, em razão da rapidez do movimento, ou mesmo um ato súbito e desastrado de sedução. No entanto, apesar de a cena suscitar duplicidade de interpretação quanto à receptividade da jovem aos olhares de Ballard, ainda poder-se-ia interpretar que, de qualquer maneira, Ballard fracassa em sua aproximação das mulheres, pois o narrador não mais menciona a jovem em questão.

As tentativas do protagonista de McCarthy não se resumem apenas na que acabamos de analisar: ao visitar um vizinho, o dono do ferro-velho, o único com quem Ballard mantém interação reciprocamente respeitosa, ele se demonstra interessado numa de suas filhas. De outra feita, ao perambular pelo campo, Ballard depara-se com uma mulher semi-nua desacordada na grama. A interação dos dois se encerra com ela acusando-o falsamente de estupro. Tal acusação faz com que Ballard passe um dia na cadeia.

Um feminicídio seguido de um incêndio proposital na casa da vítima: a última das malfadadas experiências do personagem com o sexo feminino alcança seu auge. O que se

---

<sup>19</sup> [...] o homem com os ursos mirando-a, [...] ela se esgueirou na direção da garota a seu lado e penteou rapidamente o cabelo com dois dedos.

segue é uma cena de necrofilia, pois Ballard, numa de suas caminhadas pela região, encontra um casal já sem vida dentro de um carro. Ele, então, carrega o corpo da mulher e o mantém com ele até o momento em que a sua segunda casa se incendeia. Como já se disse, o comportamento de Ballard suscita dúvida: da mesma forma que ele é mal recebido, ele pode ter se aproximado de forma agressiva, cometendo a mesma transgressão da qual sofre, a má receptividade.

Dentro da igreja e em sua comunidade, o protagonista – como já se disse quando da alusão aos símbolos igreja-comunidade-corpo de Cristo – é um membro que não pertence ao corpo maior da comunidade: a cena da igreja demonstra-o, como um microcosmo. Os vizinhos temem-no, seus discursos oscilam entre a acusação de loucura e a de violência. As mulheres o rejeitam. Como resultado, este corpo desvinculado de sua comunidade, como um membro separado de um corpo, rejeita-se a si mesmo: *“He’d long been wearing the underclothes of his female victims but now he took to appearing in their outerwear as well. A gothic doll in illfit clothes, its carmine mouth floating detached and bright in the white landscape”* (McCarthy, 1993, p. 140)<sup>20</sup>.

A má receptividade feminina espelha-se na má receptividade da casa, da igreja e da comunidade: o corpo feminino é estruturalmente preparado para o recebimento, sua forma corresponde analogicamente a de uma casa que recebe e acolhe. O mesmo poder-se-ia dizer de um estrangeiro adentrando um território desconhecido: ele espera a receptividade daquela comunidade de pessoas. O corpo como abrigo – e como símbolo de masculinidade ou feminilidade – seja da subjetividade ou da identidade que se tem de si, seja como acolhimento para o corpo masculino ou para uma vida em formação, exterioriza-se na casa, no templo e na comunidade. No caso específico de Ballard, ao vestir-se como uma “boneca gótica”, há a substituição daquela exterioridade simbólica da masculinidade que anteriormente marcava seu corpo, e sobre cuja rejeição a aparência do corpo feminino agora protagoniza: um corpo rejeitado rejeita-se a si mesmo.

A cena acima mencionada ambienta-se na fase em que Ballard já habitava uma caverna, em vista da perda de sua segunda casa em um incêndio acidental. É em suas entranhas mais profundas que ele deposita os corpos femininos. Esse episódio, assim como o da igreja, é significativo na análise da correspondência corpo feminino-casa, e

---

<sup>20</sup> Há muito tempo que ele já usava as roupas de baixo das suas vítimas femininas, mas agora ele adquiriu o hábito de usar também as roupas exteriores delas. Uma boneca gótica em roupas que não lhe serviam, a boca cor de carmim flutuava isolada e brilhante na paisagem branca.



agora, caverna.

Em um primeiro momento, a caverna do protagonista é apenas um buraco no chão preenchido por uma câmara larga e vazia encimada por uma abertura no teto. Em um segundo momento, o narrador de McCarthy envereda-se por um labirinto úmido e escuro, ao acompanhar Ballard pelas profundezas da caverna: passagens labirínticas por onde correm fios de água, direcionam-no para uma concavidade em formato de sino que abriga os corpos de suas vítimas (o leitor não testemunha os feminicídios, apenas as perambulações de Ballard pela região, munido de um rifle). Analisemos a seguinte passagem:

He followed this course for perhaps a mile down all its turning and through narrows that fetched him sideways advancing like a fencer and through a tunnel brought him to his belly. [...] he climbed up a chimney to a corridor above the stream and entered into a tall and bellshaped cavern. Here the walls with their softlooking convolutions, slavered over as they were with wet and bloodred mud, had an organic look to them, like the innards of some great beast. Here in the bowels of the mountain, Ballard turned his light on ledges or pallets of stone where dead people lay like saints (Mccarthy, 1993, p. 134-135)<sup>21</sup>.

O narrador de McCarthy se utiliza de vocábulos originariamente aplicados para a descrição do corpo humano como “*belly*”, “*bowels*”, “*innards*”, “*bloodred*”, “*organic*”<sup>22</sup>, numa objetiva e intencional analogia com a caverna. Por outro lado, as escolhas lexicais de “*tunnel*”, “*a mile down*”, “*narrows*”, “*walls*”<sup>23</sup> traçam uma rota de aproximação com o aparelho sexual feminino, o que nos permite interpretar o túnel, com uma milha de profundidade, entremeado por correntes aquáticas subterrâneas que desembocam em uma concavidade em formato de sino sobre cujas paredes se instalou uma lama cor de sangue, como um símbolo do útero. Nesse sentido, há tanto uma estrutura sintática, formal e linguística de afinidade objetiva entre corpo e caverna quanto a construção de um símbolo.

---

<sup>21</sup> Ele seguiu essa rota talvez por uma milha terreno abaixo, por toda as curvas e becos estreitos que o empurravam lateralmente, avançando como um esgrimista, e através de um túnel que trouxe-o à barriga. Ele escalou uma chaminé natural na direção de um corredor acima da corrente aquática e entrou em uma caverna alta e em formato de sino. Aqui as paredes com sua aparência suavemente sinuosa, cobertas com saliva como se estivessem com lama úmida e cor de sangue, tinham uma aparência orgânica, como as entranhas de alguma grande fera. Aqui nas entranhas da caverna, Ballard direcionou a luz nos pallets ou prateleiras de pedra aonde repousavam, como santas, pessoas mortas.

<sup>22</sup> Barriga, intestino, entranhas, vermelho-sangue, orgânico.

<sup>23</sup> Túnel, uma milha abaixo, estreitos, paredes.

Se atentarmos-nos à raiz latina de caverna, “*cavus*”, cujo correspondente em inglês, “*cave*”, “*cavern*”, guarda a mesma ascendência, encontraremos uma definição de “buraco”, ou “região esvaziada de matéria”. Dentro do “útero-caverna” de *Child of God* repousam cadáveres femininos, ou, em outras palavras, não se trata de um útero esvaziado, mas de um órgão preenchido por corpos que pareciam santos. Essa correspondência, no entanto, guarda uma duplicidade em relação aos corpos femininos, por um lado, esses estão frios e esvaziados, incapazes de servirem como abrigo para um ser, seja ele o corpo masculino ou uma terceira vida em formação; por outro lado, o próprio útero-caverna abriga nele, como um espelhamento, seres sem vida, como fetos mortos ainda alojados na matriz.

Talvez seja muito mais significativa a escolha do lugar elevado para se guardar os corpos femininos: a concavidade onde eles estavam era alta e jazia num ponto mais acima de uma chaminé natural. A imaginação do leitor não se furtaria a construir um templo elevado debaixo das profundezas da terra, não apenas em razão da altura, mas principalmente pelo nicho onde estão os corpos. Tratam-se de pallets ou “prateleiras” naturais da rocha da caverna, como altares dentro de um templo; como se dentro de um corpo feminino ou de uma fera houvesse um templo, sobre cujo altar repousassem corpos que, por sua vez, além de integrarem a mais recente “comunidade” de Ballard, também abrigassem em si uma casa, o útero. Nosso tríplico simbólico transfigura-se em estrutura de um fractal.

Em uma outra correspondência do símbolo do corpo, o cadáver de Ballard, no penúltimo capítulo da novela, é esvaziado de seus órgãos para dissecação e estudos científicos em uma escola de medicina: o coração, o cérebro, os músculos e as vísceras foram removidos (McCarthy, 1993, p. 194). Essa passagem em particular revela-nos outra cena do motivo de invasão: a abertura do corpo indefeso de Ballard como se esse fosse um mero objeto de estudos. Ademais, o uso da expressão “foram removidos” é, na verdade, equivocado, o narrador nos informa que os intestinos de Ballard foram arrancados – “*were hauled forth*” –, verbo que denota empenho de força ou violência na ação (McCarthy, 1993, p. 194).

A casa e o corpo de Ballard estão em ruínas: a igreja, um local de transgressões; a primeira casa perdida em um leilão; a segunda, perdida em um incêndio; a terceira alojava seres frios e esvaziados. Seu próprio corpo masculino rejeitado e, em seguida, também

esvaziado e invadido. A própria caverna subterrânea vem abaixo em um desmoronamento no capítulo final, trazendo para a superfície os cadáveres do sexo feminino que a habitavam.

Curiosamente, as simbologias de corpo-casa-comunidade ainda podem ser estendidas para a natureza que cerca Ballard: além do útero-caverna e das aproximações entre a descrição da caverna e as partes do corpo, ainda se pode encontrar passagens como esta na qual, para o narrador de McCarthy, a neve está manchada de vermelho-sangue ou as nervuras das folhas são como veias amareladas por onde a luz do sol já atravessava, dada a sua transparência, ausência de sangue (McCarthy, 1993, p. 170). Mesmo que a natureza não nos forneça tantas analogias com o corpo, ela também é pintada como um ambiente hostil onde os elementos perderam seu equilíbrio e moderação: invernos muito frios e chuvas intensas que duram muitos dias, provocando enchentes e desastres naturais, cenários de ruína.

Correntes subterrâneas, chuvas ininterruptas, lama, neve derrretida, fogo devastador, Ballard como “boneca gótica” e como o peregrino da morte de Sevier County: semelhantes imagens figurativizam os temas do movimento e da instabilidade tanto na natureza e na casa/caverna, quanto no corpo do protagonista do romance. Sob o signo dos dois, o tríptico citado neste parágrafo metaforiza a ruína das formas fixas do eu e do outro, ou de sujeito e objeto.

O protagonista de McCarthy é expulso da comunidade humana tanto pela má receptividade de seus vizinhos quanto pelo fogo que consumiu sua casa, só restando o abrigo na natureza, também hostil e “mal-assombrada”. Além da soturnidade da cor preta, as cenas das paisagens naturais de *Child of God* estão pintadas com cores que variam entre branco, preto, cinza, verde opaco e vermelho-sangue, nem a chegada da primavera suaviza-as ou permite-lhes exceder tons mais quentes. Ademais, morcegos alçam-se de dentro da noturnidade da caverna, “like souls rising from hades”<sup>24</sup> (McCarthy, 1993, p. 141), trilhas de neve sangrenta – “berrystains [...] upon the snow like blood”<sup>25</sup> emergem das camadas de gelo sujo, formando *scenes of death*”<sup>26</sup> (McCarthy, 1993, p. 138).

Em mais uma possível correspondência com o corpo de Ballard, dir-se-ia que ele também é mal-assombrado: o narrador nos relata os sonhos premonitórios do

<sup>24</sup> Como almas elevando-se do hades.

<sup>25</sup> Manchas de frutas vermelhas [...] sobre a neve, como sangue.

<sup>26</sup> Cenas de morte.

protagonista: “*he woke in the night with premonitions of ill fate*”<sup>27</sup> (McCarthy, 1993, p. 104), logo depois, sua casa se incendia. Ballard sonha que cavalgava pelas encostas das montanhas e o narrador nos conta que “*he was riding to his death*”<sup>28</sup> (McCarthy, 1993, p. 170). A presença dos astros faz referência a sinais de mau-agouro em razão do uso dos adjetivos “*malign*” e “*cold*”: “*a malign star kept him*”<sup>29</sup> (McCarthy, 1993, p. 40); “*he watched the hordes of cold stars*” (McCarthy, 1993, p. 141). Em outra passagem, o narrador nos conta que Ballard “*cast about among the stars for some guidance but the heavens wore a different look that he did not trust*”<sup>30</sup> (McCarthy, 1993, p. 190).

No penúltimo capítulo, quando da dissecação de seu corpo na escola médica, vaticina o narrador: “*His entrails were hauled forth and delineated and the four young students who bent over him like those haruspices of old perhaps saw monsters worse to come in their configurations*” (McCarthy, 1993, p. 194)<sup>31</sup>.

Os arúspices eram oráculos da Roma Antiga que prediziam o futuro examinando entranhas e órgãos das vítimas de sacrifício. O narrador os compara aos estudantes observando e inspecionando o cadáver de Ballard. Já evocamos, mais acima, o motivo da invasão de seu corpo inerte e indefeso. Nessa passagem, esboçamos o motivo do corpo “mal-assombrado” do protagonista: os estudantes que o examinam talvez tenham visto lá monstros ainda piores por vir. As referências a premonições e a monstros – “*ghoul*”<sup>32</sup> (McCarthy, 1993, p. 174) e “*monstrous frog*”<sup>33</sup> (McCarthy, 1993, p. 153) – aludem a uma camada sobrenatural no romance de McCarthy, “encarnada” no corpo, casas e caverna de Ballard.

O adjetivo “encarnado” faria menção ao fato de os estudantes utilizarem o corpo de Ballard para fazer previsões – atividade ligada à esfera do sobrenatural –, mas também a outras cenas como as da boneca gótica – uma figura enegrecida com boca de carmim

---

<sup>27</sup> Ele acordou à noite com más premonições.

<sup>28</sup> Ele cavalgava para a morte.

<sup>29</sup> Uma estrela maligna o mantinha.

<sup>30</sup> [Ele] investigou por entre as estrelas em busca de direção mas os céus tinham uma aparência diferente que ele não confiou.

<sup>31</sup> Suas entranhas foram arrancadas e descritas e os quatro jovens estudantes que se debruçavam sobre ele como aqueles arúspices de antigamente talvez tenham visto, em suas configurações, monstros piores por vir.

<sup>32</sup> Segundo o dicionário Merriam Webster, o termo refere-se a uma criatura mítica, fantasma ou mau espírito, que costuma roubar túmulos e alimentar-se dos cadáveres. Disponível em: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/ghoul#:~:text=%3A%20a%20legendary%20evil%20being%20that,things%20considered%20shocking%20or%20repulsive>. Acesso em: 15 abr. 2023.

<sup>33</sup> Rã monstruosa.

sobre o fundo branco da neve –; ou a outras passagens nas quais o narrador refere-se à imagem de Ballard como monstruosa, ou seja, nem humana, nem animal, e como criatura mítica devoradora de cadáveres. Se ainda nos recordarmos das passagens dos morcegos escapando da caverna e da superfície interna dessa última que, para o narrador, era como as entranhas de um monstro, identificá-las-íamos com o mencionado adjetivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A topografia simbólica de *Child of God* estendeu-se pelas superfícies das casas, corpos e comunidade do Condado de Sevier. Nossa analogia fundamental, então submetida ao tríptico corpo-casa-comunidade, expandiu-se para abranger também a natureza e suas formas e paisagens, destacando-se, dentre elas, a caverna. Inicialmente circunscrito a um aspecto comparativo do símbolo bíblico do Corpo de Cristo, nosso tríptico encontrou, no romance de McCarthy, uma expressão de ruína, perdição, destruição, temas do romance gótico desde sua fundação.

As linhas de significado que percorrem *Child of God* partem da perda da primeira casa, direcionando-se para a segunda casa, em ruínas e “mal-assombrada” pelo interior “feminino”. De modo análogo, também o corpo de Ballard padece de alguma intervenção sobrenatural. Em seguida, tais linhas desdobram-se na igreja, inaugurando o motivo da má receptividade na comunidade, que, por sua vez, conduz-nos a má receptividade feminina. A invasão da casa presentifica-se com os cães de caça na segunda habitação de Ballard e tem continuidade na narrativa nas ocasiões em que o protagonista comete transgressão análoga performada nos corpos femininos. Em uma analogia final do motivo de invasão, os estudantes violam o corpo de Ballard.

No plano formal, as aproximações entre corpo-casa-natureza deram-se por meio da descrição semântico-lexical do texto. No plano simbólico, tentou-se demonstrar a correspondência entre casa, corpo feminino e caverna por meio da aproximação entre as formas dos dois: os motivos geométricos da linha reta e da curvatura e analogia estabelecida entre a interioridade desses dois espaços. Além da metáfora da liquidez das águas e da instabilidade espacial do protagonista e das aproximações sensoriais. A ruína, literal e simbólica, expressa-se – além das ambientações e dos espaços no romance, em seus sons e cores – na perda das casas, na comunidade que rejeita o protagonista, na diluição das formas retas da casa, nas “assombrações” e violações da igreja, casa, caverna

e corpos.

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Versão de João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006.

BJERRE, Thomas. "Southern Gothic Literature". *Oxford Research Encyclopedias – Literature*. 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>. Acesso em: 14 mar. 2023.

BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy*. New York: Infobase Publishing, 2009.

DURÃO, F. A. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2021

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. 3. ed. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. São Paulo: EDUEM, 2010, p. 33-48.

GUÉNON, René. *O simbolismo da cruz*. Trad. Luís A. B. Kehl. IRGET: São Paulo, s.d.

GUÉNON, R. *Fundamental symbols. The universal language of the sacred science*. Trad. Alvin Moore. Oxford: Quinta Essentia, 1995.

JAFARI, M; BEYAD, M.; RAMIN, Z. A novel of de-formation: Cormac McCarthy's *Child of god* as a post-modern Gothic parody of the Bildungsroman. *Humanities and Social Sciences Communications*, n. 48, vol. 10, p 1-10, 2023. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41599-023-01543-y>. Acesso em: 02 mar. 2023.

MCCARTHY, Cormac. *Child of god*. New York: Vintage International, 1993.

SCHAFFER, William. Cormac McCarthy: the hard wages of original sin. *Appalachian Journal*, n. 2, vol. 4, p. 105-119, 1977.

SILVA, M.L.P.F. "Símbolo", In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolo>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

WOODS, Nash. Serving a Severe God: The Subversive Theology of Cormac McCarthy's *Child of God*. *Appalachian Journal*, vol. 42, n. ½, p. 64-81, 2015.

Recebido em: 05/04/2023

Aceito em: 13/11/2023

**Suzy Meire Faustino:** Doutoranda em Letras - Estudos Literários (Literatura americana: Thoreau & as representações do poder). Mestrado na mesma área, e graduação em Letras inglês-português. Ambas as titulações pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto.

# Da “crua” à “bem-passada”: referentes ausentes no curta-metragem *Carne*

*From "raw" to "well done":  
missing references in the short film Flash*

Caroline Luiza Willig

Universidade Feevale

[carol.willig@gmail.com](mailto:carol.willig@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6133-4835>

Saraí Patrícia Schmidt

Universidade Feevale

[saraischmidt@feevale.br](mailto:saraischmidt@feevale.br)

<https://orcid.org/0000-0001-8795-3100>

## RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão acerca dos corpos feminilizados no documentário de animação em curta-metragem intitulado *Carne* (2019), escrito e dirigido por Camila Kater. A análise é tecida a partir da semiótica da cultura, tendo como recorte os referentes ausentes sexistas e especistas narrados pelo objeto empírico, atribuídos às fases da vida destas (r)existências, interseccionando-as por meio de uma semiosfera permeada por relações de poder colonialistas.

**Palavras-chave:** semiótica; interseccionalidade; colonialidade; referente ausente

## ABSTRACT

This article delves into the portrayal of feminized bodies in the short animation documentary *Flesh* (2019), written and directed by Camila Kater. It uses cultural semiotics as a lens to examine the absence of references to sexism and speciesism in the film and how these intersect with the life stages of the portrayed bodies. The analysis also explores colonialist power relations throughout the film's semiosphere.

**Keywords:** semiotics; intersectionality; coloniality; missing referent.



## INTRODUÇÃO

A narrativa da película *Carne* representa um emaranhado de relações de poder e discursos que oprimem de forma interseccional os corpos feminilizados, condicionando-os à subalternidade de formas diferentes. De acordo com Lotman (1998), textos que estão em constante interação, geram novos arranjos textuais na semiosfera – como este que aqui escrevemos –, que ganham tessituras outras a partir dos nossos olhares. Esse complexo emaranhado que tanto tece, quanto é tecido pela cultura, ocorre na semiosfera, espaço em que se dá forma simbólica a corpos. Para além de matéria e da linguagem natural, esses corpos, enquanto sistemas modelizantes primários, tornam-se, também, constituídos por discursos, em sistemas modelizantes secundários, que se ancoram, por sua vez, nos primários.

Esse incessante processo cultural pode ser percebido ao se analisar o texto artístico, sendo o foco deste trabalho a análise do documentário animado em curta-metragem *Carne*. Obra de estreia da diretora Camila Kater, a película é uma coprodução entre Brasil e Espanha que, desde seu lançamento em 2019 até 2021, conquistou mais de 70 prêmios, também qualificado para o Oscar 2021. A coprodução é escrita e dirigida por Camila Kater, assinada por Livia Perez, representando a produtora Doctela e por Chelo Loureiro, representando a Abano Produccións. Com pouco mais de 11 minutos, a obra está disponível no catálogo do New York Times Op-Docs e tem acesso livre. Confeccionada com formatos diferentes de animação, a obra apresenta, a partir de técnicas diversas, o relato sonoro de cinco mulheres. As falas consistem em testemunhos acerca de como elas e a sociedade se relacionam com seus corpos, evidenciando opressões do sistema/mundo colonial/moderno<sup>1</sup>, que fazem com que sejam objetificadas e tratadas como pedaços de carne.

Para isso, os relatos perpassam de forma sequencial e linear os ritos de passagem de cada fase da vida dos corpos feminilizados, nomeando-os pelo que a ecofeminista Carol Adams (2018) intitula referentes ausentes: “crua”, “mal-passada”, “ao ponto”, “passada” e “bem-passada”. Esses termos sexistas e especistas demonstram a

---

<sup>1</sup> Por sistema/mundo colonial/moderno pode-se compreender a cosmopercepção eurocêntrica e ocidental que implica na colonização e na colonialidade (Alimonda, 2011; Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007; Dussel, 2005; Lugones, 2014; Quijano, 2005).

objetificação dos corpos feminilizados em cinco fases: da infância; à entrada na puberdade, com a primeira menstruação; chegando à fase adulta; adentrando à menopausa; e finalizando na velhice.

## MEROS PEDAÇOS DE CARNE?

Parafrazeando o ditado que é comum no estado brasileiro onde nascemos, o Rio Grande do Sul, que tem a cultura do churrasco massificada, as mulheres são tratadas como “pedaços de carne”. Estas são divididas por noções ocidentais-modernas de beleza, entre as belas, o “filé”; as feias, o “bucho”; e as com corpo bonito e rosto feio, “camarão”, estigma que, por exemplo, o quadro “Vô, num vô”, do programa Pânico na TV, ajudou a difundir, cuja mensagem subentendida era “coma o corpo e a cabeça jogue fora”. Apresentamos alguns conceitos teóricos, ambicionando elucidar os fundamentos da cultura carnista<sup>2</sup>, ancorada em ideologias colonialistas, que entendem as pessoas como corpos vazios, passíveis de serem preenchidos e enquadrados com as categorias de gênero, raça, classe, território, religião, idade etc.

María Lugones (2014) entendia essa lógica categorial dicotômica e hierárquica como o centro do pensamento capitalista e colonial moderno. A divisão especista entre o que é ou não humano perpassa, segundo a autora, as demais categorias binárias e hierarquizantes, como a divisão *homem x mulher*, *humano x selvagem*: “Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens”. (Lugones, 2014, s/p).

Em um diálogo com Quijano (2005), Lugones (2014) apontava que a colonização segue em curso desde o século XVI nas Américas, trazendo o pensamento eurocêntrico e ocidentalizado, que se desdobra na “colonialidade do poder” e “colonialidade do saber”, que a partir da invenção do “selvagem”, suprimiu a complexidade cultural, política, econômica e religiosa já existente no que atualmente se compreende por América:

---

<sup>2</sup> Por cultura carnista, compreende-se que o hábito do consumo e cultivo do consumo da carne, chamado de “carnismo”; é um sistema de crenças invisível, uma ideologia, que justifica a matança de certas espécies de animais para consumo da sua carne (Adams, 2018; Joy, 2014).

[...] encontrou-se não com um mundo a ser estabelecido, um mundo de mentes vazias e animais em evolução. Ao contrário, encontrou-se com seres culturais, política, econômica e religiosamente complexos: entes em relações complexas com o cosmo, com outros entes, com a geração, com a terra, com os seres vivos, com o inorgânico, em produção; entes cuja expressividade erótica, estética e linguística, cujos saberes, noções de espaço, expectativas, práticas, instituições e formas de governo não eram para ser simplesmente substituídas, mas sim encontradas, entendidas e adentradas em entrecruzamentos, diálogos e negociações tensos, violentos e arriscados que nunca aconteceram (Lugones, 2014, s/p).

Essa cosmovisão colonialista, que cerca, desmata, usa e abusa dos corpos feito territórios a serem colonizados para se tornarem (re)produtivos, desdobra-se com a atual geopolítica para uma escala global. Um indício é a própria narrativa do curta-metragem *Carne*, que ressoou, em nível mundial, a produção de corpos feminilizados, para serem consumidos pelo neoliberalismo. Essa mercantilização dos corpos vê cada vez menos fronteiras geográficas, políticas e econômicas, com a renovação do capitalismo, que coopta pautas dos movimentos de resistência, agindo de formas gradativamente mais vorazes. Tais problematizações permeiam, também, os escritos de Carol Adams (2018), que aborda o especismo e o sexismo como pedras fundamentais na cultura carnista, chamando esta tendência de “carnofalogocentrismo”: “a política sexual da carne é também a presunção de que os homens precisam de carne e têm direito a ela, como também que o consumo da carne é uma atividade masculina associada à virilidade” (Adams, 2018, posição 167-173 versão do Kindle).

Adams (2018) destaca que a masculinidade, em parte, é alicerçada no acesso ao consumo da carne e pelo controle de corpos, sejam eles animais humanos ou não humanos. Segundo a autora, o feminismo pode servir como ferramenta analítica para dismantelar outras relações de poder, como o especismo. Nosso posicionamento, entretanto, propõe-se a desenterrar as raízes colonialistas que ancoram de forma interseccional as diversas categorizações, entre elas gênero, raça, classe, território, idade, capacitismo, corporeidade, especismo, território, religião etc. Nesse sentido, apresentamos o pensamento de Carla Akotirene (2019), a respeito da interseccionalidade e sua aplicabilidade enquanto ferramenta teórica e metodológica:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (Akotirene, 2019, p. 14).

A referida pesquisadora dialoga com Quijano (2005) ao apontar as categorias colonialistas que hierarquizam as relações humanas e contribuem para compreensão da interseccionalidade. Carla Akotirene assevera que o termo floresceu no coração da mulher negra, como uma forma de ver os entrecruzamentos de opressões que causam intersecções – não sendo um somatório dessas, mas algo outro. Nesses escritos, entretanto, incluímos o especismo como mais uma categoria para pensar a colonialidade, sendo uma camada essencial para se analisar o objeto empírico.

É possível estabelecer conexões entre o pensamento de Akotirene (2019), que centraliza o ponto de vista do movimento feminista negro, e as teorias lotmanianas da semiótica da cultura, quando se observa a tendência da pensadora em ver as camadas de opressão, ou seja, sistemas semióticos que interagem entre si, atropelando os corpos negros nas encruzilhadas de violência e sujeitando-os à invisibilidade característica das zonas fronteiriças:

A única cosmovisão a usar apenas os olhos é a ocidental e esses olhos nos dizem que somos pessoas de cor, que somos Outros. A concepção de mundo que interessa ao feminismo negro se utiliza de todos os sentidos. E repito, não socorre as vítimas do colonialismo moderno prestando atenção à cor da pele, ao gênero, à sexualidade, genitália ou língua nativa. Considera isto, sim, humanidades (Akotirene, 2019, p. 17).

No trecho anteriormente citado, Akotirene (2019) evidencia o tratamento às pessoas estigmatizado por aparatos do âmbito discursivo e alicerçados em leituras equivocadas da biologia, as quais, até os dias atuais, percorrem a semiosfera colonizada, a exemplo da suposta superioridade dos machos sobre as fêmeas, do tamanho menor do cérebro das pessoas negras e até mesmo da tolerância à dor das mulheres negras. Elza Soares, em sua composição de 2002, expressou que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, relacionando a subalternização por raça, que mercantiliza os corpos negros, como se fossem meros pedaços de carne.

## **A METÁFORA DA CARNE**

O documentário animado traz em seu título o símbolo “carne” de forma metafórica, substituindo a significação natural da palavra, numa comparação que é subentendida. Lotman (1998), principal teórico da semiótica da cultura, abordava o texto

artístico – sendo o cinematográfico o foco deste trabalho – como um objeto intertextual repleto de signos. Estes refletem e refratam objetos do mundo real (sistemas modelizantes primários) na semiosfera, por meio do signo e da geração de sentido (sistemas modelizantes secundários).

Para que as entrelinhas do texto façam sentido, entretanto, é preciso integrar essa semiosfera, sendo que quanto mais contato se tiver com ela e com os sistemas semióticos que a permeiam, maior o nível de entendimento do texto artístico (Lotman, 1998). Mesmo se tratando de um documentário, o material empírico se enquadra como texto artístico cinematográfico, por fazer uso de metáforas e recursos de animação que, junto dos relatos sonoros, dão indícios às conexões entre o cozimento da carne e o amadurecimento dos corpos feminilizados. Sobre a memória da cultura, Lotman também lança mão da metáfora para dar suas explicações, que trazemos aqui, em tradução livre da versão em espanhol:

Não só poderíamos comparar metaforicamente os textos com as sementes das plantas, capaz de preservar e reproduzir a memória de estruturas anteriores. Nesse sentido, os textos tendem à simbolização e se tornam símbolos integrais. Os símbolos adquirem grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não apenas na seção sincrônica da cultura, mas também em suas verticais diacrônicas (cf. a importância dos símbolos antigos e cristãos para todas as seções da cultura europeia) (Lotman, 1996, p. 61).

No caso da metáfora da carne, como na reflexão de Lotman (1996) destacada aqui, o símbolo atua como um texto de forma independente e isolada, transitando diacronicamente a cada vez que se correlaciona com os complexos recortes sincrônicos culturais. Estes se mostram por meio da cultura carnista e sexista, que, de forma mais evidente, pauta a metáfora da carne, para além das demais intersecções.

Lotman (1996) destaca que nós, animais humanos, nos encontramos imersos no espaço da língua, a semiosfera. E assim como nós constituímos essa dimensão linguística, esta, também, nos constitui. Uma das principais características da semiosfera é a heterogeneidade, visto que ela é composta por subsistemas que se movimentam ciclicamente, cada um em sua velocidade. Esses sistemas se chocam e se transformam constantemente, em seu aspecto e órbita. Com isso, a semiosfera refaz a sua condição heterogênea, com intercâmbio dotado de inesgotável reserva de dinamismo. O texto artístico, portanto, não é fixo e imutável, mas o resultado de outros textos. Ao ser

interpretado, pode gerar outros muitos. Isso lhe confere um caráter de imprevisibilidade: “A poesia do paradoxo, e o paradoxo prosperam na imprevisibilidade. [...]. E assim a arte alonga o espaço do imprevisível, o espaço da informação e, ao mesmo tempo, cria um mundo convencional que vivencia esse espaço e proclama sua vitória sobre ele” (Lotman, 1998, p. 168).

A metáfora da carne, em alusão aos corpos feminilizados, evidencia o entrelaçamento da opressão entre os corpos femininos e os animais. E essa intersecção causa uma explosão das opressões ou sistemas semióticos que, fragmentados, mantêm tais violências invisibilizadas. Representar essa interconexão por meio do documentário conecta as lutas e por isso demonstra as contradições discursivas que seguiam no silêncio. Adams (2018) vincula as pautas por meio do referente ausente com as propagandas de carne que sexualizam animais ou animalizam mulheres:

Por trás de toda refeição com carne há uma ausência: a morte do animal cujo lugar é ocupado pela carne. O “referente ausente” é o que separa o carnívoro do animal e o animal do produto final. A função do referente ausente é manter a nossa “carne” separada de qualquer ideia de que ela ou ele já foi um animal, manter longe da refeição o “múuu” ou o “báaa”, evitar que algo seja visto como sido um ser (Adams, 2018, posição 276-281, versão do Kindle).

O signo da carne, cujo referente é ausente, não é dotado de imparcialidade. A ocultação também é uma escolha, embora seja mais difícil de ser detectada quando vivemos em uma semiosfera que naturaliza as opressões e esvazia as (r)existências, para manter o controle sobre os corpos que, antes de tudo, simbolizam força produtiva e reprodutiva: “os animais são o referente ausente no ato de comer carne; tornam-se também o referente ausente nas imagens de mulheres subjugadas, fragmentadas ou consumíveis” (Adams, 2018, posição 284-285, versão do Kindle). Elencar, portanto, os referentes ausentes apresentados pelo curta-metragem *Carne*, à luz da semiótica da cultura e levando em conta a intersecção de opressões colonialistas, permite nomear as lacunas que, nas ausências de narrativização, são engolidas pelos abismos de violências. “Normalmente o processo de ver o outro como consumível, como uma coisa, é invisível para nós. Sua invisibilidade ocorre porque ele corresponde à visão da cultura dominante” (Adams, 2018, posição 321-324, versão do Kindle).

## REFERENTES AUSENTES EM CARNE

Perpassando de forma linear as fases da vida dos cinco corpos feminilizados, o curta-metragem *Carne* fez uso das etapas do cozimento da carne, utilizando referentes ausentes para enfatizar a opressão das (r)existências que relataram suas experiências corpóreas. Para cada etapa e relato foram utilizadas técnicas de animação diferentes, contextualizando, também, a diversidade de vivências relatadas e demonstrando a heterogeneidade da semiosfera, que, embora tenha os aparatos coloniais predominantes, é penetrável, a exemplo dos relatos cujos conteúdos rompem com os padrões e estereótipos impostos aos corpos feminilizados.

A utilização dos relatos sonoros em primeira pessoa permite uma aproximação com as mulheres que falam sobre si mesmas, proporcionando a narrativização de suas identidades de gênero, idade, cor da pele, etnia e concepção corpórea. Embora se saiba que os áudios passaram por uma edição e seleção, a autonarração concebe um texto repleto de singularidade, fazendo com que as animações funcionem como lembranças a partir das palavras das mulheres. Estas vão gerando gatilhos imagéticos, conduzindo o espectador à exemplificação de outros textos que teceram os referentes ausentes em *Carne*, como se fossem memórias das próprias relatantes. Cada novo relato inicia com um referente ausente.

A partir do conceito de Lotman (1996), acerca dos sistemas modelizantes primários e secundários, compreende-se a presença de diversos sistemas secundários no curta-metragem, sendo um deles o relato sonoro, baseado na revisitação do passado, com a narração das memórias acerca dos corpos. Além disso, há a inserção de textos completamente diferentes, que marcam cada relato por meio de técnicas de animação, instituindo uma diversidade de texturas, percepções e analogias.

A predominância das cores transita entre o vermelho, numa referência ao sangue, contrastando com tons neutros, como o creme, variações de marrom e o preto. O vermelho vivo é escolhido por representar tanto o sangue presente na carne, quanto o sangue que marca a fêmea em sua condição de subalternidade, encerrando a infância com a primeira menstruação, do sangrar todos os meses, gestar, parir crianças e depois entrar na menopausa. Os relatos, divididos nos marcos de transição da vida dos corpos feminilizados, retratam de forma mais evidente o tempo cíclico da natureza, em

comparação ao tempo linear percebido pelos animais humanos e associado ao corpo masculino. Acerca da percepção humana da ciclicidade, Lotman (1998) destaca, em tradução livre do espanhol:

Existem, por exemplo, ciclos anuais. Estes últimos estão, sem dúvida, na origem da ideia das mudanças cíclicas do desenvolvimento linear na consciência do homem. No entanto, esses mesmos processos anuais são apenas uma das manifestações mais visíveis, para o homem, da pulsação do cíclico que penetra tanto no nível cósmico quanto no elemental. A importância dos processos lentos e de pulso constante na estrutura geral da existência humana não dá lugar ao papel dos explosivos. Deve-se acrescentar que na realidade histórica todos esses tipos de processos são traçados e atuam uns sobre os outros, ora acelerando, ora desacelerando o movimento geral (Lotman, 1998, p. 191).

Lotman aponta que todos os sistemas semióticos que atuam uns sobre os outros. Por meio dos “referentes ausentes” atribuídos metaforicamente aos corpos femininos, como se fossem pedaços de carne em processo de cozimento, é possível perceber as suas interferências, tanto no curso quanto na velocidade dos processos culturais, ao se observar as camadas de opressão lançadas sobre os corpos feminilizados.

A obra inicia com o referente ausente “crua”, apresentando o relato de Rachel em uma alusão à infância e à forma adultocêntrica com que a sociedade moderno-ocidental se relaciona com as crianças. O primeiro relato aborda a gordofobia e a interseccionalidade, com a constante perseguição que a garota sofria da mãe nutricionista durante a infância por ser gorda. “Eu queria tanto uma filha para comprar roupa, mas eu não tenho” (Kater, 2019), relata a mãe.

A personagem Rachel relata que mesmo que não fosse a mais rápida da turma, em um teste na aula de educação física, quando o professor colocou à prova não a agilidade – categoria na qual seu colega Cidão, alto e magro, sempre vencia –, mas, sim, a resistência, ela se destacou. Essa vivência a marcou de modo profundo, mostrando que as aparências físicas não são condicionantes: “Sem essa experiência acho que eu tinha quebrado” (Kater, 2019). Momentos como esses, em que os sistemas semióticos mais conservadores são colocados à mercê do choque e explosão, a imprevisibilidade faz parte do repertório. O desafio enfrentado por Rachel demonstra isso, quando nem ela sabia de suas potencialidades, que haviam sido colocadas ao arbítrio das críticas da mãe e comparações baseadas no biotipo.

O prato e a boneca quebrados demonstram o trauma de uma infância tolhida por



uma mãe controladora, que impunha a uma criança estereótipos corpóreos adultos extremamente exigentes, no intuito de satisfazer um desejo pessoal de exibir a filha como uma boneca. A mãe enxergava seu corpo não como um biotipo, mas sim como algo transitório: “Para minha mãe eu não era gorda, eu estava gorda” (Kater, 2019).

No mesmo instante em que Raquel faz esse relato, a animação mostra uma boneca de porcelana banhada de tinta vermelha, com sua face sendo partida. “Eu nunca fui uma boneca, nem no tamanho, nem na personalidade”, destaca Rachel, mulher jovem, cisgênera e, deduzo, de classe média. Seu relato foi animado com ilustrações envolvendo pratos, numa referência à alimentação hipercontrolada que teve, e bonecas de porcelana, em referência à fragilidade da infância.

O referente ausente encoberto na carne “crua” denota a pureza e a ingenuidade que cercam as concepções de infância e as normatizações e padronizações corporais e comportamentais impostas por meio de sistemas semióticos secundários, permeados pela lógica da dominação masculina. Esses sistemas semióticos secundários, por sua vez, modalizam a realidade das pessoas do sexo feminino, condicionadas à subalternidade por um complexo emaranhado colonialista. O termo “crua” também é empregado para denotar uma pessoa que ainda não está preparada, não está madura o suficiente ou ainda não chegou no “ponto”, mas que já é um corpo-mercadoria. A linguagem natural do corpo infantil serve de base para ancorar a linguagem simbólica, que estrutura a noção de infância pura, como uma carne crua, necessitada de um certo preparado para se enquadrar nos moldes colonialistas. A primeira parte é encerrada com a boneca de porcelana coberta de tinta vermelha, numa alusão à menstruação, como mácula à pureza infantil.

Em “mal-passada”, o referente ausente faz alusão à carne suculenta do espeto, que segue pingando sangue, trazendo o relato de Larissa. Essa fala consiste na descrição da forma como ela se sentiu pressionada com os padrões de beleza, ao chegar a sua primeira menstruação. Se perguntando de que adianta já ser mulher se as pessoas de fora não poderiam notar isso na leitura do seu corpo pouco desenvolvido para uma “mocinha”, ela relatou que pensou: “Caraca, porque que veio tão cedo? eu não estava preparada. Foi um dia depois de eu completar 12 anos. Então eu pensava, vou continuar baixinha, vou continuar magrinha [...]” (Kater, 2019).

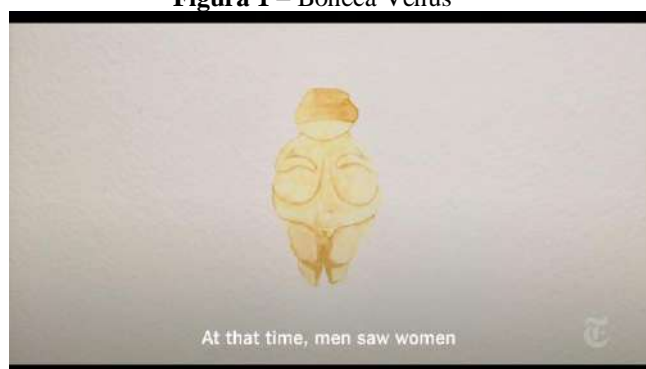
Na escola, a primeira menstruação era um divisor de águas que segregava os estudantes em grupos: “Era uma coisa tipo gangue” (Kater, 2019), relata Larissa, em meio

aos risos. Já em casa, a menarca foi motivo de emoção e parabenização: “Quando eu menstruei pela primeira vez, minha mãe chorou bastante, ela se emocionou, me deu parabéns, eu não entendi nada, mas guardei a calcinha que estava menstruada” (Kater, 2019).

A relatante comenta também sobre a superexposição que as pessoas que menstruam pela primeira vez acabam sofrendo no meio familiar, como no caso da mãe, que fez foto da calcinha marcada de sangue. Larissa relatou que entendia essa atitude, afinal “deve estar sendo mais difícil para ela do que para mim” (Kater, 2019). Essa compreensão da filha, de que para a mãe devia estar sendo difícil, vai ao encontro da celebração da fertilidade feminina que está chegando à idade (re)produtiva para o sistema patriarcal e capitalista.

Nesse contexto, a menstruação age como uma informação da linguagem natural, mostrando-se enquanto um meio do corpo de informar que está entrando na idade fértil, o que gera construtos simbólicos colonialistas, pois aqueles que olham para ela já integram semiosferas permeadas pela colonialidade. Um trecho do documentário que exemplifica a menstruação como um sinal de linguagem natural sobre o qual a cultura se apoia, tecendo discursos com sistemas secundários, é a referência a uma aula em que um professor mencionou a boneca Vênus.

Figura 1 – Boneca Vênus



Fonte: NY Op-Docs

**#ParaTodoMundoVer** Um desenho em aquarela, pintado sobre folha branca com tinta terrosa, que lembra um pouco a menstruação, ilustra a pré-histórica boneca Vênus, um corpo gordo, com vulva e seios grandes. No inferior da imagem, consta a legenda, em inglês “*At that time, men saw women*”.

Conforme a Figura 1 denota, a boneca era cultuada pelas mulheres em um período em que os homens as percebiam como seres místicos por sangrarem e não morrerem, o que fez com que Larissa se sentisse acolhida e especial na época. Atualmente, a menstruação é atravessada por semiosferas que enaltecem aspectos negativos. Na medida em que narrou suas experiências escolares e familiares, a animação trouxe desenhos em aquarela, retratando uma jovem branca, magra e de cabelos longos, com a inserção de elementos em vermelho, numa alusão ao sangue menstrual.

Na terceira fase, com o referente ausente da “carne” que está “ao ponto”, Raquel conta a sua trajetória enquanto mulher transsexual negra e curvilínea. “O meu corpo é sempre uma questão, porque é isso: ter perna grossa, bunda grande e ser negra me parece que automaticamente já é um corpo sensual. Eu não sou uma mulher negra retinta, e isso faz com que eu caia no gosto como a ‘morena cor do pecado’”, Raquel destaca. Ela prossegue ressaltando que “o nome disso tem teoria, né? É a hipersexualização da mulher negra” (Kater, 2019).

A hipersexualização dos corpos negros, apontada por Raquel, denota a política sexual da carne com intersecções diferentes no que tange aos corpos brancos e não brancos, como Akotirene (2019) e Elza Soares (2002) pontuam. Esses indícios externam os corpos como sistemas modelizantes primários que são plurais, recebendo cargas discursivas dos sistemas modelizantes secundários de formas também plurais.

Outro trecho que pode exemplificar bem a semiosfera da cultura brasileira é esta fala de Raquel:

Quando não perguntam se sou funkeira, é se não sou de escola de samba. É o lugar da mulher negra que nunca aparece numa novela, num lugar de destaque, mas aparece no carnaval sem roupa e sem abrir a boca, rebolando para todo mundo ver e depois some de novo (Kater, 2019).

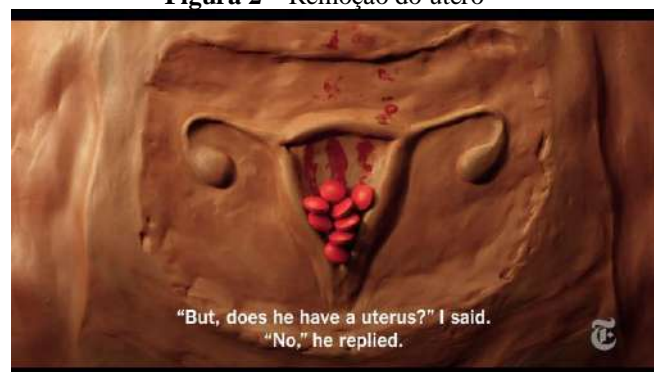
A lógica do descarte e do consumismo dos corpos negros feminilizados se escancara com o relato anteriormente citado, que era acompanhado de animações de televisões com pedaços de carne sendo assados em espetos de rolagem automática, numa referência aos corpos mercantilizados “ao ponto” para serem “comidos”. Existências como as de Raquel causam explosões quando em contato com sistemas semióticos contrastantes. “Eu ouvi o seguinte: eu preciso te falar, ‘a tua imagem é assustadora para uma classe média brasileira’. Não só porque eu sou artista, mas porque eu sou uma travesti

negra, uma trans negra. Na pirâmide de tolerância eu sou a última” (Kater, 2019).

No penúltimo relato, Valquíria apresenta suas vivências enquanto mulher lésbica que passou pela menopausa. O referente ausente que nomeia a fase é “passada”, em metáfora à carne que passou do ponto, deixando para trás o auge de sua juventude. A relatante inicia a sua narrativa questionando o silenciamento da sociedade diante do climatério, período em que as pessoas menstruantes estão entrando na menopausa e enfrentam os sucessivos calorões em função dos picos e quedas hormonais naturais do período: “Como que as pessoas não sabem sobre climatério? TPM todo mundo sabe” (Kater, 2019). Se todo mundo sabe sobre a tensão pré-menstrual (TPM), como Valquíria indica, é porque ela é estigmatizada pela cultura patriarcal, servindo de munição para atacar as corporeidades feminilizadas e deslegitimar seus lugares de fala.

Utilizando o efeito de animação que ilustra formas surgindo a partir da argila, a parte “passada” vai representando as falas trazidas pela relatante. Assim, a massa de modelar vai se tornando uma maneira de expressar como os corpos feminilizados são maleáveis nas mãos do sistema/mundo colonial/moderno. Esses corpos vão tomando as mais variadas formas, enfrentando os mais rigorosos procedimentos cirúrgicos, rumo a um padrão de juventude e magreza, numa mistura entre a lógica do descarte e a (re)produtividade, conforme a Figura 2 ilustra.

Figura 2 – Remoção do útero



Fonte: NY Op-Docs

**#ParaTodoMundoVer** A imagem ilustra um abdômen aberto cirurgicamente, expondo um útero preenchido com pequenas circunferências vermelhas, que representam os óvulos. A imagem é construída com base em recursos de animação que trazem a textura da argila. No inferior da imagem, consta a legenda, em inglês “*But, does he have a*

*uterus?’ I said. ‘No,’ he replied.”.*

A exemplo disso, mencionamos o trecho em que a participante relata a voracidade da padronização de corpos como aparatos colonialistas: “Eu vivo em fuga do sistema de saúde tradicional, sendo mulher, lésbica, sem filhos, porque eles acham que a gente não precisa de útero”. Valquíria lembra de quando foi a uma consulta em que o médico queria convencê-la de que não precisava do órgão reprodutor feminino, e acabou causando, de acordo com as teorias lotmanianas, uma explosão cultural, por meio da inversão dos papéis. Ao ouvir que havia pesquisas muito boas de médicos que recomendavam a retirada do útero para evitar as sensações da menopausa, ela questionou: “Mas ele tem útero? Por que ele não tira o saco dele fora? O homem arregalou o olho e eu falei: não, eu quero ficar com meu útero (risos), mesmo sendo lésbica, sem filhos, posso ficar com meu útero?” (Kater, 2019).

A situação relatada por Valquíria confirma mais uma vez a lógica de descarte e consumismo que permeia a esfera discursiva das corporeidades feminilizadas. A invasão da medicina perante os corpos feminilizados, quando comparada aos corpos masculinizados, remonta a subalternidade destes primeiros enquanto meros objetos, territórios para servir à manutenção das colonialidades.

“Passada” encerra com a relatante declarando que a menopausa é sentida por ela como uma nova primavera da vida, como se fosse um retorno à juventude, e o fim das preocupações que vêm junto com a primeira menstruação, como engravidar, ter filhos, sangrar mensalmente e sofre com incômodos “calorões”. Esse retorno à fase das despreocupações denota mais uma vez a divisão do tempo cíclico como associado aos corpos feminilizados, em comparação ao tempo linear dos corpos masculinizados: “Depois que fica passada no climatério, melhora e fica tudo ótimo (risos)” (Kater, 2019), encerra.

A última parte do curta-metragem traz o referente ausente da carne “bem-passada”, ilustrando mediante cenas urbanas com um filtro avermelhado o relato de Helena, mulher idosa que seguiu a carreira de atriz. Helena tem a sua relação com a corporeidade muito marcada, visto que o corpo foi, também, sua ferramenta de trabalho. “O corpo me levou a fazer performance, o corpo me levou a ser atriz” (Kater, 2019). E a participante rememora: “Quando criança achei que tinha sido um mau negócio ter nascido

mulher. Porque aquele corpo limitava as liberdades. É muito complicado para uma mulher, já que ela já cresce com os abusos” (Kater, 2019), declara.

Nessa fase retratada pela carne “bem-passada”, numa alusão ao churrasco que ficou horas cozinhando na brasa, a relatante menciona: “Os homens acham que quando a mulher entra nessa fase da menopausa ela deixou de ser mulher. Então é uma deformação profunda”. A carne bem-passada já está mais seca, dura e menos maleável ao sistema/mundo colonial/moderno. Na velhice, não se pode mais satisfazer os desejos reprodutivos, ou mesmo produtivos exigidos pela dominação masculina, tornando esse corpo feminilizado inútil do ponto de vista patriarcal, dado que sua performance está comprometida.

O curta traz um trecho eternizado pela personagem Sônia Silk, interpretada por Helena na novela *Copacabana, Mon Amour* (1970), quando ela grita: “Eu tenho pavor da velhice!” (Kater, 2019). Quando Helena atuou para a novela da Rede Globo, ela estava no início de sua carreira e informa que um dos motivos para ter parado de atuar foi o conflito entre os papéis e o que realmente acreditava: “Um dos motivos para eu ter parado de atuar foi isso [...]. Se eu assumo um personagem, eu também terei pavor da velhice” (Kater, 2019).

A separação cartesiana entre o ser e a matéria aparece também no relato de Helena, quando ela menciona que percebe a relação entre carne e corpo como sendo a mesma do ponto de vista material, quando este prende o ser a uma materialidade e a uma forma: “Depois dessa luta contra ele, eu me sinto bem dentro dele [...]. Continua um corpo que eu sinto necessidade de transformar, de outras maneiras. E eu dentro disso procuro ser dona do corpo. Ainda” (Kater, 2019) – finaliza, demonstrando o quanto a corporeidade é subalternizada às colonialidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, nossa proposta foi desenvolver uma análise semiótica do curta-metragem *Carne*, tendo como recorte os referentes ausentes da cultura do consumo da carne associados à objetificação dos corpos feminilizados, segundo seus autorrelatos. As metáforas da carne em processo de cozimento relacionada aos corpos feminilizados trouxe o teor criativo do documentário, fazendo-o transcender da categoria texto para o

texto artístico, visto que para compreender a costura que dá sentido aos referentes ausentes, de “crua” à “bem-passada”, é preciso conectar, com o auxílio da interseccionalidade, os sistemas semióticos alicerçados em ideologias colonialistas que não se somam, mas, ao se unirem, geram formas outras de violência, opressoras da pluralidade de (r)existências.

Ficou evidenciada uma preocupação da produção do filme em apresentar a heterogeneidade de formas de existir e resistir às colonialidades, tanto na escolha das mulheres que fizeram os relatos de suas vivências, demonstrando trajetórias completamente diferentes, quanto nas animações que ilustram cada relato sonoro. A escolha por técnicas distintas ajudou a personalizar cada relato, estimulando sentidos diversos de acordo com cada fase da vida e diversificando a estética do filme, embora este permaneça com a paleta de cores neutras associadas ao vermelho vivo. O texto tem o potencial de causar explosões culturais entre sistemas semióticos, rompendo com as hegemonias de poder que insistem na universalização de categorias.

Com a representatividade de corpos e seres plurais, e com a interconexão de lutas que não podem mais seguir fragmentadas, mas se fortalecendo em unicidade, o documentário deixa como mensagem geral que especismo e sexismo são estruturantes na política sexual da carne, seja ela de animais humanos, ou não humanos. E com os relatos diferentes, é possível perceber as intersecções que marcam cada vivência das corporeidades autorrelatadas e suas formas também distintas de resistir às padronizações, naturalizações e normatizações impostas pela colonialidade do poder e por seus aparatos mantenedores.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol. *A Política Sexual da Carne*. São Paulo: Editora Alaúde, 2018.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ALIMONDA, Hector. *La colonialidad de la naturaleza*. Uma aproximación a la Ecología Política Latinoamericana. In: ALIMONDA, Hector. *La naturaleza colonizada: ecología política y minería en la América Latina*. Buenos Aires: CLACSO/Ediciones CICCUS, 2011, p. 21-60.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 24-32.

JOY, Melanie. Por que amamos cachorros, comemos porcos e vestimos vacas: uma introdução ao carnismo: o sistema de crenças que nos faz comer alguns animais e outros não. Trad. Mário Molina. São Paulo: Cultrix: 2014.

KATER, Camila. *CARNE*. Brasil/Espanha: Doctela/Abano Produccións, 2019. Disponível no catálogo New York Times Op-Docs. Acesso em: <<https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007491017/carne.html?playlistId=video/op-docs>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra [Universitat de València], 1996.

LOTMAN, Yuri M. *Cultura y Explosion: lo previsible y lo imprevisible em los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1998.

LUGONES, María. *Rumo ao Feminismo Decolonial*. Em: Revista Estudos Feministas, Florianópolis: UFSC, 2014.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Em:

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, Buenos Aires: CLACSO, 2005.

Recebido em: 09/06/2023

Aceito em: 05/09/2023

**Caroline Luiza Willig:** Bacharel em Jornalismo pela Universidade Feevale (2016), Licenciada em Letras pela Unigran (2014), pós-graduada em Gestão e Marketing Digital pela UCDB (2018), mestra (2021) e doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale com bolsa CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Criança na Mídia: núcleo de estudos em educação, comunicação e cultura, em suas pesquisas versa sobre menstruação e seus entrecruzamentos com as infâncias, a mídia e o território escolar.



**Saraí Patrícia Schmidt:** Jornalista com doutorado (2006) e mestrado (1999) em Educação na linha dos Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente dos Programas de Pós-Graduação Processos e Manifestações Culturais e Inclusão Social e Diversidade Cultural da Universidade Feevale. Coordena o grupo Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura e pesquisadora da Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências.

# Das páginas às telas - *Ensaio sobre a cegueira*: o romance de José Saramago para o cinema

*From the pages to the screens - Blindness:  
José Saramago's novel in the cinema*

Francisco Carlos Malta  
Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[chicomalta@gmail.com](mailto:chicomalta@gmail.com)  
<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-8444-2268>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar as diversas estruturas narrativas utilizadas no processo de desenvolvimento de um roteiro cinematográfico, especialmente quando se trata da adaptação de uma obra literária do ponto de vista da protagonista feminina. Para tal análise, será utilizado como corpus o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, adaptado pelo roteirista Don McKellar e dirigido por Fernando Meirelles em filme lançado em 2008. A finalidade deste estudo é apresentar o processo de construção narrativa no contexto audiovisual, tendo como base a obra literária. Para isso, serão utilizados conceitos de especialistas em roteiros cinematográficos, tais como Linda Hutcheon (2010), Robert McKee (2006) e Christopher Vogler (2006). A criação do roteiro será dividida em quatro categorias: narrativa, estrutura, ensaio sobre imagens e o universo feminino em Saramago.

**Palavras-chave:** narrativa; literatura; adaptação; cinema; roteiro.

## ABSTRACT

This article aims to investigate the different narrative structures that are used in the process of developing a cinematographic script, especially when it comes to adapting a literary work from the point of view of the female protagonist. For this analysis, the *corpus* used will be novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995) by José Saramago, adapted by screenwriter Don McKellar, and directed by Fernando Meirelles in a film released in 2008. The purpose of this study is to present the process of narrative construction in the audiovisual context, based on the literary work. To this end, we will use concepts from specialists in film scripts such as Linda Hutcheon (2010), Robert McKee (2006) and Christopher Vogler (2006). The script creation will be divided into four categories: narrative, structure, essay on images, and the feminine universe in Saramago.

**Keywords:** narrative; literature; adaptation; cinema; screenplay.

## INTRODUÇÃO

Ao criar uma narrativa, a ideia inicial que surge é do tema principal da história. Seja para a literatura ou para o cinema, esse é apenas um ponto de partida para inúmeras indagações. Quando se trata da adaptação literária para o cinema, novos tópicos ganham discussão. A proposta deste artigo é investigar a elaboração do roteiro sob o viés da adaptação literária, especialmente na escolha da protagonista feminina. Muito se discute sobre o resultado do filme, mas, se o roteiro é a origem de tudo, como ele é produzido? Como transcrever palavras em imagens?

A possibilidade de adquirir novas técnicas e, principalmente, de trazer à tona a discussão sobre o reconhecimento do profissional que escreve para o cinema é motivadora. O roteiro é o ponto de partida para todo o trabalho no audiovisual, onde se pode visualizar antecipadamente a história no corpus do texto e verificar a viabilidade da produção. São muitos elementos definidos posteriormente à sua escrita, por isso o roteiro é percebido como uma rota que se dirigirá a algum lugar esperado.

Contar uma história faz parte da natureza humana. Tanto o cinema como a literatura se ocuparam dessa faceta, procurando reconstruir, cada um à sua maneira, o que ficará para a posteridade. Suas concepções atravessam gerações e se perpetuam. Como assinala Hutcheon (2010), ambas são narrativas ficcionais com suas especificidades: enquanto o cinema oferece a imagem pronta, a literatura possibilita ao leitor criar seu universo de imagens.

Muitas vezes, quando uma obra literária é lançada, não demora para que as especulações cinematográficas girem em torno dela, visando a possibilidade de uma transposição para o cinema. Com o romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, não foi diferente. A trama do escritor português ganhou uma versão pelas mãos do diretor brasileiro Fernando Meirelles e do roteirista canadense Don McKellar.

Ao transpor uma narrativa de uma linguagem para outra, ou seja, da literária para a fílmica, rompe-se um código, e o tradutor recria em cima da obra original. A passagem de uma linguagem literária para uma linguagem cinematográfica é o que se pode chamar de tradução de linguagens. Ismail Xavier (2003) afirma que

o livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, em princípio,

distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (Xavier, 2003, p. 62).

No âmbito da literatura saramaguiana, constata-se que a configuração psicológica das personagens femininas apresenta complexidade e camadas a serem descobertas. O recorte deste estudo partiu da constatação de que frequentemente analisamos somente o resultado do filme, negligenciando a fonte que deu origem à história. Por isso, uma pergunta irá guiar esta discussão: como a linguagem intervém no sentido da palavra para imagem na construção da personagem?

## **NARRATIVA: PROCURANDO UMA VOZ**

José Saramago é um dos nomes mais expressivos da literatura portuguesa. Homem de muitas facetas, foi escritor, dramaturgo, jornalista e poeta. Durante seu percurso literário, ganhou os principais prêmios, incluindo o Camões – o mais importante prêmio da língua portuguesa – em 1995. A consagração veio em 1998, com o Nobel de Literatura. Saramago nasceu em uma família simples no interior de Portugal, na vila de Azinhaga. Mais tarde, mudou-se com a família para Lisboa, onde passou parte de sua vida. Não pôde entrar para a faculdade por falta de recursos, e seu primeiro emprego foi como serralheiro. As dificuldades não o impediram de persistir na carreira literária. Em 1947 – mesmo ano em que nasceu sua primeira filha – publicou, aos 25 anos, seu primeiro romance, *Terra do Pecado*.

A origem de Saramago se reflete em sua narrativa sempre que procura dar voz aos excluídos e marginalizados. Mais do que um recurso estilístico, percebe-se uma ideia bem-sucedida da recuperação da cultura popular. A voz saramaguiana só aparece com a publicação, em 1980, do romance *Levantado do chão*. Essa obra representa um verdadeiro divisor de águas na carreira do escritor, na qual suas características definem seu estilo. E para os excluídos também se dirige o olhar de Fernando Meirelles.

Meirelles é um diretor paulistano e um dos mais conceituados cineastas do Brasil. Consagrou-se com a direção do filme *Cidade de Deus* em 2002, sendo indicado ao Oscar de Melhor Direção. Oriundo da publicidade, o diretor surgiu na década de 1990, promovendo atividades pela agência Olhar Eletrônico e sendo responsável por grandes campanhas publicitárias no Brasil. Tal empenho o levou a criar a O2 Filmes, iniciando,

assim, uma bem-sucedida carreira de produtor e diretor no cinema brasileiro. Na virada do século, o paulistano levou à TV Globo o curta-metragem *Palace II* (2000), apresentado dentro da série *Brava Gente Brasileira* (2000). O episódio nada mais era do que uma síntese adaptada do romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins. Com essa prerrogativa, Meirelles já estava realizando um estudo para o futuro trabalho.

Don McKellar, por sua vez, é canadense e iniciou sua carreira como ator em 1989, em Toronto. Em 1998, foi aclamado pela crítica por sua atuação no filme *Last Night*. Desde então, o roteirista se desdobra em trabalhos como ator, escritor e diretor. É importante frisar que o próprio roteirista é o intérprete do personagem “ladrão”, no filme de Meirelles. Seu personagem nos remete a uma fina ironia, visto que o roteirista em questão também rouba palavras alheias. Pela adaptação do romance de Saramago, o canadense ganhou o prêmio da Associação de Roteiristas do Canadá em 2009.

*Ensaio sobre a Cegueira* (2008), obra-prima do autor português José Saramago, é um romance que mergulha nas profundezas da condição humana e da sociedade. A história começa com uma inexplicável epidemia de cegueira que se espalha rapidamente, deixando a cidade em completo caos. Nesse contexto, a cegueira é metafórica, representando não apenas a perda da visão física, mas também as cegueiras moral, ética e emocional que afligem a humanidade. No decorrer do romance, Saramago explora as nuances do comportamento humano em situações extremas. Os personagens são submetidos a condições brutais e, à medida que a civilização se desintegra, são forçados a enfrentar o lado mais sombrio de suas próprias naturezas. “Estamos todos cegos” (Saramago, 2008, p. 310). Essa frase nos oferece um ponto de partida para o entendimento da obra. A narrativa desvela a fragilidade das estruturas sociais, revelando como a sociedade pode se desmoronar quando os laços que nos unem são rompidos.

O que acontece quando alguém se depara com uma obra literária e pensa imediatamente em transcodificá-la para o cinema? Por que fazer isso? Qual prazer em esmiuçar palavras em imagens? Afinal, livros continuam sendo lidos há milênios, e inúmeras obras inéditas continuarão a ser lançadas.

Ao realizar a transmutação de um romance para o digital, muitos elementos são colocados em questão, visando sempre a manter a ideia do autor principal e expandir a proposta narrativa. Com o cinema, não é diferente, embora haja um alcance maior e outros recursos que acabam por ampliar seu público. Ao nos depararmos seja com um poema ou

um livro, uma voz nos conta a história, ou, como bem define Alfred Alvarez (2006, p. 19), “o escritor trabalha para criar ou encontrar uma voz que irá alcançar o leitor, fazendo-o apurar os ouvidos e prestar atenção”. É essa voz universal na narrativa saramaguiana que se destaca. Nessa mudança de código, qual das vozes irá sobressair?

## **ESTRUTURA**

A estrutura de um roteiro cinematográfico é fundamental para a criação de um filme coeso e envolvente. Geralmente, os roteiros seguem um formato padrão para garantir uma narrativa clara e compreensível para a equipe de produção e o público. O termo *story* em inglês denota “estória”, assim como *script* traduz-se por “texto escrito”, no qual figuram indicações e possíveis diálogos. Esses termos são moldados para os universos televisivo e cinematográfico, pois se prestam ao propósito de apresentar uma narrativa. Conforme as palavras de Robert McKee (2006, p. 17), “uma regra prescreve: ‘você deve fazer desta maneira’. Um princípio assegura: ‘isto funciona ... E tem funcionado desde os tempos primordiais’”. O objetivo principal do criador de uma narrativa deve consistir em construir uma história bem estruturada e que tenha algo a comunicar, algum elemento que o público anseie por ouvir.

A questão da adaptação e das relações intertextuais com outras formas artísticas, como a literatura, é intrínseca ao desenvolvimento da linguagem audiovisual. Segundo Linda Hutcheon (2010), com o advento das novas tecnologias e a convergência de mídias, a autoria necessariamente envolve adaptação. A pesquisadora destaca que, ao designarmos uma obra como adaptação, estamos indicando abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). Como Gerard Genette (1982, p. 5) concebe, trata-se de um “texto de segundo grau”, criado e recebido em conexão com um texto anterior. Essa é a razão pela qual os estudos de adaptação frequentemente são comparativos. Entretanto, isso não significa que as adaptações não possam ser interpretadas como trabalhos autônomos, conforme Hutcheon analisou. É raro que uma adaptação consiga preservar a originalidade da fonte sem realizar mudanças significativas.

Existe uma norma para a adaptação que possa garantir a fidelidade à obra original e, ao mesmo tempo, atrair o público? O importante é que a adaptação tenha a capacidade de contar uma história interessante e coerente no formato audiovisual. A ideia da obra

original pode ser mantida, mas é inevitável que mudanças sejam feitas para que se adapte às particularidades do meio. O público deseja uma narrativa envolvente e coerente, que mantenha o interesse do telespectador. Hutcheon (2010, p. 189) avalia que uma adaptação “implica, para seu público entendido, uma dupla interpretação, um movimento conceitual de ida e volta entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experimentando”. O audiovisual tem o poder de mesclar o referencial com o sonho, criando uma experiência para o público.

Para Robert Stam (2008), a noção de fidelidade possui uma parcela de verdade. Stam esclarece que,

[q]uando dizemos que uma adaptação foi ‘infel’ ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível (Stam, 2008, p. 4).

No entendimento de Muniz Sodré (1978), a literatura de massa se caracteriza pela presença de uma linguagem clara e acessível, voltada para o grande público e que busca entretenimento e emoção. Nessa reescrita, cabe ao roteirista decifrar as palavras em imagens, proporcionando ao telespectador as informações mais essenciais contidas no romance. Já o cinema, como forma de expressão artística, tem sua própria linguagem e suas próprias convenções estéticas, que muitas vezes diferem da literatura. Nesse sentido, adaptar uma obra literária para o cinema implica uma série de escolhas criativas e estéticas por parte dos adaptadores. É preciso encontrar formas de traduzir para a linguagem audiovisual aquilo que a obra literária expressa por meio de palavras. O resultado será sempre uma obra autônoma, que deve ser avaliada por seus próprios méritos e não apenas como uma cópia ou uma transposição do original.

Assim, é importante considerar que as adaptações não devem ser vistas como uma espécie de traição ou desrespeito à obra original. Pelo contrário, elas podem ser uma

forma de expandir o alcance e o impacto de uma história, permitindo que ela seja apreciada por públicos diferentes e em novos contextos.

Existe um complexo jogo entre o literário, a cultura de massa e o popular. Em *Teoria da literatura de massa* (1978), Sodré nos diz:

A literatura de massa diverte, mas também ensina — só que o seu sentido pedagógico, ao contrário da literatura culta,   manifesto, está na superfície do texto. Evidentemente, não tão manifesto quanto ao caráter pedagógico de um sermão religioso, de uma prega o moral ou de uma doutrina o política, mas sempre visível, ao nível dos significados, enquanto deusa da virtude ou tomada de posi o ideológica no confronto das opo oes míticas. Por isso, a literatura de massa precisa garantir uma certa margem de credibilidade, a fim de mostrar que, no texto, nem tudo,   fic o. Esta garantia só pode ser buscada nos elementos ideológicos da história, da ordem social, da indústria informativa – cultural.   a informa o, enquanto sistema apoiado pelo mercado, que legitima a literatura de massa (Sodré, 1978, p. 87).

A escritora Linda Hutcheon (2010) observa que a rela o entre diferentes linguagens tem aumentado o interesse pelas obras literárias, muitas vezes até por aquelas quase esquecidas. Segundo Hutcheon, a literatura não apenas sobrevive, mas se transforma e se adapta ao mundo moderno. A autora afirma que “[a] cumplicidade entre as diferentes linguagens s  aumentou o interesse pelas obras literárias, por vezes esquecidas. A literatura sobrevive; se transforma e se adapta ao mundo moderno” (Hutcheon, 2010, p. 45). Tanto para quem escreve uma obra original quanto para quem enfrenta o desafio de uma adapta o, as escolhas criativas e estéticas podem ser muito próximas, já que o livre arb rio pode desvirtuar a vida e as obras inspiradas livremente.

## **ENSAIO SOBRE IMAGENS**

O livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago apresenta um painel assustador de uma epidemia branca, que afeta a todos indiscriminadamente, independentemente de cor, raça, idade ou sexo. No trecho a seguir, extraído do romance de Saramago, pode-se observar o momento em que o personagem “cego da contabilidade” assume o poder e profere ameaças aos que o rodeiam.

Da minha cegueira não sabes nada, Tu não às cegas, a mim não me enganas, Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso, Antes disso morrer s de fome, a partir de hoje acabou-se a comida, nem que



venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram, Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora dessa porta, Não conseguirás, Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá tem. Filha da puta (Saramago, 2008, p. 188).

O autor investiga diversas reações humanas em situações de sobrevivência, levando-nos a ponderar sobre dilemas éticos, morais e comportamentais ao longo da narrativa. Essa abordagem na escrita, característica de Saramago, ecoa o conceito apresentado por Robert McKee (2006, p. 106): “A verdadeira essência de uma personagem é revelada nas escolhas que ela faz sob pressão; quanto maior a pressão, maior a revelação e mais autêntica a escolha em relação à natureza essencial da personagem”.

Ao adaptar o romance para o cinema, o diretor Fernando Meirelles e o roteirista Don McKellar tiveram o cuidado de preservar a autenticidade da obra de Saramago. Tanto no livro quanto no filme, os personagens não possuem nomes próprios, sendo identificados apenas pela função que desempenham. O diretor optou por diferenciar as raças no filme, mas isso não afetou a compreensão do romance, já que a desumanização afeta a todos indiscriminadamente, independentemente de raça ou cor.

Saramago faz um jogo de palavras em sua narrativa, explorando o campo semântico da visão, enquanto Meirelles utiliza recursos cinematográficos, como contrastes de luz e escolhas de lentes, para transmitir a sensação de cegueira branca. No romance, há um trecho que aborda a parábola: “Paulo matava e perseguia cristãos, mas o Senhor foi até ele e o converteu. Ele o converteu pela cegueira. É isso que acontece conosco” (Saramago, 2008, p. 58). O roteiro de McKellar (2010) é enxuto nas descrições de linguagem cinematográfica, transformando pensamentos em falas, sons e imagens visuais. É possível realçar a pintura “Parábola dos Cegos”, de Pieter Bruegel, pois a trama de Saramago incorpora tal dispositivo parabólico, enquanto o filme de Meirelles o explora em diversas sequências cinematográficas.

A personagem “mulher do médico” é a condutora da narrativa, mantida por McKellar na adaptação para o cinema. Segundo o roteirista Robert McKee (2006), todas as personagens estão na história por causa do relacionamento com o protagonista, ajudando a delinear as dimensões complexas desse personagem. McKellar (2010) fala sobre suas dúvidas na construção dessa personagem:

Eu até cheguei a perguntar a Saramago por que a Mulher do Médico demorou tanto tempo para tomar alguma atitude em relação ao hospital. Por que ela não agiu mais rapidamente? Por que, quando ela viu o que estava acontecendo, não pegou uma tesoura e matou o algoz? Era uma responsabilidade que ela não sabia que teria de assumir. Ela se conscientiza disso por meio das ações e circunstâncias, e isso é algo que teria de ser sentido de maneira mais forte no filme (Mckellar, 2010, p. 51).

A seguir, um trecho extraído do roteiro de Don McKellar (2010):

#### **CENA 65. DORMITÓRIO 1. INT. NOITE**

Os sons aterrorizantes dos recém-chegados fizeram com que todo mundo corresse de volta para a segurança de suas próprias camas. O MÉDICO e a MULHER DO MÉDICO se juntam.

#### **MÉDICO**

Espere aí. Aí vêm eles,

#### **MULHER DO MÉDICO**

Isto é impossível. Já temos demais...  
O MÉDICO pega a mão dela.

#### **CENA 66. SAGUÃO DO HOSPITAL.EXT.NOITE**

Um HOMEM IDOSO CEGO cai portas adentro. A multidão em pânico tropeça sobre ele. Outro homem cai.

#### **PORTA VOZ (V.O.)**

...Número doze: qualquer um que tente deixar as dependências será corrigido à força. Obrigado por sua atenção. Obrigado por cumprir seu dever pelo bem da nação...

#### **CENA 67. ALA CONTAMINADA DO HOSPITAL.INT.NOITE**

RECÉM-CHEGADOS arranham as janelas de vidro e as portas. Os residentes da ala ainda com visão – -entre eles o BARMAN – -não cabem em si de tanto medo.

#### **PACIENTE CONTAMINADO**

Meu Deus, parem com isso! Montem barricadas nas portas!  
TIROS são ouvidos, vindos do pátio.

(Mckellar, 2010, p. 33).

## O UNIVERSO FEMININO EM SARAMAGO

Na obra de José Saramago, o universo feminino apresentado merece um recorte à parte. O autor imortalizou diferentes mulheres ao longo de suas narrativas. Em *Levantado do Chão* (1980), temos Sara da Conceição, que representa um divisor de águas em sua carreira. Os pais da moça não queriam que ela se casasse com Domingos Mau-Tempo, que vivia bêbado, e o pai previa um desfecho trágico para ele. Inconformada, Sara da Conceição se entrega ao homem, e seus pais aprovam o casamento.

Em *Memorial do Convento* (1982), Blimunda é filha de uma condenada à fogueira. A protagonista conhece Baltazar durante a execução de sua mãe. Heroína atípica, logo mostra sua independência: mesmo sem conhecê-lo, leva-o para sua casa.

Na obra *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (2010), Maria de Magdala ou Maria, apresenta-se como a personagem bíblica que faz parte da história contada pela humanidade. O discurso de Saramago é transgressor na medida em que desmistifica a virgindade de Maria, naturalizando a concepção divina de Jesus. Tal recorte rompe com o dogma que confere à Virgem Santíssima a condição de Santidade e pureza no lugar sagrado em que a igreja a colocou.

Principal personagem feminina em *Ensaio sobre a cegueira*, a “mulher do médico” não foge à regra das mulheres transgressoras. No início do romance, ela já se sacrifica pelo marido e o acompanha até o manicômio, onde os cegos estão alojados, fingindo estar cega também. Mas sua imunidade tem um preço: enquanto os demais estão jogados à barbárie, ela, com sua independência, testemunha toda a decadência humana e é obrigada a matar para defender outras mulheres. “Não se acuse, foram as circunstâncias; aqui, todos somos culpados e inocentes. Muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até mesmo estes poderão alegar a maior de todas as desculpas: o medo” (Saramago, 2008, p. 101). Tal situação a faz assumir a liderança dentro desse cenário opressor, comprovando, assim, a saga de uma heroína moderna.

Para Vogler (2006, p. 60), o herói “enfrenta a possibilidade da morte e é levado ao extremo numa batalha contra uma força hostil”. No roteiro, essa sequência inicia-se na cena 94, quando o Rei da Ala 3 assume seu posto, e se estende até a sequência 128, quando ele e seus comparsas decidem atacar as outras alas, terminando com seu assassinato pela “mulher do médico”. Segundo a perspectiva de Vogler (2006), todo herói precisa

confrontar o perigo mortal e vivenciar essa experiência de vida-morte. Abaixo, está uma das cenas mais impactantes roteirizadas por Don McKellar.

**CENA. 114. CORREDOR DO HOSPITAL. INT. DIA**

Ela anda pelo corredor com a tesoura nas mãos.

**CENA 115. DORMITÓRIO 3. INT. DIA**

Chega à porta e olha fixamente para o espetáculo obscuro. Prepara-se para agir. Tranquila, mas com determinação, ela entra e atravessa a ala. Mulheres estão sendo estupradas por todos os lados, os sons em si são profundamente perturbadores, mas a MULHER DO MÉDICO não para de olhar. Mantém o olhar no seu alvo: o rei da ala 3. O CONTADOR está puxando uma mulher para sua cama e quando a MULHER DO MÉDICO passa, ele para um instante, os passos dela têm uma confiança e clareza fora do comum. O REI DA ALA 3 está sentado numa cadeira com uma mulher (a EMISSÁRIA DA ALA 2) entre as pernas. Quando ela está a ponto de atacar, os olhos do homem se abrem. A MULHER DO MÉDICO vem por trás dele e ergue a tesoura. Quando ela está a ponto de atacar, os olhos do homem se abrem. A MULHER DO MÉDICO enfia a tesoura na garganta dele e puxa para trás, arrastando o homem e a cadeira por três metros pelo chão. A mulher traumatizada que estava servindo ao homem começa a gritar, mas é silenciada por uma mão cobrindo-lhe a boca.

**MULHER DO MÉDICO-** (Cochichando no ouvido dela)

Não diga uma palavra.

O CONTADOR, enquanto isso, encontrou o corpo do Rei. Ele procura a arma do homem. A MULHER DO MÉDICO conduz a mulher traumatizada até a porta.

(Mckellar, 2010, p. 54).

O desejo das personagens saramaguianas é uma força que as leva a emergir de uma dominação masculina. São mulheres fora dos estereótipos femininos. Cada voz representa um grito de liberdade, sufoco, não aceitação dos dogmas estabelecidos, verdades questionadas. Nenhuma dessas personagens citadas aceita os fatos sem romper com o previsível.

Tendo como base o processo construtivo da narrativa dramática, a protagonista tem uma progressão contínua, seguindo todos os elementos da estrutura clássica, como *plots*, *clímax* e ponto de virada. McKee (2006) ensina a construção da personagem por meio do desejo, afirmando que a motivação está na busca pelo que a personagem quer, consciente ou inconscientemente, obtendo, portanto, um comando sobre ela.

Dentro dessa construção narrativa e dos desafios enfrentados pela protagonista, os conceitos estabelecidos por Christopher Vogler, em *A jornada do escritor: estruturas*

*míticas para escritores* (2006), podem ser aplicados à personagem “mulher do médico”. Vogler afirma que todas as histórias possuem elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes. A saga da jornada do herói, já estudada por Joseph Campbell, em sua obra *O herói de mil faces* (1990), pode ser facilmente identificada nessa jornada saramaguiana, com base nos conceitos ampliados por Vogler.

Christopher Vogler iniciou sua carreira na década de 1980 trabalhando nos estúdios de Walt Disney. Durante um período de crise na captação de público para animações, ele propôs que as equipes desenvolvessem ideias de criação para angariar um novo sucesso. Tendo estudado cinema na faculdade e sendo admirador do trabalho de Joseph Campbell, Vogler utilizou a teoria do monomito como base para elaborar uma estrutura de roteiro que se baseia no ciclo do herói ligado à estrutura da mitologia humana. A teoria do monomito, também conhecida como jornada do herói, foi desenvolvida pelo estudioso das mitologias comparadas Joseph Campbell (1990). Ele explorou a ideia de que mitos, contos de fadas e histórias folclóricas compartilham uma estrutura narrativa fundamental. Campbell argumentou que essas histórias seguem um padrão comum, que ele chamou de monomito, em que um herói embarca em uma jornada, enfrenta desafios, aprende lições e, finalmente, retorna transformado.

Para Campbell, os mitos são histórias que nos ajudam a dar sentido às nossas vidas, bem como na busca da verdade e no preenchimento do vazio existencial. Eles são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana e para aquilo que somos capazes de descobrir e vivenciar internamente. Embora a teoria de Vogler forneça uma estrutura para contar uma história, ela não deve ser vista como uma fórmula rígida, mas sim reconhecida como uma ferramenta valiosa. Em *A jornada do escritor*, Vogler (2006) enumera etapas e situações para construir uma narrativa, enquanto em *O herói de mil faces*, Campbell (1990) resgata contos de heróis de todas as épocas, culturas e religiões, buscando traçar os pontos em comum na história da vida humana.

Cada narrador de histórias, em qualquer época, adapta o padrão mítico de acordo com seus interesses ou as necessidades culturais. É por isso que esse herói tem mil faces, como destacou Campbell (1990). Tanto na saga da “mulher do médico”, no romance de José Saramago, quanto no roteiro elaborado por Don McKellar, é possível identificar todos os estágios delineados por Vogler na jornada da heroína. Tal método técnico foi

aplicado pelo roteirista em harmonia com a criação original da personagem por Saramago. A “mulher do médico” desempenha um papel crucial, superando todos os obstáculos ao longo da narrativa. É por meio dela que o telespectador experimenta os dilemas morais e éticos apresentados na história, permitindo-se identificar em diferentes momentos. Assim, a obra se revela como um espelho refletindo a sociedade

## **CONCLUSÃO**

A linguagem interfere na transição da palavra para a imagem, especialmente quando a imagem em movimento evoca um sentimento de realidade no telespectador; aquilo que aparece na tela é apenas um aspecto da realidade. A imagem é, por natureza, a representação da realidade, e o roteirista cuidadoso precisa trabalhar com ambas as vertentes para alcançar o realismo ficcional. Em outras palavras, o roteirista nos faz ver de forma realista aquilo que é ficção, por mais que seja uma expressão da imaginação. Assim como na literatura, onde é possível criar algo independente de fatos cotidianos, no audiovisual também é possível, uma vez que ele é, antes de tudo, a arte da ilusão. É o distanciamento entre o imaginário e o real que o audiovisual proporciona por meio da imagem.

Ao longo desta análise, tivemos a oportunidade de examinar diferentes fragmentos de escrita para o audiovisual. Do ponto de vista da escolha da protagonista feminina em *Ensaio sobre a cegueira* (2008), tanto o filme quanto o romance trazem uma reflexão sobre a condição feminina na sociedade contemporânea e sua representação na obra literária. Em busca de autonomia e independência, a mulher se depara com obstáculos que a relegam a posições de submissão e dominação; no entanto, ela supera tais desafios e se destaca, muitas vezes superando os homens em habilidades e competências.

Existe uma linha tênue entre os limites da criação estabelecidos no roteiro cinematográfico pelo adaptador e o romance-fonte. Ambos os códigos trabalham com ação criativa, sendo cada um criador em seu próprio ambiente. Tanto o cinema como a literatura permitem se desenvolver com experimentação e inovação, e nesse campo somente o próprio autor pode conhecer seus limites. A técnica e os recursos de linguagem surgem para facilitar o acesso ao caminho trilhado pelo protagonista, mas não buscam apontar verdades. Enquanto a palavra precisa ser decodificada pelo roteirista, a imagem

não precisa ser. A palavra é linear, enquanto a imagem não é, pois é livre de construções metafóricas e se apresenta como uma oração em si mesma, não requerendo referências externas. No contexto do audiovisual, a imagem é imperativa, não aceitando silêncios, o que a diferencia dos textos literários. O que importa – e o que tem sido percebido ao longo dos séculos – é o que fica para o público, passando de geração em geração: as boas histórias.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MCKELLAR, Don. *Roteiro: cegueira. um ensaio*. São Paulo: Mister Books, 2010.
- MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Tradução Ana Maria Machado.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 01/12/2023

**Francisco Carlos Malta:** É formado em Publicidade e Letras, doutor em literatura comparada pela Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui MBA em Gestão de Negócios pelo Ibmec. Professor no Ibmec e na Universidade Estácio de Sá. É roteirista de cinema e TV, além de escritor.



# ***Inventio* e invenção na sátira atribuída a Gregório de Matos: o caso retórico e o caso Augusto de Campos**

*Inventio and invention in the satire attributed to Gregório de  
Matos: the rhetorical case and the Augusto de Campos case*

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

[gabrielcostarpb@gmail.com](mailto:gabrielcostarpb@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-9386-1151>

## **RESUMO**

A partir da consideração da importância da obra cômico-satírica atribuída a Gregório de Matos para a poesia de Augusto de Campos, mormente enquanto constituinte extrínseco de seu projeto *verbivocovisual*, nosso artigo estabelece uma comparação crítica de dois modos de leitura, duas figurações possíveis da persona de Gregório de Matos. A primeira, aquela que contempla a entidade “barroca” por uma ótica adequada às contingências e condições de seu tempo, sob o regime da *aemulatio* ibérica e contrarreformista; a segunda, a que se detém sobre a permanência canônica da sátira gregoriana na obra de um autor contemporâneo de relevo. Trata-se de diálogo diacrônico despoletado pelo concretista e em última instância consubstanciado em performance poética.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Gregório de Matos; retórica; barroco; poesia verbivocovisual.

## **ABSTRACT**

Bearing in mind the importance of the comical and satirical works attributed to Gregorio de Matos for Augusto de Campos's poetry, especially as an extrinsic constituent of his *verbivocovisual* project, our article institutes a critical comparison between two possible figurations of Gregorio de Matos's persona. The first contemplates the “baroque” entity through a perspective suited to the contingencies and conditions of its historical time, under the regime of Iberian counter-reformist *aemulatio*; the second focuses on the canonical permanence of Gregorian satire in the work of a prominent contemporary brazilian author. This is ultimately a diachronic dialogue initiated by the concretist poet and embodied by his poetic performance.

**Keywords:** Augusto de Campos; Gregório de Matos; rhetoric; baroque; verbivocovisual poetry.

## INTRODUÇÃO

Quando examinamos a sério o passado e as práticas de antanho, no âmbito de uma disciplina teórica, crítica ou historiográfica, é imperioso cuidar para que a perspectivação projetada de um tempo outro não configure uma completa deformação da historicidade e da materialidade de práticas extemporâneas, a fim de, justamente, torná-las mais familiares e palatáveis. Um *corpus* antigo responde a outros sistemas, demandas e costumes, definidos por uma realidade particular adstrita a um recorte espaço-temporal particular, cuja decifração não se pauta pela aparente autossuficiência de fórmulas transistóricas. Endossamos Pécora (1994, p. 43) e a necessidade de “evitar a cada passo a tentadora substituição do enigma histórico pela originalidade anacrônica com que se o resolve”.

Por outro lado, já adiantando outra importante posição, não confundamos a necessidade de adequação e precisão histórico-conceituais com normativismo metodológico ou acomodatória univocidade de leituras. É absolutamente natural, em verdade necessário, contrapor perspectivas (contanto que fundamentadas e honestas) com vistas à síntese de uma contribuição ao debate crítico. A premência destas recomendações, que deveriam fundamentar a ética tácita da atuação acadêmica em nosso campo (aproveito para frisar que o presente trabalho se inscreve na grande área dos estudos literários), é elevada à máxima potência quando a examinação proposta recai sobre a obra de uma autoridade poética maior e de substantiva iconicidade cultural.

Este é o caso da poesia seiscentista atribuída a Gregório de Matos e Guerra, baiana “etiqueta” ou “rubrica” – termos adotados por João Adolfo Hansen (1989, p. 14-15) e Ana Lúcia de Oliveira (2009, p. 18) para descrever o caráter elusivo dessa autoridade emanada de impreciso(s) sujeito(s) empírico(s) – que enfeixa muitos dos poemas mais referenciados e reverenciados do século XVII (para garantir a economia de nosso artigo e da discussão aqui proposta, sem falsear a real dimensão do *corpus* gregoriano, anunciamos nossa concentração em sua faceta cômico-satírica). Justamente por ser uma entidade poética do afastado Seiscentos, uma entidade sem textos autógrafos, marcada por levantamentos biográficos pouco confiáveis e unificada apenas *a posteriori* sob uma designação funcional, sua incorporação interessada por parte das mais heterogêneas linhas de força nos séculos subsequentes encontrou poucos obstáculos, excetuando-se a

contrapartida de estudos sérios dedicados ao período denominado (rubricado ou etiquetado, poderíamos dizer) “barroco”, focados ou não na produção gregoriana, que tentaram e tentam dar conta da materialidade dos discursos seiscentistas atravessando seus verdadeiros paradigmas estéticos e político-institucionais. Segue uma importante crítica hanseniana naquele que talvez seja o mais influente destes estudos:

Categories como “pessimismo”, “ressentimento”, “plágio”, “imoralidade”, “realismo”, “oposição nativista crítica”, “**antropofagia**”, “libertinagem”, “revolução”, que vêm sendo aplicadas por várias críticas desde o século XIX aos poemas ditos da autoria de Gregório de Matos, podem ter algum valor metafórico de descrição de um efeito particular de sentido na recepção. Não dão conta historicamente, contudo, do seu funcionamento como prática discursiva de uma época que o século XX constitui como “barroca”: como categorias analíticas, são apropriadas antes para o desejo e o interesse do lugar institucional da interpretação que propriamente para o objeto dela. (Hansen, 1989, p. 16, grifo nosso).

É uma obviedade apontar que este enxerto, além de enfatizar a ética da adequação histórico-pragmática que também recebemos, arrola vários dos neokantismos aplicados à leitura de Gregório de Matos e da poesia satírica do século XVII. Certamente mais importante do que esta constatação, para a proposta de nosso trabalho, é o nosso grifo solitário: “antropofagia” é o termo que reporta à leitura não-ortodoxa (não em termos de senso comum ou crítica leiga, mas em relação ao entendimento mais firmado e estável dos estudos sérios sobre letras coloniais) que nos interessa. Referimo-nos, sem surpresas, às análises de Gregório de Matos feitas pelas vanguardas do século XX, especialmente pelos concretistas Haroldo e Augusto de Campos.

O crítico, tradutor e poeta Haroldo de Campos não é nome infenso aos debates sobre o XVII. Seu contraponto aos critérios de Antonio Candido para a marginalização historiográfica das práticas retórico-poéticas seiscentistas, reduzidas a “manifestações literárias” em *Formação da literatura brasileira* (1959), é um dos performativos críticos mais importantes de reavaliação do “barroco” – discutida a natureza problemática do rótulo “barroco”, adotemo-no por conveniência, seguindo o *modus operandi* de especialistas (Oliveira, 2003, p. 20), e doravante dispensemos sua colocação entre aspas – em nossa tradição literária.

Com a combatividade que lhe era de praxe, Haroldo de Campos também publica na Folha de São Paulo, em outubro de 1996, o artigo *A questão gregoriana*, em que, priorizando a “leitura sincrônica do passado de cultura à luz das necessidades do presente

de criação” (Campos, 2011, p. 119), confronta a metodologia hanseniana e a rejeição de categorias como “originalidade” e “autoria” aplicadas ao barroco. O argumento fulcral desta invectiva é a circunscrição de Hansen “ao contexto recepcional histórico da época, ou seja, da sua primeira leitura regida pelas convenções do tempo” (Campos, 2011, p. 122), à qual se oporia, por meio da teorização de Jauss, “o modo ‘dinâmico’ de leitura preconizado por Auerbach, animado pelos cortes sincrônicos e pelas variações no tempo da curva recepcional, capaz de dar conta das ‘múltiplas rupturas epocais na relação escritor/público’” (Campos, 2011, p. 119). Em outros termos, a acusação principal de Haroldo de Campos é a de que Hansen ficaria confinado, “deterministicamente”, às condições contextuais da produção e da primeira recepção da poesia gregoriana. Para ilustrarmos o contraste de posições, remetamos à crítica do professor e intelectual cosmopolense aos procedimentos dos poetas-críticos de vanguarda:

Quando a recepção concretista os relê [os poemas de Gregório de Matos] e deles isola os procedimentos técnicos autonomizando-os apologeticamente em função de sua “poética sincrônica” ou “presente de produção”, a operação se valida heurísticamente. Os mesmos procedimentos, deglutidos oswaldianamente, via interpretação da Antropofagia cultural e do Tropicalismo, em que se entifica Gregório de Matos como “precursor”, contudo, embora possam ter algum valor de analogia na descrição do experimental com a agudeza barroca, que aproxima e funde conceitos distantes, ou de argumentação na luta da vanguarda perene contra o não menos stalinismo do realismo socialista, são evidentemente a-históricos, não podendo ter a mínima pretensão analítica (Hansen, 1989, p. 16-17).

Para não nos estendermos em um impasse metodológico e em “encimadomurismos” fáceis, criando uma ilusão aporística, subscrevemos abertamente a orientação hanseniana, suas assunções defendidas já no primeiro parágrafo deste artigo, sem desqualificar completamente a posição haroldiana e nem chegar ao extremo de decretar a impossibilidade de sua “mínima pretensão analítica”. Em um sentido estritamente crítico, pelo menos.

Isto posto, pensando tanto o câmbio estético quanto crítico (o que não é estranho ao próprio Haroldo, naturalmente), inserimos em nosso *corpus* o outro Campos, o Augusto, para enriquecer e complicar as nossas questões. É ele quem afirma, em seu ensaio em versos *Arte-final para Gregório*, publicado em 1974 na *Antiantologia da poesia baiana* e posteriormente reeditado, em 1978, na coletânea de tradução e crítica *O anticrítico*, que “[...]gregório aparece/como o primeiro poeta brasileiro/dotado de um

amplo domínio da linguagem/ele é verbivocovisual/fanomelogopaico/ou o primeiro antropófago experimental/da nossa poesia” (2020, p. 90). Aplicando as categorias poundianas e a própria ideia concretista de *verbivocovisualidade*, desdobrada daquelas (e adaptada de outro modernista, James Joyce), à produção gregoriana, e relacionando-a ao conceito oswaldiano de antropofagia, Augusto de Campos plasma uma leitura muito particular de Gregório de Matos, concentrando-se, evidentemente, em seus aspectos mais formais e autossuficientes em tese. A barca da relação de Augusto com Gregório singra para além da afeição crítica: eventualmente vira produtiva e explícita intertextualidade em sua própria prática poética, o que, no caso do preceituário concretista, significa incorporação sob a máxima do *make it new*.

Gregório de Matos está tão vivo no projeto estético de Augusto de Campos que em seu último CD-livro, *Entredados* (2022), parte do seu repertório é constituído por sátiras ou trechos de sátiras do maior representante brasileiro e barroco do gênero. Parece-nos relevante, considerando a atualidade e a envergadura das empresas vocoperformáticas de Augusto de Campos, pensar o lugar que a persona satírica ocupa neste repertório poético, e também como esta “ocupação” mobiliza uma imagem talvez “anacrônica” de Gregório, mas em conotação menos pejorativa (se for concebível), pois caucionada pela qualidade de um repertório com poucos paralelos (não é precipitado dizer que Augusto dialoga com Gregório de dentro do cânone) e por um ideal de sublimação estética que, sem o vício de leituras históricas mal-intencionadas, justifica apropriações que de outra maneira soariam não-ortodoxas e equivocadas.

Com isto em vista, procedamos a uma comparação menos agonística do que dialética de uma entidade propositalmente rachada pela entabulação de dois sentidos diacronicamente dicotômicos de um mesmo termo: um Gregório de Matos da “invenção” retórica, adequado ao seu tempo, isto é, à escolástica contrarreformista e ao sistema patriarcal e escravista da colônia, ao uso autorizado e tipificado dos lugares-comuns retórico-poéticos e às várias preceptivas plasmadas a partir de autoridades greco-romanas como Aristóteles e Quintiliano; e um Gregório de Matos projetado na “invenção” vanguardista de Augusto de Campos, sob o ordenamento estético de um poeta concretista em sua fase madura, isto é, aquela em que uma mallarmaica “desaparição elocutória do eu” dá lugar a uma “reaparição espectral do eu” (Aguilar, 2004, p. 48). Um Augusto que conscientemente conversa, arriscaríamos acrescentar, com os derridianos fantasmas da

tradição, dentre os quais este espírito sem corpo, mas ainda ou até por isso espírito de seu tempo, chamado Gregório de Matos e Guerra.

## **GREGÓRIO DE MATOS SOB A *INVENTIO* RETÓRICA**

Para reconstituir de forma sumária o germen histórico da codificação do barroco luso-brasileiro no Seiscentos, destacamos a apropriação escolástica ibérica de uma tradição retórica romana e secular, no seio da qual já se encaminhava, desde Horácio e Quintiliano, um processo de “retorização da poesia” e “poetização da retórica” (Carvalho, 2013, p. 126), e sua adaptação aos fins de conversão e persuasão de massas católicas. Isto implica, naturalmente, nas práticas sermonísticas jesuíticas e na formação de um orador modelado em Cícero (Oliveira, 2003, p. 43), mas cristianizado e impossibilitado de descurar dos consensos emitidos pelo Concílio de Trento. Repaginação contrarreformista do que se lê no *De Oratore* ciceroniano, em que o grande orador e retor romano determina a prudência como exigência da eloquência, regulando seu imenso poder, e alerta que “se confiarmos a riqueza oratória a homens desprovidos de tais virtudes, não estaremos produzindo um orador, mas dando certas armas a loucos” (Cic. De or. 3.55). Em conformidade com o imaginário católico, troque-se prudência por decoro e louco por herege.

Este imperativo de decoro regrado pela ordem teológico-política instituída estende-se, naturalmente, a todas as práticas letradas do XVI e do XVII na catolicíssima Península Ibérica e suas colônias. Desenvolvamos: o decoro (ou *decorum*) é codificado como adequação ao gênero, a um modelo textual previsto e autorizado (decoro interno) e como adequação ao contexto situacional e ao público a que se deve dirigir (decoro externo). O poeta ou orador “discreto”, i.e., aquele que é agudo na fala e na ação, instruído, capaz de reconhecer e aplicar o decoro, adapta seu discurso à recepção de “discretos” e/ou “vulgares” (duas categorias opostas). Assim, não surpreende que os excessos da poesia seiscentista sejam previstos e sua inverossimilhança avulte verossímil, conforme sua adequação decorosa ao público (Hansen, 1989, p. 257).

A sátira não contradiz ou rebela-se contra este regime representacional: muito antes de Fernando Pessoa, o poeta já era um “fingidor”. Hansen (2019, p. 113), referindo-se à sátira atribuída a Gregório de Matos, coteja a clareza programática que se faz

inteligível para “nécios” vulgares e o hermetismo da fórmula aguda que prevê um público douto e discreto, e conclui: “a ‘musa Praguejadora’ produz obscenidades que, sendo vulgares e claríssimas, são também adequadas para a recepção e o entendimento de ‘boçais’, sem que o autor seja vulgar, pois seu fingimento é discreto”. Além disso, “é suficientemente inclusiva para ser entendida também como paródia por discretos que conhecem as mesmas referências letradas da *persona*” (Hansen, 1989, p. 69). Decorre daqui que, longe de configurar-se como instituição desviante, a sátira é arquetípica do barroco enquanto “arte das massas”, para reciclar a expressão de Maravall (Costa Lima, 1995, p. 117).

Dentre os alvos prediletos da acidez de Gregório de Matos, destacam-se as figuras dos “nobres vulgares”. Isto é, personagens como juizes, clérigos e cortesãos que não agiriam em consonância com o bem, o juízo e o decoro, segundo o entendimento pós-tridentino destas ideias. Um exemplo é este soneto (em decassílabos heroicos, salvo o sáfico de fechamento, exemplo métrico de contrafação parodística do “alto” lírico pelo “baixo” satírico) dedicado a um “padre Frisão”, onde a desqualificação intelectual e moral do tipo é feroz:

Este Padre Frisão, este sandeu  
Tudo o demo lhe deu, e lhe outorgou,  
Não sabe *musa musae*, que estudou,  
Mas sabe as ciências, que nunca aprendeu.

Entre catervas de asnos se meteu,  
E entre corjas de bestas se aclamou,  
Naquela Salamanca o doutorou,  
E nesta salacega floresceu.

Que é um grande alquimista, isso não nego,  
Que alquimistas do esterco tiram ouro,  
Se cremos seus apógrafos conselhos.

E o Frisão as Irmãs pondo ao pespego,  
Era força tirar grande tesouro,  
Pois soube em ouro converter pentelhos.  
(Matos, 2010, p. 144)

Por se tratar sempre de um tipo, de uma convenção, é pouco produtivo o empenho investigativo de determinar a relação histórica entre a figura satirizada e o sujeito empírico que a inspira. Note-se, igualmente, que este poema não deve ser lido como sinal de insubordinação ou desrespeito à instituição católica. Desancar um membro insigne da

igreja, um padre, imaginando-o um alquimista inepto, luxurioso e pactuado com o demônio, é procedimento autorizável pela correção moral proposta em contra-exemplos, “ferindo para curar”. O soneto acima prescreve, em verdade, a conduta contrária àquela do satirizado e não transgride o entendimento teológico-moral vigente.

Não tem cabimento, tampouco, uma teratologia anacrônica do tipo “a sátira é democrática”, pois o ideário que a subordina é monárquico, misógino e escravista; e as convenções estratificadas do “discreto” e do “vulgar”, embora possam ser entendidas como categorias intelectuais e morais (e portanto aplicáveis a falsos discretos como o padre Frisão), também são definidas por critérios sociais e étnicos: o indígena e os estereótipos a ele identificados, por exemplo, são imanentemente vulgares para a mentalidade portuguesa da época, servindo como referencial analógico da ignomínia epidítica. Não se perca de vista que a sátira seiscentista é, com o perdão da platitude redundante, uma convenção do seu tempo.

Poder-se-ia dizer, para alargar esta questão (que nos interessa), que a sátira é essencialmente convencional. Mesmo a incongruência e as deformações da vituperação satírica já estão previstas em *topoi* e *loci* provenientes de uma tradição antiga. Observe-se a figuração monstruosa e herética tão cara a Gregório de Matos:

A vós, merda dos fidalgos,  
a vós, escória dos Godos,  
filho do Espírito Santo,  
e bisneto de um caboclo:

A vós, fanchono beato,  
sodomita com bioco,  
e finíssimo rabi  
sem nasceres cristão-novo:

A vós, cabra dos colchões,  
que estoqueando-lhe os lombos,  
sois físgador de lombrigas  
nas alagoas do olho: (Matos, 2010, p. 120-121)

Trata-se não de estrutura com pretensões de originalidade e transgressão, mas de modulação do lugar-comum do *habitus corporis* taxonomizado em retores como Quintiliano. Seu verdadeiro aspecto diferencial residirá na adequação ao crivo de uma mentalidade específica (neste caso, a da monarquia católica portuguesa, que rebaixa o judeu, o africano e o indígena ao paradigma de heresia e monstruosidade) e à “discrição” do orador em sua manipulação do lugar-comum, produzindo deformações agudas (no



sentido barroco do termo, ou seja, concebendo metáforas imprevistas e maravilhosas, por conseguinte potentes, a partir da aproximação de ideias e substâncias opostas).

Ora, a maledicência e a agressividade inerentes ao gênero também são modelares, remontando à categorização aristotélica das emoções e de sua manipulação retórica. Leiamos o que diz o estagirita acerca da ira: “é evidente que o orador deve dispor, por meio do discurso, os seus ouvintes de maneira que se sintam na disposição de se converterem à ira” (Arist., Rh, 1380a). Isto é, a emoção no discurso é artifício de dissimulação, manipulável e previamente categorizado, cujo intuito é operar determinados efeitos sobre seus destinatários. A sátira segue à risca este expediente.

Explicitado o convencionalismo do gênero, o que quer dizer, neste contexto, depararmos com o conceito de “invenção”? Certamente não o mesmo que teóricos das vanguardas novecentistas visualizam, pois “invenção”, pelo menos até o fim do século XVIII, equivale a uma das cinco partes do discurso previstas em tratados retóricos desde Aristóteles:

Na instituição retórica, *inventio*, em latim, do verbo *invenire*, achar, encontrar, e *heuresis*, em grego, do verbo *heurein*, inventar, achar, significavam encontrar alguma coisa (um *topos*, um *locus*) já conhecida para usá-la quando se ia fazer um novo discurso. Retoricamente, a invenção corresponde ao ato em que se acham coisas verdadeiras ou semelhantes ao verdadeiro que tornam provável a causa que é tratada no discurso; a disposição distribui essas coisas pensadas e imaginadas numa ordem particular; a elocução as põe em palavras adequadas; a memória armazena as coisas e as palavras; a pronúncia ou ação dramatizam as coisas e palavras para uma audiência (Hansen, 2019, p. 175).

A ideia de invenção como manipulação eficiente de lugares-comuns (cuja centralidade já cristalizamos em parágrafos anteriores), tendo por meta o *docere*, *movere* e *delectare* horacianos, afasta inteiramente quaisquer nuances de descontinuidade e ruptura associadas ao termo no século XXI. Sob a jurisprudência da *aemulatio*, conceito-chave também para a compreensão do Renascimento quinhentista, a diferença que assegura o valor da imitação dá-se pelo refinamento da adaptação/adequação ao texto dos modelos e *topoi* consolidados, preceituando-se a melhor (i.e. a mais discreta) emulação para que não se descambe para o plágio servil.

O século XVII exhibe também uma característica que singulariza a sua *inventio* em relação aos períodos progressos: a hipervalorização da metáfora e a influência da hermenêutica neoescolástica da obra de Aristóteles sobre as preceptísticas seiscentistas

levam ao “deslocamento da fundação tradicionalmente atribuída à *inventio*, a invenção, e aos lugares comuns dos gêneros memorizados e achados pelos autores”, os quais “passam a ser definidos e analisados dialeticamente como gêneros, espécies, indivíduos e acidentes” (Hansen, 2013, p. 351-352). Juntando-se a perspicácia dialética, que permite ao poeta-orador encontrar engenhosamente as figurações apropriadas para um assunto convencional, à versatilidade retórica, que os dispõe de forma aguda na ornamentação do discurso, explorando aproximações imprevistas entre conceitos opostos, produz-se o “ornato dialético” (Hansen, 2013, p. 352), fundamento e ideal discursivo da textualidade seiscentista.

Em termos práticos, a fim de ilustrar como isto é verificável no *corpus* gregoriano, consideremos uma vez mais (de forma simplificada, sem nos perdermos em digressões minuciosas sobre as dez categorias aristotélicas do ser e as variegadas espécies de metáfora ou na formalização de um glossário terminológico de extensão e complexidade inadequadas aos nossos propósitos) o soneto ao padre Frisão, enxertado em linhas anteriores deste trabalho. No poema, lugares-comuns estabelecidos em Quintiliano (Hansen, 2013, p. 418) como o da *educatio et disciplina*, usado na sátira para a vituperação do tipo “néscio”, e o do *sexus*, arrogando conotações disformes e blasfemas das práticas sexuais para a “musa praguejadora”, são misturados e servidos como manancial para a sarcástica, mas rica, elocução gregoriana. *Verbi gratia*, veja-se como é explorada a polissemia do termo “bestas”, com uma acepção ligada à incompetência intelectual e outra ao demoníaco; ou o trocadilho que opõe “Salamanca”, referência à *alma-mater* do pseudo-erudito, a “salacega”, sinônimo de devassidão que visibiliza a verdadeira natureza do padre; ou, ainda, a figuração degenerescente do alquimista, símbolo medieval de ciência e sabedoria, deformado em tipo “asnal”, estúpido e sórdido. Como se poderia também depreender do que já expusemos acerca das categorias do “discreto” e do “vulgar”, a mentalidade da época reconhece a ignorância, o vício intelectual, como um tipo de deformidade moral em que a melhor parte da alma está ausente (Tesauro, 1992, p. 35). Gregório de Matos, agudo e maledicente, faz o mesmo juízo e reputa ao satirizado as piores máculas de caráter, pintando, baseado nos lugares-comuns em que escora as antíteses e comparações injuriosas, as facetas coerentemente horrídas (ou harmonicamente desarmônicas) do clérigo imoral.

Respeitada a historicidade analítica, a consideração da ambiência particular do século XVII, deduzimos, então, que “invenção” na sátira atribuída a Gregório de Matos não diz tanto a respeito de uma originalidade feroz e *sui generis* de um poeta maldito e romanticamente “inventor” quanto do domínio magistral dos inventários e expedientes retórico-poéticos adequados a seu gênero, entre os quais a *inventio* é posicionada como baliza inaugural no ato de criação formal.

## GREGÓRIO DE MATOS SOB A INVENÇÃO VANGUARDISTA

Pode-se dizer que a leitura dos concretistas sobre Gregório de Matos e o barroco, conquanto enseje um revelante contraponto crítico ao entendimento consolidado nos estudos literários – lembrando, novamente, a centralidade da contribuição de Haroldo de Campos para a reavaliação das poéticas barrocas e de sua pertinência na historiografia literária –, afasta-se quase inteiramente de quaisquer metas de reconstituição fidedigna das condições de produção e dos sistemas subordinantes.

Não obstante, é inegável que a poesia atribuída a Gregório, desde o século XVII de sua origem, encontrou poucos divulgadores e defensores de semelhante tenacidade. Para Augusto de Campos (2015, p. 121), trata-se de obra que “não pode ser dispensada sob nenhum pretexto”. O mesmo Augusto, no ensaio *Da América que Existe: Gregório de Matos*, publicado originalmente em 1977, em resposta a uma crítica de José Miguel Wisnik às vanguardas, indaga:

É, no mínimo, estranho esse piparote nas vanguardas, em águas gregorianas. Seria antes de perguntar, indo ao lado adverso – o da crítica universitária ou outra, já nem digo acadêmica, porque seria redundância –, onde andavam as “retaguardas” quando as maltratadas vanguardas postulavam a reavaliação de Gregório e promoviam as de Oswald, Sousândrade, Kilkerry e outros “marginais” literários (Campos, 2015, p. 115).

Em mais de um sentido, não se pode negar respeitabilidade às incursões concretistas no campo dos estudos seiscentistas, não só por sua projeção, mas também por sua honestidade, sob o risco de incorrerem em grande injustiça. Para citar exemplos imediatamente reconhecíveis, o critério sincrônico-funcional referido por Haroldo é esmiuçado com excelência e rigor em seu *O sequestro do Barroco*; já em uma das leituras mais proeminentes de Augusto, a aproximação entre Oswald de Andrade e Gregório se

dá por meio de uma análise formal que ressalta interposições de significado e riqueza semântico-lexical, muito atenta e interessante, a despeito de ser debatível a relação estipulada entre a agudeza gracianesca e expedientes “moderníssimos” (Campos, 2015, p. 114-131). Em suma, os Campos não são coadjuvantes de uma fortuna crítica, mas proponentes de relevo.

Enquanto ativos poetas-críticos-tradutores, que pensam o elo entre poesia, crítica e tradução como complementaridade essencial, como característica irmã do isomorfismo original (i.e. adequação inconsútil entre forma e conteúdo), os concretistas são capazes de gestos que efetivamente ultrapassam os limites materiais do ensaio acadêmico. Não surpreendentemente, uma idiosincrasia comum a ampla parte de seu repertório de traduções e adaptações é a forma com que enfatizam aspectos particulares do objeto, lançando mão de recursos de iconicidade *verbivocovisual*. Fora os termos “tradução-arte” e “transcrição”, amiúde optados por Augusto (2022, p. 10), um conceito que descreveria rigorosamente o processo e o seu resultado é o de *intradução*:

A intradução consiste na aplicação de critérios intersemióticos que, mediante manipulações visuais, acentuam valores icônicos do texto. Os procedimentos básicos das intraduições são: o recorte de unidades arbitrárias (não-determinadas pelo marco original), o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografias, a atribuição de novo título e o *pastiche* (Aguilar, 2005, p. 282).

Considerando o caso particular do Augusto de Campos leitor de Gregório de Matos, interpretar a entidade colonial como “poeta verbivocovisual e fanomelogopaico” implica provar a sentença com o uso de dispositivos peculiares ao modelo poemático associado aos conceitos citados. Por se tratar de poema da mesma língua, é seguro que Augusto de Campos realiza uma modalidade de *intradução*, conquanto apenas recentemente elaborada terminologicamente, em conversa com o projeto do poemário *Outro* (2015): a *outradução* ou *extradução*, cuja inspiração morfológica de caráter ambíguo-bilíngue liga-se aos campos da música e da performance. Na prática, trata-se da aplicação dos mesmos princípios da *intradução* a um material vernáculo ou da remixagem do original sem a proposição do equivalente em português.

Achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra [outro] em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do “in” para o “out”, revertendo o sentido

de INTRO. E que indica diferente performance de uma faixa anterior ou algum outro bônus – um extro. Outro outro. Outradução, extradução? (Campos, 2015, p. 11).

Na adaptação *verbivocovisual* de uma quadra da gregoriana sátira a “Marinícolas”, abertura de *Arte-final para Gregório* (2020, p. 86) reincorporada recentemente em *Entredados* (2022, p. 66), a “empreitada *outradutória*” revela uma verve quase pedagógica (ou introdutória, perdoando-se o trocadilho).

*Arte-final para Gregório* (1974), de Augusto de Campos (a partir de Gregório de Matos).



Fonte: CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

O artefato em questão repete duas vezes o dístico inicial da quadra eleita pelo paulistano como *exemplum magnum* das qualidades atribuídas à poesia de Gregório. Na primeira ocorrência, destaca-se a “constelação sônica/de fonemas oclusivos” (Campos, 2020, p. 91), o procedimento aliterativo que perfaz musicalidade com os ruídos consonantais. Este é o aspecto melódico caro à melopeia. Observe-se como as repetições das bilabiais, dentais e velares são assinaladas por escolhas tipográficas que as indiquem iconicamente. Na segunda ocorrência, pensando agora a fanopeia, a tipografia torna-se ícone da natureza monstruosa da imagem perfazida pelas metáforas gregorianas.

Não é uma liberdade excessiva de Campos: Quintiliano (*Inst.*, VI, 2, 32) já receitava a *enargeia* (ou *illustratio*, ou *evidentia*), a necessidade de fazer ver/mostrar, como crucial qualidade retórica – pressuposto que seria incorporado, sabidamente, pelos oradores e poetas contrarreformistas. No sistema semiótico proposto por Campos, por sua

vez, em termos mais contemporâneos, trata-se de enxergar a superposição no eixo paradigmático de significantes e significados, formas e imagens, completando-se a sua incidência sobre o eixo sintagmático (2020, p. 92-93). Como arremate, o dístico final da quadra promove a recolha conceitual e o jogo de ideias quiasmático: a riqueza do aspecto mental, semântico ou logopaico do texto.

Malgrado instigante e mobilizadora de argúcia e competência estilística, poder-se-ia acusar certa falta de convencimento à proposição de Augusto de Campos. Uma crítica natural à *outradução* ou *intradução*, neste contexto: a insuficiência do recurso a um dispositivo somente “*verbovisual*”, com robusta ênfase no visual, para dar conta integralmente de uma *verbivocovisualidade*. Importa notar: justamente o tipo de crítica que poderia ser direcionada à obra “puramente autoral” do concretista.

Esta fragilidade, entretanto, é facilmente dirimível pela concretização real do objeto, quando o olhar despe sua sonoridade e revela seu fôlego. Quando, como coloca o especialista Kenneth David Jackson (2004, p. 19), o olho “exige uma performance, isto é, uma leitura preparada, de viva voz, representando o *voco* do verbivocovisual”. É preciso pignatariamente “ouvir”. Ou seja, a abordagem *verbivocovisual* só se cristaliza de modo cabal quando reconhecemos indispensável o acompanhamento da performance vocal do próprio Augusto de Campos, em versão musicada por Cid Campos, disponível como faixa do CD integrado a *Entredados*.

A vocoperformance (ou a *poemúsica*, em termos concretistas) abre com a justaposição da leitura de Augusto de trechos capitais do próprio poema-ensaio (“é o primeiro poeta brasileiro dotado de amplo domínio da linguagem/ele é verbivocovisual/fanomelogopaico/o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”) e a de sua voz, possivelmente imiscuída à de Cid, repetindo sílabas da quadra de “Marinícolas” a fim de pontuar enfaticamente as oclusivas bilabiais e velares desvozeadas (“pés, puas, -pes, -pós, cabelos de cabra”). Em segundo plano, a voz empírica faz a voz satírica de Gregório de Matos ecoar, ainda imprecisa, como uma ressonância linguística “disforme”. A musa praguejadora introjeta-se no discurso relativamente plano e monocórdico acerca de sua própria natureza. Augusto de Campos, reconhecendo o poder destabilizador da sátira, fá-la cumprir esta função também aqui, em contexto imprevisto.

Na etapa consecutiva da performance, o silêncio interrompe a sobreposição de vozes para que o poeta nonagenário declame a quadra linearmente. A suspensão dos ruídos, momento em que finalmente se materializam, inteligíveis, os versos gregorianos, ocorre apenas quando a dimensão logopaica se impõe, quando a plenitude semântica ordena a “constelação fônica”.

Finalmente, outra sobreposição instaura-se intempestiva no palco, consubstanciando o clímax sonoro: a declamação do poema passa a disputar espaço de inteligibilidade com a retomada das reiteraões silábicas, enquanto um fundo instrumental dissonante, provido por Cid Campos, toma parte do terreno. É também o momento supinamente *verbivocovisual* da performance: os diferentes planos, não sendo ignorada a ineludível leitura da *outradução*, fundem-se e assomam à vista, aos ouvidos e ao pensamento logicamente organizado. Só assim o argumento camposiano acerca da *verbivocovisualidade* de Gregório se torna realmente convincente.

E há mais a ser dito e musicado. A sátira seiscentista ocupa lugar de relevo neste projeto recente: *Entredados* dispõe em seu arsenal de mais três vocalizações de poemas atribuídos a Gregório de Matos, embora não *outraduzidos*, inclusive um dos seus sonetos mais famosos:

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:  
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;  
Com sua língua ao nobre o vil decepa:  
O velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:  
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;  
Quem menos falar pode, mais increpa:  
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por tulipa;  
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:  
Mais isento se mostra, o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,  
E mais não digo, porque a Musa topa  
Em apa, epa, ipa, opa, upa (Matos, 2010. p. 46).

O mais estimulante nesta leitura específica de Augusto de Campos é o seu crescendo entoativo até a culminância da emissão forte do onomatopeico “upa”, término paroxístico da recolha virulenta, quase como se Augusto fosse se transmutando em um ciceroniano “orador inflamado”. Colocado de outra forma, como se o poeta concretista

encarnasse o espírito da sátira pulverizadora: a voz da autoridade, que emana do passado, amalgamando-se à voz autoral do poeta que lê e respira vivo, no presente. O que se tem aí, por meio da seleção de poemas e da manipulação sonora em cada uma das vocalizações, é um sofisticado jogo de ausências e presenças espectrais em que um projeto estético contemporâneo incorpora e particulariza o repertório de tempos remotos, ao qual, de outro modo, a tentativa de ordenação enquanto “projeto”, ainda mais “estético”, seria inteiramente descabida.

Esta spectralidade não é gratuitamente trazida à baila. Cremos seguro julgar que raramente a figura furtiva de Gregório de Matos, esta “etiqueta”, esta “época”, esta entidade, é tão spectral ou fantasmagórica quanto nas instâncias em que se reencenam performaticamente, ainda que sob um paradigma conceitual inteiramente outro de “performance”, os seus versos satíricos. Versos estes que, estruturalmente abertos e teatralmente funcionais, poderíamos presumir os de seu *corpus* poético mais evidentemente voltados para a boca e os ouvidos murmurantes do povo, para o câmbio oral, apesar de todas as incógnitas a respeito das condições materiais de sua circulação (Hansen, 1989, p. 40; Oliveira, 2009, p. 19-20).

Em Augusto de Campos, interessa perceber que a subjetividade de sua voz institui-se na e pela linguagem como próprio esvanecimento de si: em sua fase mais madura, o sujeito não é ponto de retorno ou partida, o que nunca foi, mas o “espectro que o prisma da palavra poética pode compor” (Aguilar, 2005, p. 306). É cabível assim que este espectro, esta “reaparição” substituta ao batido mote da “desaparição elocutória do eu”, passe a ser prismado também por alteridades poéticas que animem sua própria constituição fantasmática. Isto é, a voz coletivizada e anônima dos corpos satíricos enfeixados pela autoridade intitulada Gregório de Matos é absorvida pela voz polipoética de Augusto de Campos, é *outraduzida* (mas também *intraduzida* como internalização) ou atualizada como constituinte de um vasto *corpus* poético, crítico, teórico, tradutório, performático. O paideuma eleito torna-se paidEUuma, ousaríamos grafar em recurso paródico da iconicidade sígnica concretista. Flora Süssekind percebera isto na virada do século, ao glosar os elementos de dialogização e o “desdobramento poético-perspectivo” na obra do paulistano:

A essas formas de dialogização se acrescentariam, ainda, no trabalho de Augusto de Campos, processos como o das variações cromático-timbrísticas,



formando agrupamentos vocais diversos a cada texto, em Poetamenos; o dos profilogramas, nos quais a sobreposição figural de perfis de artistas diversos realça afinidades e contrastes eletivos entre eles; e o das intraduzões, versões que buscam, segundo definição do próprio poeta, uma “apropriação duchampiana”, “um diálogo-limite”, pois, nelas, se permite “tratar o original como um poema escrito hoje por mim” (Süssekind, 2002, p. 41).

Reconhecido que *ex nihilo nihil fit*, algo duplamente constatável em Matos e Campos, cabe desemaranhar o nó górdio de nosso trabalho: em que sentido a “invenção”, a invenção das vanguardas, a invenção que serviu de título e parâmetro curador da revista *Invenção* (1962-1967), editada pelo grupo Noigandres, pode se referir sem grosseira torção epistemológica ao Gregório de Matos presente na obra de Augusto de Campos?

Invenção, neste universo, não é *inventio*. Não é achamento de modelos, *topoi*, argumentos. Para os concretistas, invenção refere-se primariamente à definição feita por Ezra Pound (2006, p. 42) da classe dos “inventores” literários: “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. Aqueles que combinaram e utilizaram com perfeição estes processos, aprimorando-os, seriam os mestres; aqueles que não tiveram sucesso, os diluidores. O modernista estadunidense modaliza o primado da originalidade, evidenciando a “maestria” como condição parelha ou, em alguns casos, superior à invenção, mas é adequado dizer que seu modelo ainda assim tem maior afinidade com o paradigma romântico do que com conceituações retóricas clássicas.

Esta definição de “inventor” também lastreia o olhar “sincrônico-retrospectivo” que poetas como os do trio Noigandres, vastamente influenciados por Pound, são capazes de lançar para as práticas poéticas de antanho. Sua ética de trabalho não é a desconsideração ou a destituição para legitimar o novo modelo; pelo contrário, é o resgate, a reavaliação e, principalmente, a incorporação e a metamorfose prospectivas. Isto está explícito mesmo na comparação entre “escritor” e “historiador da literatura” proposta por Haroldo de Campos, uma fundamentação mais coerente para sua objeção parcial à historiografia literária:

A urgência em se outorgar uma “tradição viável” [...] solicita antes o escritor que o historiador da literatura. **O primeiro pensa, primacialmente, numa presentificação produtiva do passado**; o segundo, ainda que profundamente sensível à perspectiva sincrônica e às novas questões propostas pelo presente (como é o caso de Jauss), não pode deixar de atribuir, aos vários passados sucessivos, pacientemente reconsiderados, o índice específico de cada um no

céu só aparentemente simultâneo da sincronia: deste modo é que faz tarefa de historiador (Campos, 1997, p. 252, grifos nossos).

Por outro viés de comparação, eis como, em passagem de estudo influente de Marjorie Perloff sobre as novas conformações da categoria “originalidade” na poesia contemporânea, é sintetizado o que separaria o concretismo de outras vanguardas, elegendo-se o surrealismo como contraponto: “enquanto os surrealistas estavam preocupados com um ‘novo’ conteúdo artístico – o sonho, a fantasia, o inconsciente político, a revolução política –, o movimento concretista sempre enfatizou a transformação da própria materialidade” (Perloff, 2013, p. 120-121).

Não se trata de instaurar um novo governo da *imitatio* e da *aemulatio*, todavia. Além disto engrossar o coro do anacronismo abstruso, desta feita em sentido inverso, a manipulação material em jogo está inscrita em sistemas estéticos e semióticos que não podem ser contrabandeados para períodos precedentes, infensos à sua historicidade, às suas contingências culturais e aos seus liames genológicos. Em resumo, a “invenção” do nosso século (e do anterior) presume uma teleologia da inovação, mesmo que alimentada por procedimentos característicos do “gênio não original” perloffiano. A singularidade dos meios e o incansável rearranjo de modelos de linguagem na obra *verbivocovisual* de Augusto de Campos são sustentáculos evidentes desta atitude criativa e crítica: é o que o eleva de mestre a inventor.

Se por prudência crítica não seremos persuadidos a conferir a Gregório de Matos (mais persona do que pessoa, por sinal) o epíteto de “inventor”, não seria desonestidade pleitear a aplicação do referido estatuto, em sua acepção atualizada, à voz convencional satírica que fala por trás da voz poética e performática de Augusto de Campos. A pobreza de fontes primárias que impossibilita asserções categóricas a respeito de muitos aspectos da poesia e “pessoa” gregorianas não dá “motivo de rir” ao sátiro conjurado por Campos de dentro do seu próprio domínio *verbivocovisual*. A sátira atribuída a Gregório de Matos, em seu século XVII de origem, é treva que corta a luz, mais deformadora do que aclaradora, mas aqui, “*made new*” em um processo de composição exógeno, é luz de ribalta diferenciada pelo corpo que ilumina e responde ao seu luzir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não buscamos reativar antigas querelas, ressuscitando debates mortos como se isso constituísse material vivo (ou morto-vivo) para investigações que se pretendam novas. Contudo, reconhecemos a inevitabilidade de confrontar certos fantasmas, e o correlato risco de reacender faíscas sobre madeira queimada, como consequências da decisão de debater Gregório de Matos sob duas perspectivas que pareceriam antagônicas.

Isto é, pensamos Gregório de Matos enquanto evento logicamente adequado às condições de seu tempo, o que neste caso equivale a posicioná-lo sob o regime da *aemulatio* em sua iteração ibérica e contrarreformista, ordenada por diretrizes retórico-poéticas herdadas de uma longa tradição clássica; e enquanto permanência canônica examinada a partir de um ponto de vista modernizante, que traduz esta permanência não só como lugar fixo quanto à autoridade do texto, mas igualmente como monumento movente, atualizável a partir da recepção criativa, em função de câmbios estéticos e críticos que afiançam e adensam a mesma permanência.

O reconhecimento da conciliação possível entre as abordagens é exatamente a vereda por onde nosso trabalho procurou deixar sua principal contribuição.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ARISTÓTELES. Retórica. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. In: *Obras completas de Aristóteles* (org. Antonio Pedro Mesquita), vol. III, tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid (orgs.). *Entredados*. São Paulo: Laranja Original, 2022.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: ARX, 2003

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A questão gregoriana*. In: CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóricos*. In: *Matraga* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], v. 20, n. 33, dez. 2013. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19775/14259>>. Acesso em: 01 jul. 2023.

CÍCERO. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 3*. Tese de doutorado da USP, 2009. Disponível na rede: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/publico/ADRIANO\\_SCATOLIN.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/publico/ADRIANO_SCATOLIN.pdf)>. Acesso em: 04 jul. 2023.

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.

HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 5.

JACKSON, Kenneth David. *Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta*. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

MATOS, Claudia Neiva de. *Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras: poesia é risco*. In: Revista Matraca, Rio de Janeiro, v.17, n.27, jul./dez. 2010.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos* (org. José Miguel Wisnik). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. Configurações da *persona* satírica na “Musa Praguejadora” atribuída a Gregório de Matos. In: MACHADO, L.; SODRÉ, P. R.; SALGUEIRO, W. (org). *Pessoa, persona, personagem*. Vitória: PPGL/Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandola. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro a um: notas sobre a “canção noturnadabaleia”*. In: Revista Gragoatá, n. 12, 1. sem. 2002.

TESAURO, Emanuel. *Tratado dos ridículos*. Tradução de Claudia De Luca Nathan. Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, 1992.

Recebido em: 17/10/2023

Aceito em: 11/12/2023

**Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos:** Mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduado em Letras Português-Japonês pela mesma universidade. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

# José Bispo: o herói no romance “Terra de Caruaru”, de José Condé

*José Bispo: the hero in the romance “Terra de Caruaru”, by José  
Condé*

Ivson Bruno da Silva  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB/CAPES)

[ivson\\_bruno@hotmail.com](mailto:ivson_bruno@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6733-5548>

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar o romance *Terra de Caruaru* (1960), do escritor José Condé, à luz do herói problemático, em especial, do Romantismo da desilusão e do Idealismo abstrato, tipos postulados por Georg Lukács, no livro *A teoria do romance*. A partir da leitura teórica do crítico húngaro, ao discutir sobre a fragmentaridade do sujeito no romance moderno, reconhece-se na análise duas características da personagem José Bispo: primeiro, voltado a sua interioridade, com uma visão de mundo amplificada e com ações mínimas; segundo, na maior parte da narrativa, com o predomínio de ações sem reflexão. Essas considerações vão expor o alcance e os limites interpretativos sobre o herói no texto condeano, que expressam as inquietações humanas cujo meio social já não encontra harmonia com as subjetividades dos indivíduos.

**Palavras-chave:** Herói problemático; Romantismo da desilusão; Idealismo abstrato; Terra de Caruaru; José Condé.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Terra de Caruaru* (1960), by the writer José Condé, in the light of the problematic hero, in particular, the Romanticism of disillusionment and Abstract Idealism, types postulated by Georg Lukács in the book *A teoria do romance*. Based on the theoretical reading of the Hungarian critic, when discussing the fragmentarity of the subject in the modern novel, two characteristics of the character José Bispo are recognized in the analysis: first, turned to his interiority, with an amplified world view and with minimal actions; second, in most of the narrative, with the predominance of actions without reflection. These considerations will expose the scope and interpretative limits of the hero in the “condeano” text, which express human concerns whose social environment no longer finds harmony with the subjectivities of individuals.

**Keywords:** Problematic hero; Romanticism of disillusionment; Abstract Idealism; Terra de Caruaru; José Condé.

## INTRODUÇÃO

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo.

(Georg Lukács)

A modernidade<sup>1</sup>, que balizou os matizes sociais ao longo do tempo, com transições capitalistas no mundo, e reformulou o modo como os indivíduos refletiam sobre suas existências, também parece ter iluminado as transformações no âmbito da literatura, em especial, o gênero romance. Nos rumos de uma dialética estética e filosófico-histórica, a forma romanesca ecoou sombreada pelas inquietações do homem moderno e condicionada às dissonâncias que espraiam seu conteúdo, sua forma e a própria jornada do herói, este fragmentado por problemáticas e diante de abismos intransponíveis entre a alma e o universo ao seu redor.

Esses referentes aludem a discussões nas quais Georg Lukács se centrou, em *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, ao discutir, entre tantas coisas, sobre o texto romanesco como uma simbologia do desacordo entre o homem e o mundo. Tendo como ponto de partida a epopeia, cuja totalidade pertence ao mundo considerado pelo crítico húngaro como homogêneo, expressando um contexto perfeito e acabado, sob um prisma harmônico entre o indivíduo e o que lhe rodeia, ele advoga que o romance é a cisão desse equilíbrio, típico da vida moderna, que tem seu herói solitário em um conflito entre a interioridade e a exterioridade; essa é a relação dicotômica que torna o herói problemático.

A complexidade das ideias lukacsianas ultrapassa a leitura aqui arrogada. No entanto, seus apontamentos são um ponto de partida teórico que ilumina o principal objetivo sob o qual repousa este artigo: analisar as configurações do herói no romance *Terra de Caruaru*, do escritor pernambucano José Condé, reconhecido como sua *opus*

---

<sup>1</sup> O termo “modernidade” é utilizado neste artigo com a seguinte compreensão: quando há a transformação do mundo encantado dos deuses ao desencantamento deste mesmo mundo, no rumo mais cognoscível das coisas (Touraine, 2012, p. 245), cuja Revolução Francesa e Iluminismo lançam novos impulsos nas sociedades, caminhando para mudanças científicas, tecnológicas e econômicas, remodelando a forma como o homem se percebia no universo.



*magnum*<sup>2</sup>. Publicada inicialmente em 1960, a obra é ambientada na cidade de Caruaru, na região Agreste de Pernambuco, e está assentada sob uma trajetória ficcional que vai desde o surgimento da urbe até seus anseios de modernidade na década de 20 do início do século XX, este último sendo o lapso temporal em que se passa a maior parte da narrativa.

O enredo do livro condeano exorta um fio condutor que transpõe sua forma, seu conteúdo e sua estrutura, a História, isto é, tem elos com os parâmetros histórico-culturais daquela mesorregião do interior pernambucano, e tem personagens que orientam a compreensão narrativa do cotidiano social e desenvolvimento urbano. A ficção do autor sugere uma relação problemática entre o sujeito e o mundo, por meio da personagem José Bispo, que vive sob a égide de uma sociedade orquestrada pelo regime coronelista e apresenta, em vários momentos, as características dos tipos lukacsianos: primeiro do Romantismo da desilusão, depois como herói do Idealismo abstrato.

É por meio da utilização desses tipos de heróis que este artigo lançará luz para o romance condeano, compreendendo que as implicações vertidas nesta análise não aprisionam a personagem em uma demarcação tipológica, sendo devedora de outras proposições. Ressalta-se o conhecimento da existência de discussões teóricas sobre os heróis antigos, heróis cômicos, heróis bíblicos, entre outros, porém, aqui serão exclusivamente formuladas considerações sobre os heróis lukacsianos, foco da análise e base em que repousa a personagem José Bispo no romance do escritor José Condé, como fim a ser alcançado. Na medida em que for sendo oportunizada esta leitura analítica, serão requisitados os traços teóricos mobilizados por Lukács, de modo a, como assegura o tradutor José Marcos Mariani de Macedo (2000, p. 218), trafegar “sobre um fundamento abstrato, em que sujeito e realidade se opõem surdamente”, e, assim, revelar o hiato entre as esferas da estética, do real e do ideal na matéria romancesca.

---

<sup>2</sup> Contos, novelas e romances fazem parte da produção ficcional de José Condé, embora *Terra de Caruaru* é considerada sua principal obra, que recebeu o prêmio Coelho Neto, em 1962, da Academia Brasileira de Letras, e variadas considerações em jornais, destacando o autor no lume literário da segunda metade do século XX, com projetos estéticos enveredados pela tendência do regional com espírito de universal, tão explorada, segundo a crítica, por escritores consagrados, como João Guimarães Rosa.

## JOSÉ BISPO: DO ROMANTISMO DA DESILUSÃO AO IDEALISMO ABSTRATO

Reiterando a importância que o espaço e o aspecto sociopolítico empreendem na obra *Terra de Caruaru*, de José Condé<sup>3</sup>, o escritor Austregésilo de Athayde, na revista *O Cruzeiro* (RJ), em 1961, comenta: é um “retrato de corpo inteiro da terra e do povo, através de sua formação social e política, principalmente de uma psicologia própria muito encantadora.” Nessa mesma trilha de percepção, o escritor James At, no *Jornal do Commercio* (RJ), em 1962, afirma: “O livro tem uma personagem principal, de certa maneira única: a cidade de Caruaru.” Certamente, os meandros narrativos *ab initio* corroboram essas afirmações críticas feitas na década de 1960, pois ‘desenham’ uma topografia ficcional vinculada às trajetórias, acontecimentos e experiências atreladas a determinadas épocas da história citadina, assim como às marcas memorialísticas do autor.

O romance inicia-se com um “Prólogo”, intitulado “Terra Plantada em Pedra”, destacando as origens da urbe, embrionária em um horizonte semiárido, cruzada pelo rio Ipojuca, em um lugar entre o sertão e a zona canavieira e habitado por índios. No texto, a presença do brejo caruru modifica a espacialidade local, comprometendo a vida dos animais e o cotidiano dos indivíduos que logo imprimem um êxodo. Posteriormente, a mudança benéfica no clima e no pasto reformula o olhar do fazendeiro José Rodrigues de Jesus sobre o lugar, que, em 1771, “tomou a iniciativa de mandar construir uma igreja sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição” (Condé, 1968, p. 11). Com o princípio de ocupação em torno da igreja e da casa-grande, os arruados sendo erigidos e o nascimento da feira semanal, aquele originário sítio Caruru transforma-se em terra de Caruaru. Nesse sentido, o enredo sinaliza para o ortótopo onomástico, que remete ao brejo, e para os primórdios de uma espacialidade que será o território de desdobramentos sociais e políticos ao longo da narrativa.

---

<sup>3</sup> Com o propósito de informar, destaca-se que o jornalista e escritor José Ferreira Condé nasceu em Caruaru (PE), em 22 de outubro de 1917, falecendo no Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 1971. Com um estilo literário guiado pelo regionalismo e pelo urbanismo com seus perfis humanos, ele encontra na região pernambucana sua principal inspiração estética. Ainda que tenha sido amigo de diversos escritores, como Guimarães Rosa, Jorge Amado e Gilberto Freyre, ganhando prêmios literários e considerações críticas em sua época, ele ficou entre os obscurecidos ou preteridos no lume da literatura nacional ou do chamado cânone ficcional brasileiro, sendo, na atualidade, por meio de pesquisas acadêmicas, recuperado para os estudos literários do país.

Sintomático de um viés toponímico, o romance pode ser, em sua parte inicial, assimilado pela tradição e inovação nos estudos dos nomes de lugares, ao passo que propõe o nexos de significados entre o bredo caruru e Caruaru. Tendo como embrião a França, no século XIX, a partir de Auguste Lorgnon, as pesquisas toponímicas foram se desenvolvendo e ganharam reformulações no decorrer da história, em relação ao conhecimento de nomenclaturas. De acordo com Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick, em *A motivação toponímica e a realidade brasileira*, a leitura topônima deve ser desenvolvida tendo como base as evoluções linguísticas, suas relações com questões migratórias, com aspectos históricos e sociais do lugar, crenças e visões de mundo da sociedade. Com isso, os topônimos se apresentam como “testemunhos históricos” de fatos e ocorrências registrados nos mais diversos momentos da vida de uma população, situando-se como a crônica de um povo, tornando-se um instrumento de projeção temporal que tem como base a linguagem, os nomes associados à cultura, ao contexto histórico (Dick, 1990, p. 20-22).

É nessa perspectiva que, no romance, reconhece-se a relação entre o bredo caruru e a origem do nome da cidade, Caruaru. A base lexical para definir o nome da urbe está vinculada diretamente à forma linguística da planta localizada no Agreste pernambucano, designando que o trajeto de existência comunitária daquele espaço ficcional inicia-se a partir do nexos toponímico. Mais do que ter uma função de nomenclatura, revela-se, por esse prisma, a natureza e a história daquela espacialidade regional na narrativa, que lançará luz para ocorrências sociais e culturais com o passar do tempo, principalmente, sobre os saberes que coordenam a percepção de mundo dos indivíduos caruaruenses.

Ao situar o leitor, na breve primeira parte do romance, acerca da gênese municipal, cujo bredo tem seu nascedouro, e percorrer os fins do século XIX com sua organização fundiária baseada no coronelismo, a narrativa condeana promove um salto temporal para a década de 20 do século seguinte: a segunda parte do livro, revestindo a cidade de Caruaru pelo desenvolvimento urbano, econômico e social com seus perfis humanos: “Passara o tempo dos vaqueiros e da tradição pastoril; a cidade crescia a olhos vistos, ganhando campo” (Condé, 1968, p. 25). A cidade passou a ser um lugar de ritmo acelerado, com suas transformações, tornando a zona rural não mais lugar predominantemente de morada, mas de repouso para dias de ócio.

Antevista sob os vieses da modernidade, na narrativa, Caruaru tem anseios de progresso, com mudanças urbanas, como a inauguração do primeiro cinema, de novas ruas e edifícios, e o desenvolvimento econômico, por meio do agronegócio edificado pela cultura do algodão: “– O algodão - a exemplo dos pioneiros que expulsaram os índios e se apossaram da terra - ia abrindo os caminhos do futuro” (Condé, 1968, p. 27). É neste espaço urbano que a personagem José Bispo, ou popularmente chamada de Zé Bispo, vive:

Reinaldo vai ao encontro de um homem gordo, baixote, cara vermelha: José Casimiro Frutuoso – apenas José Bispo para tôda gente. Porque, por muitos anos atrás, quando jovem, estudara no Seminário de Olinda. Antes, porém, de concluir o terceiro ano, não se sabe por quê largou a batina, deu para beber, teve várias profissões até se fazer cabo eleitoral a serviço do Coronel Ulisses Ribas. Nunca se soube qual tinha sido a espécie de traição. O fato é que passou a ser odiado pelo coronel. Odiado e perseguido. De vez em quando, recebia-se a notícia: “José Bispo levou outra surra de virola.” Fato, aliás, de pequena importância na vida da cidade. Ninguém se importava mais. José Bispo era um desmoralizado, saco de pancadas do velho Ulisses Ribas e da amante dêste, a Dondon (Condé, 1968, p. 37).<sup>4</sup>

Aludindo à história de José Bispo desde a juventude, o narrador apresenta-o como um sujeito sempre deslocado nos ofícios da sua vida, cuja última ação como cabo eleitoral coloca-o em condições de angústia física e moral: a personagem é, corriqueiramente, agredida e perseguida pelo coronel da cidade, perdendo a credibilidade diante a sociedade caruaruense. Neste contexto de poderio político, ele convive com a dificuldade em conseguir emprego, que o leva ao alcoolismo e, até certo momento narrativo, a não reagir aos acontecimentos sofridos. No entanto, mantém-se inconformado com a situação atual: “Nada não, mulher. Falo comigo mesmo. Não agüento mais esta vida que levo. Um dia perco a paciência, estouro e faço uma besteira” (Condé, 1968, p. 45).

Ainda que as percepções acerca de José Bispo sejam oportunizadas pelo narrador, em alguns instantes dá-se voz à personagem, quando ela expõe questões pessoais sobre o regime que moldura a urbe: o coronelismo, definidor dos rumos do domínio e da justiça naquele mundo Agreste. O coronel Ulisses Ribas era a figura de poder local que revidava com autoritarismo e violência contra os indivíduos que não atendiam aos seus interesses, e tinha um apoio popular que lhe garantia fortalecimento no poder, sem superiores

---

<sup>4</sup> Respeitou-se, em todo o artigo, a grafia original da obra, sem a intervenção de mudanças linguísticas dos tempos atuais.

intervenções governamentais. Na narrativa, a condição político-social de Caruaru impõe um plano de vida orientado por valores degradados, em uma realidade dominada pela repressão.

O impacto da forma como José Bispo lida com o meio externo - amalgamado pelo coronelismo - encontra ressonância na leitura dos tipos de herói de Lukács, em *A teoria do romance*. Inicialmente, o crítico húngaro, ao requisitar a epopeia como uma forma literária manifestada na Antiguidade e ombreada por um mundo cuja totalidade é segura, orgânica e perfeita sob os trajes bem-talhados da alma e da divindade, advoga que o romance moderno constitui-se pela inconciliação entre o Eu e a exterioridade: é a “epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (Lukács, 2000, p. 55). Como assegura a pesquisadora brasileira Arlenice Almeida da Silva:

O fim da Antiguidade é constatado pela morte da épica antiga, reforçado e marcado pela cisão entre a subjetividade e o sentido, que se traduz na necessidade de uma nova forma, o romance. Trata-se, agora, de marcar essa distância, essa nova situação transcendental, ou seja, perceber que se trata da transição de uma transcendência divina para outra secular, chamada por Lukács de “demoníaca”, isto é, de entender o romance como “expressão simbólica” da impossibilidade da harmonia no mundo (Silva, 2006, p. 82).

Isso enevoa uma compreensão harmônica entre o ser e sua realidade, pois o romance é “a epopeia do mundo abandonado por deus” (Lukács, 2000, p. 98), que possui um herói solitário. Este herói não se adequa e não aceita as contradições da sociedade, fragmentado na separação entre alma e mundo e, por isso, torna-se problemático: “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (Lukács, 2000, p. 14). A base dessa indagação é o conceito de “épica”, cujos tempos antigos designavam o indivíduo em um mundo homogêneo e pleno de sentido. O que não ocorre, em contrapartida, no romance, que, segundo Lukács, distinto do pensamento de Hegel, também é uma forma épica, só que problemática, indicando a ruptura e a cisão entre vida e sentido, entre alma e mundo na modernidade.

Dessemelhante da visão hegeliana e concebendo o romance como uma epopeia burguesa no seio do universo capitalista, Lukács avança ao compreender que a “primeira natureza” do herói (isto é, sua alma ou seu pensamento) entra em desacordo com a “segunda natureza” (a exterioridade, ou o mundo burguês carente da imposição divina),

de modo que, na tentativa de alcançar algum objetivo, o herói sempre fracassa, pois o meio social obstaculiza este sucesso, o que lhe confere dois caracteres: o caráter “demoníaco”, cujo anseio do herói por objetivos leva ao conflito entre as duas naturezas e a um desejo que, ironicamente, tende ao fracasso, em tempos modernos sem deus, e; o caráter “irônico”, estruturalmente sendo a derrota de um desejado objetivo em um mundo alheio aos seus ideais, ou seja, mostrando as limitações entre sujeito e mundo.

Das incongruências do herói com o meio externo, Lukács ainda discerne acerca de três tipos: 1) o ‘Idealismo abstrato’, em que há uma total falta de problemática interna da personagem, ocorrendo o predomínio da sua ação ante o mundo exterior, fruto de um demonismo; 2) o ‘Romantismo da desilusão’, em outro sentido, que, ante a segunda natureza, é mais egocêntrico, voltado a sua interioridade, com a alma mais ampla em um meio externo cada vez mais em ruínas, pronto para “voltar as costas e refugiar-se na esfera abstrata da mais pura essencialidade” (Lukács, 2000, p. 39), e, por último; 3) o ‘herói da Maturidade viril’, apresentando características simutâneas dos dois outros tipos, ambos em conciliação, de modo que “o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma” (Lukács, 2000, p. 139).

Pode-se pensar que o que equipara os três tipos de heróis lukacsianos é fato de possuírem objetivos, porém, o herói do idealismo abstrato, pela falta de problemática interna, não reflete que suas ações impensadas podem levá-lo à derrota. Já os heróis do Romantismo da desilusão e da Maturidade viril possuem a consciência interna, inclusive, da problematidade em torno da ruptura entre alma e mundo, no entanto, a atitude de ambos será diferente perante os conflitos: neste, haverá o equilíbrio, com uma atividade reflexiva aliada à ação; naquele, as ações serão irrisórias.

Ainda que seja rápida essa exposição das ideias lukacsianas, ante a inegável complexidade que elas abarcam, a remissão às suas proposições direcionam esta análise do romance condeano: os ditames cumpridos pelo herói José Bispo, no romance *Terra de Caruaru*, são vertidos por questões da problematidade, a partir do momento em que se vê sofrendo ante os valores infrutíferos e autoritários na sociedade caruaruense, regida pelo coronelismo, no início do século XX. Não há uma conciliação interna entre a personagem e o corpo social, por causa da desarmonia entre as aspirações da sua alma, correspondente aos anseios de uma vida tranquila e normal na cidade, e a organização

político-social que lhe margeia. Assim, por meio do discurso do narrador e do próprio herói, vai-se compreendendo que o sujeito José Bispo está configurado em uma atmosfera de dimensões conflituosas entre sua interioridade e exterioridade, em um espaço ficcional comandado por uma burguesia pernambucana, os coronéis.

Reafirmando a conotação solitária deste herói, em um determinado instante narrativo, José Bispo caminha pela cidade estranhamente e com aparência degradada:

A fisionomia do homem não se altera. Continua no seu passo vagaroso, girando a corrente, o olhar perdido num ponto qualquer, indiferente ao mundo.

- Bota saia, Zé Bispo! – explode outra voz.

Outra mais:

- Sujeito mucufa!

Ele não parece ouvir. Está todo entregue a esta humilhação que parece ter buscado conscientemente. Sim, que o povo veja e ria da covardia de José Bispo – saco de pancadas do Coronel Ulisses Ribas e de Dondon. Não veio à rua para isso mesmo? Quer enfrentar a feira e o povo com os ferimentos na cara e nos braços, roupa rasgada e chapéu amassado – a mesma roupa e chapéu que estava usando, ontem, de noite, quando os cabras baixaram a virola nele.

Olhem José Bispo. Contemplem o maior poltrão da cidade – parece estar pensando.

- Você enlouqueceu, José Bispo? Que significa isto? Vamos, venha aqui para dentro. Estão rindo de você.

Mas José Bispo nem se volta para responder. Vai andando. Os olhos fixos num ponto qualquer à sua frente. A corrente do relógio traça círculos rápidos, impulsionada pelo dedo indicador (Condé, 1968, p. 53).

A atitude de José Bispo evidencia o impacto da condição social que lhe é imposta e da problemática que recai sobre si em estar refém de poderes autoritários e de uma sociedade de convenções políticas cruéis. Há duas hostilidades em evidência: do mundo interior e do exterior. Este momento é simbólico por ser possível de evidenciar parte da peregrinação do herói, atravessando as humilhações prescritas no meio. Reconhece-se, aqui, o relacionamento da personagem com a exterioridade em função do comportamento que demonstra, em alguns momentos: incômodo com aquela realidade social. Já em sua residência, ao lado da esposa, ele mantém-se em conflito com as atitudes daquela sociedade caruaruense:

José Bispo descobre que existe uma coisa chamada sua casa – seu mundo. A claridade da noite de dezembro fura o telhado. Sente o cheiro de comida que vem da cozinha: sente, sobretudo, dentro do mais fundo do ser, o cheiro de sua casa: da cama em que está deitado, das paredes, do chão de tijolos. “Vivo aqui há quase vinte e cinco anos” – pensa. Ele e a casa são uma só coisa: cada um tomou um pouco do outro; cada qual se foi impregnando, no correr do tempo, de odores, hábitos e rotinas. Vê as palhas bentas prêsas à oleogravura de São

José, suspensa da parece; a mesinha-de-cabeceira onde estão guardados o rosário o livro de missa, retratos da família de Noca. Também a fotografia de Jorge, seu filho, aos quatro anos de idade (Condé, 1968, p. 96-97).

É preciso que este herói esteja diante das suas inquietações, isolado por valores estabelecidos pelo sistema coronelista. Típico da característica do romance moderno, como elucida Lukács (2000, p. 72), há uma contraposição à existência, cujo processo pressupõe um dever individual. Neste momento, a personagem assume características típicas do herói do Romantismo da desilusão, pois ele volta-se para questões da interioridade, refletindo sobre sua condição naquele mundo coronelista, com suas ações sendo mínimas sempre que é humilhado pelo Coronel Ulisses Ribas. Aqui, tem-se um herói que pouco age e é guiado por momentos de introspecção intensa. São os instantes em que José Bispo tem seu mundo interior mais amplo e mais vasto que as ações postas naquela sociedade caruaruense.

Só que, como assegura Lukács, pode ocorrer uma situação em que a relação dinâmica entre alma e mundo sofra uma reviravolta. Com isso, o herói pode deixar de ser designado de um determinado tipo para ser contemplado em outro, à medida que suas características contemplem a nova tipificação. É preciso lembrar que o “idealismo abstrato, para de algum modo poder existir, tinha de converter-se em ação e entrar em conflito com o mundo exterior” (Lukács, 2000, p. 118). É isto que, posteriormente, fará José Bispo na narrativa: passará a ter ações que mostrarão intensidade de suas atitudes sem reflexão crítica.

Na cidade de Caruaru, descomprometida com o *ethos* da divindade, sem a proteção dos deuses, José Bispo impõe sua natureza humana, que leva-o a ser o responsável pelas consequências que estão por vir diante de sua ação: durante a Festa da Conceição, na cidade de Caruaru, ele dispara uma bala no peito do coronel que sempre lhe maltratava, Ulisses Ribas: “- Nunca mais vosmecê vai mandar dar surra em homem, coronel” (Condé, 1968, p. 100).

Indicador de uma conotação com a diminuição da problematidade, a personagem é obrigada converter em ações sua nova leitura de mundo, em que tudo já foi resolvido dentro dela, isto é, em que não há mais problemática interna. Naquele contexto violento e repressor, típico da política coronelista caruaruense do início do século XX, que é o obstáculo para os seus anseios, o herói José bispo age contra um aspecto da exterioridade: assassina o coronel. Essa ação não resolve uma problemática daquele



mundo Agreste: o regime político vigente; o que denota que este herói se mostrou incapaz de refletir criticamente sobre as formas de alcançar sua meta, restando-lhe uma ação impensada.

Com isso, percebe-se que José Bispo, neste momento, tem marcas características do herói do Idealismo abstrato, proposto por Lukács: no conflito entre a primeira e a segunda natureza, ele age mais do que pensa, de modo que a obsessão por seus ideais, sem a ocorrência de uma reflexão, faz com que resolva tudo dentro de si, aspecto que o leva a um deslumbramento demoníaco, isto é, a uma fixação por um objetivo que não conseguirá alcançar até o fim da narrativa. No caso de José Bispo, o que ele não alcançará é a vida tranquila junto à família em Caruaru, em um contexto social diferente do coronelista. Nesse sentido, “o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta” (Lukács, 2000, p. 100).

No romance, o assassinato do coronel Ulisses Ribas mobiliza a cidade de Caruaru, enfraquecendo o poder do seu braço direito, a amante Dondon, e tendo as autoridades locais e o filho dele, Ariosto Ribas, na busca incansável pela prisão de José Bispo. Mas o que pôde fazer este herói quando o mundo que lhe rodeia condena a vida que gostaria de viver? A resposta a essa pergunta é esta: fugir e ir à busca de outros mundos. Por um longo período narrativo, não é anunciado ao leitor o destino de José Bispo, que fugiu após assassinar o coronel, concorrendo neste intervalo variadas transformações na urbe, principalmente de natureza político-social, como o papel da imprensa nas iniciais insatisfações contra a política coronelista e a intervenção do Estado na chefia local. No breve capítulo intitulado “O homem e o seu cavalo”, José Bispo é apresentado como um líder cangaceiro, andando em bandos armados, vagando de um local para outro em grupo pelo sertão pernambucano:

Era como no comêço: a mesma caatinga deserta. Em vez de índios, existem agora cangaceiros que a volante e as estradas iam empurrando cada vez mais para o fundo do sertão. Mas continuava a luta pela posse da terra, e terra quer dizer, também, água – porque significava sobreviver. As mesmas macambiras, palmatórias, xiquexique, velame, baraúnas. O carrascal cinzento. O mesmo Sol de comêço de mundo seguindo sua interminável rota na planície agreste. Uma fazenda aqui e ali, a casa-grande caiada, trepadeiras no avarandado. Também as palhoças à beira do caminho, cujos moradores acordavam de madrugada e, de pote à cabeça, iam buscar a água salobra a léguas de distância. De repente, o chocalho de um jegue ou de uma cabra enchendo o silêncio denso. Sob a nuvem de poeira, os cavalos aparecem ao pé da porteira da fazenda. José Bispo vem à frente, o cavalo cego prêso por uma corda à sua montaria. No

pátio, diante da casa-grande, um homem, a mulher e duas crianças olham com espanto o estranho grupo que se aproxima.

José Bispo grita:

- Somos da paz (Condé, 1968, p. 197-198).

Arquétipo do cangaceiro nordestino, figura histórica e simbólica do Nordeste brasileiro, que, nas primeiras décadas do século XX, moldurou as travessias sertanejas com leis e condutas próprias, ora visto socialmente como herói, ora como bandido, na narrativa, José Bispo encontra nesta forma de viver, isto é, na exterioridade, o impulso da alma. Sua condição no cangaço é uma batalha contra o meio que estreitou suas subjetividades e lhe impôs o êxodo, cujo demonismo se configura em um ideal que não conseguiu alcançar. A própria condição deste herói, no contexto do cangaço pernambucano, confere-lhe o caráter demoníaco: “podia somente aparecer como um demônio, fez-se na verdade um demônio, arrogando para si o papel de deus no mundo abandonado pela providência e carente de orientação transcendental” (Lukács, 2000, p. 106). Com isso, talhado à imagem tanto negativa quanto positiva que o meio lhe conferiu, a personagem lança-se na teia das aventuras de cangaceiros.

A vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio. Ele se lança sobre elas, pois para ele a vida só pode ser o mesmo que fazer frente a aventuras. A concentração apromática de sua interioridade, tida por ele como a essência mediana e trivial do mundo, obriga-o a convertê-la em ações; quanto a esse aspecto de sua alma, falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro. Ele tem de ser aventureiro. Mas o mundo que ele tem de escolher como palco de suas ações é uma curiosa mistura de organicidade florescente, alheia a ideias, e de convenção petrificada das mesmas ideias que, em sua alma, desfrutam de uma vida puramente transcendental (Lukács, 2000, p. 102).

Tal qual a proposição lukacsiana, a aventura do herói é a travessia por uma vida que lhe coloca à prova constantemente, que ele transpõe em ações e põe as questões da interioridade, ou primeira natureza, à deriva. Seria também, na figura do herói da *Terra de Caruaru*, a caracterização do romance na modernidade: “seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (Lukács, 2000, p. 91). A partir da diminuição da reflexão, o Idealismo abstrato caracteriza o herói José Bispo: sua trajetória no cangaço pressupõe o predomínio da ação, exprimindo-se na arriscada aventura do mundo exterior e com um objetivo: “Depois, caminhadas sem fim por este

mundo esquecido por Deus. Mas com um propósito - porque nenhum homem, mesmo um criminoso, pode viver sem algum propósito” (Condé, 1968, p. 197).

Como indicação de que a vida cangaceira não preenche algumas lacunas, José Bispo não esquece do que ficou para trás: a esposa, Dona Noca, e o filho, Jorge Bispo, este que foi preso e torturado por Ariosto Ribas, filho do coronel assassinado, e apareceu morto na prisão. Distante e sabendo dessa tragédia, o herói da *Terra de Caruaru* vê que aquele mundo Agreste, em pleno contexto de modernização no interior pernambucano, não é definitivamente um receptáculo convidativo aos seus anseios. É neste momento que o narrador expõe outras informações acerca da história e da memória de José Bispo:

Lembra-se do seminário, da tristeza que sua mãe teve quando abandonou a batina. “Não dou para isto não, minha mãe.” O sofrimento não largou mais a velha, que desde então se foi consumindo de alma e corpo. “Pobre da velha Santinha!” Estranha vida esta, em que as criaturas nunca sabem por que agem desta ou daquela maneira. Pensando bem, não teria assassinado o Coronel Ulisses Ribas. Arrumaria seus troços, chamada a mulher e o filho e se mudariam para outro lugar qualquer. Mas que seria feito dêle, onde e como poderia ter paz novamente? Que olhos teria para enfrentar seus semelhantes? Estranha vida.

A voz fanhosa e arrastada de Claudino:

*Em Pajeú de Flôres...*

O filho está morto, não sofre mais. O que acabou, acabou. Mas, Noca?

Se fosse necessário, mataria outra vez o Coronel Ribas. Mataria dez vezes, se preciso. Agora, somente uma coisa o bota para frente: o ódio. Porque um homem não é uma vaca, um jegue, um cachorro. Homem não foi feito para apanhar de virola. “Em que Noca estará pensando agora?”

(Condé, 1968, p. 195-196).

Os objetivos do herói ligam-se às raízes na cidade de Caruaru. Importante destacar que a problematidade reconhecida no início desta análise configurou inicialmente a personagem como sendo do Romantismo da desilusão, pelo seus iniciais momentos se atrelarem “à passividade - a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos” (Lukács, 2000, p. 118), sem tomar atitudes ante aquela realidade coronelista que lhe impusera humilhação social. No entanto, ao relacionar a personagem com o tipo de herói do Idealismo abstrato, compreende-se que seus pensamentos íntimos ligados à terra caruaruense e à família ficaram em segundo plano, não sendo suficientes para sobrepor questões da interioridade frente à exterioridade. Há, na verdade, a partir do momento que ele toma a atitude de matar o coronel Ulisses Ribas, um estreitamento da alma, cujo herói passa a se aventurar pelo mundo, torna-se cangaceiro, e suas ações não o levam a

reflexões internas, obcecado por um ideal que nunca será atingido: retomar a vida, na cidade caruaruense, de forma tranquila ao lado da família.

Esse discurso aponta para as últimas ações de José Bispo: ele volta à Caruaru junto com o grupo cangaceiro e vinga-se de Ariosto Ribas, filho do coronel que assassinou:

- Vamos logo com isto – diz José Bispo.

Tiram a roupa de Ariosto, amarram-no o animal exatamente conforme a ordem de José Bispo: barriga e rosto voltados para o céu límpido, onde o sol brilha sobre a caatinga; os braços e as pernas no sentido do chão, pendentes da barriga e da anca do animal como trastes inúteis.

Novamente José Bispo:

- Agora cada qual monte seu animal. Vam’bora, que temos muito que caminhar.

Com raiva, cospe no chão. Aproxima-se de cara de Ariosto:

- Agora, vosmecê vai ficar aí em riba dias e dias, andando por êste mundo a fora, sem comer nem beber. Até secar de todo.

Em seguida, monta seu cavalo, ergue o braço, chama:

- Vam’bora, gente (Condé, 1968, p. 265).

Este regresso de José Bispo não pressupõe um sucesso do herói, porque seus objetivos, ligados à família e à antiga vida caruaruense, não foram alcançados. Todavia, direcionam para “intensidade com que ele age grotescamente ao largo desse mesmo mundo” (Lukács, 2000, p. 102). Dessa forma, o herói é sempre direcionado a uma ação externa, com um impulso irreflexivo. A personagem abandonou seus ideais do meio social caruaruense e integrou-se aos idealismos vertidos no cangaço, um mundo ainda mais fragmentado e com orientações diversas. Logo, esta aventura romanesca finda-se com o embate entre a vingança petrificada do herói e o meio externo, este último cuja supremacia mantém-se até o fim da narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como síntese do que foi exposto, os condicionantes que guiaram esta discussão na leitura do romance *Terra de Caruaru*, de José Condé, obedeceram à forma como o herói se configurou na narrativa, notado, primeiramente, com base no Romantismo da desilusão e, posteriormente, em maior medida, de acordo com o Idealismo abstrato. É possível, sim, que, em um mesmo texto literário, a personagem apresente particularidades de diferentes tipos de herói, a depender da forma como age em relação ao meio externo. Com isso, a remissão aos pressupostos de Georg Lukács, em *A teoria do romance*, guiou

a ideia difundida neste artigo, ao analisar a personagem José Bispo: primeiro com conflitos interiores que imobilizaram ações; segundo, um conflito entre a primeira e a segunda natureza, em que a realidade externa exerce poder e coloca o herói nos moldes de uma irreflexão interna, agindo mais do que pensando, e no estímulo a ações que resultaram, ao fim e ao cabo, em um ideal fracassado. Consequência disso, um regime político, em uma Caruaru do início do século XX albergada por mudanças sociais e urbanas.

As considerações aqui colocadas oportunizaram bases analíticas no romance condeano creditando à obra sua eficácia estética no que tange o alcance e os limites interpretativos sobre o herói, sem requerer uma visão definitiva ou estrita. Ademais, leva-se a considerar a necessidade de outras imersões textuais, visto que se trata de uma narrativa que, ao longo do tempo, recebeu pouco foco acadêmico nos estudos literários, além de toda a produção ficcional de José Condé. Por fim, em *Terra de Caruaru* incorpora-se, em certa dimensão, a expressão dos tempos de ontem e de hoje, cuja realidade externa já não encontra mais conciliação com as subjetividades dos indivíduos.

## REFERÊNCIAS

AMADO, James. Notas sobre “Terra de Caruaru”. *Jornal do Commercio*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1962.

ATHAYDE, Austregésilo de. Terra de Caruaru. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1961.

CONDÉ, José. *Terra de Caruaru*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *A motivação toponímica e a realidade brasileira*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio. In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: a *Teoria do Romance* do jovem György Lukács. *Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia*. v. 29, n. 01, p. 79-94. São Paulo: UNESP, 2006.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

Recebido em: 05/04/2023

Aceito em: 21/08/2023

**Ivson Bruno da Silva:** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Letras pelo mesmo programa e instituição. É bolsista de Doutorado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

# Machado de Assis, Lúcio Cardoso e a teoria do conto de Edgar Allan Poe: uma análise comparativa entre os contos “A cartomante” (1896) e “O açougue” (1952)

*Machado de Assis, Lúcio Cardoso, and Edgar Allan Poe's short story theory: a comparative analysis of “A cartomante” (1896) and “O açougue” (1952)*

Luiza Gonçalves de Oliveira  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[lgoliveira.12@gmail.com](mailto:lgoliveira.12@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-2516-9470>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma análise comparativa entre os contos “A Cartomante”, de Machado de Assis (c1896), e “O Açougue”, de Lúcio Cardoso (c1952). O objetivo da análise é explorar os principais pontos de aproximação estrutural e temática entre os contos em questão, tendo em vista a significativa influência da teoria da unidade de efeito, elaborada por Edgar Allan Poe em sua concepção pioneira do gênero conto, sobre a produção contística desses autores brasileiros. Assim, em primeiro lugar, contextualiza-se brevemente a atuação de Machado e de Lúcio como contistas na cena literária brasileira, respectivamente, no final do século XIX e em meados do século XX. Em seguida, propõe-se um exame comparativo que enfatiza as interseções entre as duas narrativas brasileiras e o conceito de conto delineado por Poe.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso; Machado de Assis; Edgar Allan Poe; conto moderno.

## ABSTRACT

This article presents a comparative analysis of the short stories “A Cartomante”, by Machado de Assis (1896), and “O Açougue”, by Lúcio Cardoso (1952). The aim of the article is to explore the intersections between these short stories, considering the significant influence of the theory of the unity of effect, developed by Edgar Allan Poe, on the short story production of these Brazilian authors. Firstly, we briefly contextualize Assis's and Cardoso's short story production, respectively, in the late 19th-century and in mid-20th-century. Next, we propose a comparative reading between “O Açougue” and “A Cartomante”, emphasizing the intersections between these two narratives and the model of the short story genre as theorized by Poe.

**Keywords:** Lúcio Cardoso; Machado de Assis; Edgar Allan Poe; short stories.

## INTRODUÇÃO

Se toda produção literária pressupõe leituras atentas de textos de outros autores, os ficcionistas brasileiros Lúcio Cardoso (1912-1968) e Machado de Assis (1839-1908) não fogem a essa premissa. Nesse sentido, é notável a influência de Edgar Allan Poe (1809-1849), considerado o fundador do conto moderno na literatura ocidental, sobre as “histórias curtas” de Machado de Assis, sobretudo nas narrativas breves machadianas recolhidas em coletâneas a partir das duas últimas décadas do século XIX (cf. Assumpção, 2023, p. 356). Ao mesmo tempo, uma análise minuciosa da obra de Lúcio Cardoso, especialmente no caso dos contos que este autor produziu em meados do século XX, revela a presença significativa de diversas técnicas literárias amplamente exploradas por Poe e Machado, mestres da prosa ficcional curta que lhe antecederam.

De fato, Machado de Assis fez história como um dos nossos maiores contistas, contribuindo para a consolidação do conto moderno na literatura nacional (cf. Guimarães; Camilo, 2020), e chegou a reconhecer explicitamente a relevância do conto como um gênero literário específico. Além disso, em sua vasta produção contística, Machado teve Edgar Allan Poe como uma de suas principais referências: em diversas ocasiões, o escritor brasileiro menciona diretamente o estadunidense e, inclusive, traduz alguns de seus textos, sem falar no diálogo implícito que o conto machadiano, em geral, estabelece com o modelo do gênero breve sistematizado por Poe.

Isso se torna evidente, por exemplo, na “advertência” que prefacia o livro *Várias Histórias* (1896), em que Machado de Assis expõe sua admiração pela prosa ficcional curta através de uma comparação (bastante irônica) com o romance. Nessa “advertência”, junto a menções dos autores franceses Diderot e Mérimée, Edgar Allan Poe é referido como um contista paradigmático:

As várias histórias que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. 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, 2013 [c1896], não paginado).



O apreço de Machado de Assis pelo conto, bem como a consciência do autor sobre a especificidade desse gênero literário, torna-se ainda mais nítidos na seguinte passagem, extraída do famoso ensaio de 1873, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”:

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 [...]. 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, 2011, p. 20).

Ademais, ao longo de sua carreira, Machado forneceu ao público leitor brasileiro sete coletâneas de contos, ratificando a relevância do gênero em sua própria obra literária. Somando-se aos comentários sobre o “gênero dos contos” inscritos no famoso “Instinto de nacionalidade” anteriormente citado, a insistência de Machado em publicar essas coletâneas nos dá indícios de que o autor considerava essa forma específica de narrativa ficcional como um gênero importante para a formação da literatura nacional.

Por sua vez, a obra de Lúcio Cardoso, embora ainda não tenha recebido por parte da crítica o merecido lugar de destaque em nossa série literária, foi amplamente influenciada por Edgar Allan Poe e Machado de Assis. No caso de Poe, a admiração de Lúcio pelo contista estadunidense foi registrada explicitamente na escrita cardosiana para a imprensa de seu tempo. Em um texto publicado pelo autor brasileiro no jornal *A Manhã* de 19 de julho 1944, por exemplo, localizamos uma passagem que ilustra essa admiração:

Não é excessivo afirmar pois, que ao evocar o nome de Edgar Alan Poe, estamos frente a uma das mais dramáticas e dolorosas histórias que o destino literário já escreveu nas suas páginas. Sei que para muitos o nome de Poe não se equipara aos dos maiores poetas da língua inglesa, pois não veem no artista genial que tão profundamente cantou o "Ídolo chamado Noite", senão um narrador de histórias macabras ou, no máximo, o criador do chamado romance policial. Que seja isto, que seja mais até, mas que sobretudo, não seja para nós apenas isto. Para os que na América não amam o esplendor desse sol que tudo ofusca, para os que acreditam nas nuances e na possibilidade de realizar alguma coisa através desse reino sem sombras que é a noite, o nome de Edgar Poe vale como um símbolo, pois é ele o primeiro sintoma de uma revolta, o primeiro germen, primeiro grito contra esta terra que de tão forte ousa se impor como mais poderosa do que o homem. — e o homem pertence ao mistério, do mistério é o seu destino e a história da sua passagem entre as formas deste mundo (Cardoso, 1944, p. 4).

Diante disso, este artigo apresenta uma análise comparativa entre os contos “O Açougue”, de Lúcio Cardoso (1952), e “A Cartomante”, de Machado de Assis (2013 [c1896]). Sem a intenção de esgotar as hipóteses interpretativas dos textos examinados, o objetivo da análise é explorar os principais pontos de interseção estruturais, estéticos e temáticos entre as duas narrativas estudadas, tendo em vista a significativa influência do modelo de “conto” delineado por Edgar Allan Poe, sobretudo em sua teoria da unidade de efeito sobre as respectivas produções contísticas de Machado e de Lúcio.

Assim, em primeiro lugar, apresentamos uma breve explanação sobre a obra de Lúcio Cardoso, com foco em sua atuação como contista na imprensa brasileira em meados do século XX. Na sequência, tecemos considerações sobre a produção contística de Machado de Assis, com ênfase no contexto da publicação do livro *Várias Histórias* (1896), que particularmente interessa ao presente trabalho. A seguir, examinamos comparativamente os contos supracitados de Machado e de Lúcio, de modo a destacar seus pontos de convergência fundamentais, sem deixar de apontar as diferenças que se sobressaem entre as histórias. No correr deste estudo, o pensamento de Poe (2020) sobre o gênero conto será mobilizado como uma influência significativa sobre as produções literárias comparadas.

## **LÚCIO E O CONTO**

Ao longo de sua vida artística e literária, o autor brasileiro Lúcio Cardoso (1912-1968) publicou dezesseis romances e novelas, trabalhou em diversos jornais, escreveu peças de teatro, poemas e roteiro de filmes e atuou como artista plástico, dentre outras atividades. Apesar do início brilhante de sua carreira, Lúcio nem sempre recebeu elogios por parte da crítica especializada. Por vezes, os críticos foram bastante severos em relação às publicações do autor, de modo que até hoje, décadas depois de sua morte, a extensa obra cardosiana ainda não obteve o merecido reconhecimento.

A produção contística atravessa toda a carreira literária de Lúcio Cardoso. Desde 1930, quando seu primeiro conto foi publicado na imprensa, até a década de 1950, o autor produziu mais de quatrocentas narrativas ficcionais curtas. No entanto, o gênero breve não obteve um lugar de destaque na literatura cardosiana durante a vida do escritor. Embora o próprio autor tenha manifestado o desejo de publicar suas histórias curtas em

coletâneas (cf. Cardoso, 1970; 2013), a tarefa de reunir e editar esses textos em livros ficou a cargo de pesquisadores que se responsabilizaram pelo arquivo pessoal do escritor após sua morte. Ao mesmo tempo, tendo em vista a volumosa quantidade de contos escritos por Lúcio, há uma grande soma de histórias que ainda não foram recolhidas em antologias.

A pesquisadora Valéria Lamego realizou a seleção e a organização de alguns contos cardosianos na antologia intitulada *Contos da ilha e do continente*, publicada no ano de 2012, em comemoração ao centenário de nascimento do escritor. Na organização desse livro, a pesquisadora buscou atender a um antigo desejo expresso por Lúcio em seu diário:

Escrevi um conto – ‘Colchão velho’ – que muito me satisfez. Preparo outro: ‘Atriz no bar’. Ambos para um jornal em S. Paulo, e que marcarão o início de um novo livro de contos, bem diferente de *Contos da ilha*. Título? Não sei. Qualquer coisa como *Contos do Continente* (Cardoso, 1970, p. 232).

“O açougue”, conto de Lúcio Cardoso sobre o qual me debruço no presente artigo, foi publicado originalmente em 16 de agosto de 1952, na coluna “O crime do dia” do jornal *A Noite*. No ano de 1952, a convite do editor do periódico, Lúcio assumiu o comando dessa coluna, que tinha como proposta editorial, a princípio, a veiculação de narrativas curtas que ficcionalizavam notícias de crimes reais. No entanto, os contos escritos por Lúcio para a coluna não aderiram integralmente a essa proposta:

Confirmando o que fora exposto na apresentação, os primeiros contos formulados para a coluna eram baseados em incidentes reais, abordados inclusive em reportagens policiais editadas no jornal, mas com o tempo isso se modificou. Como assinalou Valéria Lamego em “É quase tudo ficção: Lúcio Cardoso e O crime do dia”, [...] passado o período da estreia, o escritor foi progressivamente se afastando dos casos reais (Santos, 2018, p. 137).

A coluna “O crime do dia” possuía um perfil de leitor que devia ser prontamente atingido e “fisgado” pela chamada, principalmente porque os textos divulgados nesse espaço do jornal disputavam a atenção dos leitores com Nelson Rodrigues. Nesse mesmo período, Nelson fazia um estrondoso sucesso com “A vida como ela é”, no jornal carioca *Última hora*. Algumas temáticas se repetiam nas narrativas veiculadas em ambas as colunas referidas, tais como: triângulos amorosos, crimes passionais, relações familiares e o submundo da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, nos contos divulgados em "O crime do dia", uma série de personagens saídas das páginas policiais dos noticiários ganhavam vida, forma e força literária na escrita de Lúcio Cardoso. Verdadeiras cenas eram pintadas com cores e intensidades próprias da ficção deste autor. Desse modo, através de uma escrita impactante e veemente, o leitor da coluna recebia os episódios narrados nos contos, que ora se constituíam da ficcionalização de casos noticiados de crimes reais, ora eram criados no domínio mais restritamente ficcional. De uma forma ou de outra, o leitor certamente era capturado pelo texto literário cardosiano com a força característica da "unidade de efeito", atribuída ao gênero conto em meados do século XIX por Edgar Allan Poe (2020).

Em um sentido mais amplo, o conto costuma ser entendido como uma forma de narrativa ficcional breve cuja origem remonta às "histórias curtas", fábulas e lendas antiquíssimas da tradição oral. Contudo, de acordo com a pesquisadora Nádia Gotlib (2000), o entendimento do conto em sentido restrito, como um gênero literário específico na literatura ocidental da era moderna, ocorre apenas com "a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário" (Gotlib, 2000, p. 9). Nessa linha, em um trabalho recente, Juliana Assumpção (2023) demonstra que as pesquisas voltadas ao "conto moderno", no campo dos estudos literários,

frequentemente [...] 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 [...], Poe parte de sua crítica à obra de Hawthorne para propor uma base teórica ao conto: sua teoria da unidade de efeito (Assumpção, 2023, p. 343).

Em síntese, a "teoria da unidade de efeito" elaborada por Poe consiste na noção de que o conto se distinguiria de outros gêneros literários, e particularmente do romance, por exercer "certo efeito único e singular" de leitura, por meio de uma narrativa ficcional curta, que capture a atenção do leitor desde a primeira frase e possa ser lida "numa assentada" (Poe, 2020, 303-304). Assim, Assumpção (2023) resume a teoria da unidade de efeito de Poe da seguinte maneira:

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 (Assumpção, 2023, p. 343).

Por seu turno, Nádía Gotlib explica o “efeito único” de Edgar Allan Poe de modo mais detalhado:

A teoria de Poe sobre o conto 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. É o que Poe expõe no prefácio à reedição da obra *Twice-told tales*, de Hawthorne, em texto intitulado “Review of Twice-told tales”, de 1842. Aí o contista norte-americano parte do pressuposto de que “em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância”. A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído. Torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito. No caso do poema rimado, não deve “exceder em extensão o que pode ser lido com atenção em uma hora. Somente dentro deste limite o mais alto nível de verdadeira poesia pode existir” (Gotlib, 2000, p. 19).

Com base nesse entendimento da teoria de Poe sobre o conto, a pesquisadora Valéria Lamego constata, em sua tese de doutorado, a influência decisiva da técnica narrativa do “efeito único” sobre a produção contística cardosiana:

Até a publicação de *Contos da ilha e do continente*, em dezembro de 2012 – fruto de minha pesquisa, levantamento e organização –, não havia qualquer registro da produção no gênero do escritor, com isso sua obra inexistiu em todas as compilações do conto brasileiro. Intimista, realista, fantástica, seguidor irrestrito dos preceitos do “efeito único”, técnica narrativa preconizada por Edgar Allan Poe no século XIX, o conto de Lúcio Cardoso é o resumo de toda a sua invenção ficcional, onde ele pode experimentar os mais variados estilos e temáticas (Lamego, 2013, p. 50).

Diante disso, pode-se afirmar que, em muitos de seus contos, em especial nas narrativas escritas para a coluna “O crime do dia”, Lúcio lançou mão da técnica do “efeito único” para surpreender o leitor no final na narrativa, escrita para ser lida de uma só vez, “numa assentada”, conforme o modelo de “conto” fundamentado por Poe (2020). Ademais, o recorte da obra cardosiana adotado no presente artigo é pautado pela temática do “conto de crime”, especialmente trabalhada pelo autor nas histórias que foram publicadas no ano de 1952, na coluna supracitada.

Esses contos se destacam dos demais textos literários do autor, justamente, em função de seus temas, já que as narrativas da coluna em questão versavam sobre “fatos” nem sempre “reais” e nem sempre “falsos”, situando-se na zona limítrofe da escrita ficcional e do noticiário jornalístico. Desse modo, nesse conjunto de contos, Lúcio utiliza técnicas narrativas próprias da ficção curta para narrar episódios estreitamente conectados à vida urbana da cidade do Rio de Janeiro e aos dramas das personagens “de carne e osso” que nela habitavam, a fim de construir uma série de histórias, particularmente, envolventes aos leitores do jornal, que, em geral, eram surpreendidos com finais incomuns, às vezes bastante brutais e sangrentos.

## **MACHADO E O CONTO**

O conto “A Cartomante”, de Machado de Assis (2013), foi publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 28 de novembro 1884. Alguns anos mais tarde, o conto foi recolhido no livro *Várias Histórias*, cuja primeira edição foi lançada em 1896.

*Várias Histórias* é a quinta coletânea de histórias curtas organizada e publicada por Machado de Assis, que, a essa altura de sua carreira, já demonstrava pleno domínio das técnicas narrativas do gênero conto. O livro é constituído por dezesseis narrativas publicadas em um intervalo de sete anos, entre 1884 e 1891, nas folhas da imprensa periódica – principal veículo da literatura brasileira oitocentista, do qual Machado foi um incansável colaborador e um dos mais importantes escritores de contos, como aponta John Gledson:

Machado de Assis escreveu cerca de duzentos contos, que abrangem praticamente toda a sua vida de escritor, desde 1858, quando contava dezenove anos, até 1907, um ano antes de sua morte. Esses contos sempre foram, em relação aos seus romances, relegados a um segundo plano. Ninguém nega a qualidade de Machado como contista, um dos melhores da história da literatura brasileira, digno de comparação, em muitos momentos, aos maiores contistas de sua época [...] (Gledson, 2006, p. 35).

Diante disso, as seguintes questões podem ser colocadas: por que Machado teria esperado tantos anos para editar em livro os contos de *Várias Histórias*? E por que teria escolhido esses contos, em detrimento de outros? Embora não tenhamos respostas definitivas para essas perguntas, diversos documentos da época, como contratos e

correspondências entre o autor e seus editores, registram a “minúcia com que Machado de Assis realizava a transposição de suas narrativas ficcionais [curtas] dos jornais para os livros” (Assumpção, 2023, p. 353), tendo em vista, inclusive, a maneira pela qual o autor gostaria que seus contos fossem eternizados ao serem transpostos de um suporte efêmero, como o jornal, para se tornarem perenes no “mundo dos livros”.

Entre os dezesseis contos que compõem o livro *Várias Histórias*, podemos observar que não há uma unidade temática. Nessa coletânea, Machado parece produzir uma espécie de “portifólio contístico”, como se fosse possível apresentar os vários estilos de contos que ele mesmo experimentou ao longo dos anos dedicados ao gênero, e revisita alguns temas já explorados em sua obra ficcional em geral, como o adultério, triângulos amorosos, sensualidade, a composição artística, o horror, a violência e a filosofia.

A narrativa escolhida para abrir a coletânea em questão é, justamente, o conto “A Cartomante”. À luz da já comentada teoria da unidade de efeito de Edgar Allan Poe (2020), essa narrativa pode ser encarada como um conto exemplar, em que a técnica do “efeito único” mostra-se especialmente evidente: trata-se de uma composição literária habilidosamente construída e bem amarrada, cujo desfecho atinge em cheio o leitor com uma resolução violenta que lhe parece, paradoxalmente, tão fatídica quanto surpreendente. Numa história como essa, em que temos uma narrativa rápida, enxuta e, sobretudo, na qual não há sequer uma palavra que pareça “sobrar” ou “faltar”, percebemos um verdadeiro conto-modelo, marcado pelo ritmo acelerado dos acontecimentos e pela caracterização concisa e bem-definida dos personagens em tensão progressiva, rumo ao impactante final da história.

## **INTERSEÇÕES ENTRE OS CONTOS DE LÚCIO E MACHADO**

Alvino, Jóca e Milinha, três personagens e uma história em comum. No conto de Lúcio Cardoso (1852) estudado neste artigo, o açougueiro Jóca se casa com Milinha, moça cuja condição social é superior à dele. Embora pudesse ter escolhido um “partido melhor”, a moça se encanta com o jeito bruto e rude de Jóca, optando por ele como marido. Com o passar do tempo, o tédio veio visitar Milinha, que ficava em casa apenas olhando os transeuntes, fazendo as unhas, ocupando-se de futilidades. Nesse contexto, um terceiro personagem, Alvino, que seria um funcionário de confiança de Jóca, era

incumbido de verificar, algumas vezes ao dia, se a esposa de seu patrão estava bem e, principalmente, se ela estaria a fazer algo de errado. Um dia, uma freguesa bem-intencionada avisa a Jóca que não era bom deixar a esposa tanto tempo sozinha, sugerindo que algo ruim poderia acontecer com a mulher. Como o açougueiro já era atormentado por fortes ciúmes da esposa, assim que ouve a freguesa, ele corre para casa. Então, seus piores temores são concretizados na trágica cena transcrita a seguir:

[...] Tal como estava, o machado nas mãos, ele saiu correndo (Nem viu o sol, nem o céu, nem o azul acumulado no fundo do horizonte...). Com uma habilidade que seria difícil supô-lo capaz, abriu a porta da rua, ganhou a varanda, entrou em casa – e bem na sala de jantar, sôbre o divan que Milinha exigira quase aos gritos, viu-a enlaçada com um homem refocilando-se, entre gritos abafados e gemidos. Nem sequer pressentiu marido, e continuou a cena ignóbil, até que êle, cambaleante, tropeçou numa cadeira: o homem ergueu-se de um salto, e o açougueiro então reconheceu seu fiel auxiliar, o homem dos recados, Alvino.

— Miseráveis! - exclamou.

Alvino, de um salto, ganhou a varanda ainda seminu, enquanto Jóca, avançando para a mulher, reiniciou, por uma questão de hábito, o seu trabalho de açougue: o machado abateu-se sôbre ela, o sangue espirrou, a mulher sem um grito, tombou aos seus pés. Durante algum tempo cego, guiado apenas pela habilidade do seu trabalho brandiu o machado sem piedade — e dir-se-ia que dividia as partes como as de um boi, um quarto para tal freguês, outro para o da esquina, êste braço para a viúva, aquele para o senhor do lado, e os bofes, e o fígado, e os intestinos, e os *mioles* quentes e o coração arfante, e as costelas grudadas umas às outras, e os pés, as mãos, os dedos, os cabelos empastados, até que tudo não foi mais do que um montão sangrento, fumegante, Irreconhecível. Então, parou, e pela primeira vez, erguendo a cabeça, sufocado, sentiu Invisíveis ventos, azuis do mar e da distância, roçarem sua cabeça em febre como uma mão Invisível que passasse (Cardoso, 1952, p. 11).

Já no conto machadiano “A Cartomante”, recolhido em *Várias Histórias* no ano de 1896 (cf. Assis, 2013 [c1896]), os personagens masculinos Vilela e Camilo são amigos de infância que continuaram a sua amizade após o casamento de Vilela com a bela Rita. Com o passar do tempo, a amizade entre esses três personagens estreita-se cada vez mais – até que um dia, não se sabe como, nasce o amor entre Camilo e Rita. Após se concretizar o caso extraconjugal, temos o seguinte desfecho no conto:

[...] A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?



Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão (Assis, 2013 [c1896], não paginado).

Tal como ocorre em diversos outros contos de Machado de Assis, “A Cartomante” se inicia com a citação de uma obra de Shakespeare: “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (Assis, 2013 [c1896], não paginado). O que essa citação poderia indicar ao leitor? Seria um prenúncio do que estaria por vir? Quantas pistas se inserem na narrativa, mas são ignoradas pelos leitores? Por que será que Machado cita justamente a obra Hamlet? Qual é a função narrativa da intertextualidade que esse conto estabelece com a tragédia de vingança shakespeariana?

Ainda que esses e outros elementos forneçam ao público leitor certos indícios sutis do desfecho trágico de “A Cartomante”, dificilmente esse desfecho é previsto pelo leitor durante a primeira leitura do conto. Entretanto, na construção desse verdadeiro quebra-cabeça cujas peças se encaixam aos poucos para, na última cena, formarem uma figura maior, temos uma narrativa que jamais produzirá o mesmo efeito duas vezes em um mesmo leitor. Após a primeira leitura, as subsequentes serão, necessariamente, metaleituras, direcionadas aos elementos não apreendidos anteriormente. Afinal, quando relemos o conto, tendemos a procurar pelos vestígios do desfecho da história que não enxergamos inicialmente.

Na primeira de suas teses sobre as *Formas breves*, Ricardo Piglia (2004) afirma que “um conto sempre conta duas histórias”: há sempre uma “história secreta” por trás da “história aparente” e, nas interseções entre ambas, uma trama se desenrola em, pelo menos, duas versões. No caso de “A Cartomante”, quais seriam as histórias tramadas?

Enquanto temos a história aparente do caso extraconjugal de Rita com Camilo a se desenrolar na superfície do conto, há também a história secreta do personagem Vilela, o marido traído, mas a narrativa não nos fornece a informação de como Vilela descobre a traição da esposa, nem de como ele decide matá-la. O mesmo ocorre em “O Açougue” de Lúcio Cardoso (1952), conto em que duas histórias se passam ao mesmo tempo: na primeira, é narrada a angústia de um homem que não consegue se concentrar no trabalho em função dos ciúmes que sente pela esposa; na segunda, temos a história secreta de Alvino, personagem que, ao invés de ajudar o patrão, torna-se o concretizador do pior pesadelo de Jóca.

Machado escreveu muitas histórias de triângulos amorosos e este é um tema que chama a atenção na sua obra. Contudo, "A Cartomante" certamente se destaca pelo final particularmente trágico e surpreendente. Na narrativa em si, temos um caso de triângulo amoroso entre Rita, Camilo e Vilela. Cada um desses personagens possui histórias próprias na trama, que são meticulosamente articuladas em uma composição literária bastante "econômica", inteiramente direcionada a impactar em cheio o leitor com a tragicidade da cena final.

Além disso, essa história machadiana não é contada de forma linear: o relato dos acontecimentos começa no meio da trama. Dessa forma, a temporalidade é trabalhada no conto de maneira a despertar a curiosidade do leitor desde a primeira frase, com a já referida citação de Shakespeare, para que, depois, o narrador retorne ao que seria o início cronológico da história com uma apresentação enxuta e ritmada dos personagens:

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo (Assis, 2013 [c1896], não paginado).

Camilo é descrito, a princípio, como um jovem de vinte e seis anos e bastante ingênuo. Rita seria a mais velha dos três, contando trinta anos de idade; e Vilela teria vinte e nove anos. Embora Rita seja apresentada pelo narrador como a mais velha do trio, a personagem é descrita como mais jovial que o marido:

Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela, vinte e nove e Camilo, vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição. Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade (Assis, 2013 [c1896], não paginado).

A seguir, a figura da cartomante se insere no conto como uma espécie de mola propulsora da história: os demais personagens passam a gravitar em torno dela, acreditando em suas doces palavras e agindo conforme as suas orientações. Por essa

razão, Camilo e Rita ignoram uma série de sinais concretos de que Vilela poderia ter descoberto o segredo do caso extraconjugal, como as cartas anônimas e o bilhete. Além disso, a estrutura narrativa focaliza o ponto de vista do personagem Camilo, de modo que nós, leitores do conto, também somos conduzidos a acreditar na enigmática personagem da cartomante. Assim, o leitor fica estupefocado com o que acontece no final deste conto. O narrador nos prega uma peça com as previsões errôneas, mas que definem o rumo da narrativa e deflagram a charlatanice da cartomante.

Diante disso, nota-se que os contos “A Cartomante”, publicado por Machado de Assis no final do século XIX, e “O Açougue”, escrito por Lúcio Cardoso para a coluna “O crime do dia” em meados do século XX, possuem pontos de interseção bastante significativos, que vamos analisar mais detidamente a seguir. Além disso, algumas diferenças que se observam entre as narrativas também serão apontadas, a fim de estabelecer um estudo comparativo mais detalhado.

Em síntese, sabemos que ambos os contos mobilizam os seguintes elementos-chave: triângulos amorosos, assassinatos, crimes por adultério, traição da confiança ou da amizade, finais violentos e trágicos. Da mesma forma, nas duas histórias, temos mortes trágicas de mulheres encerrando os episódios de adultério narrados, talvez como um final fatídico verossímil, visto que a traição foi constatada e punida. Esses elementos nos ajudam a traçar uma ligação entre essas histórias e o contexto social em que as mulheres são penalizadas por seus atos. No entanto, em “A Cartomante”, o personagem Camilo também sofre a pena, sendo assassinado pelo amigo traído no final da narrativa, ao passo que, n’ “O Açougue”, Alvino consegue escapar ileso.

Os dois contos são narrados em terceira pessoa e apresentam uma estrutura bastante similar, que conduzem o leitor a uma terrível surpresa. Tanto o personagem Camilo, que se dirigiu à cena da própria morte embebedado da ingênua confiança de que tudo ficaria bem, completamente iludido pelas palavras da cartomante, quanto o personagem Alvino, o “servo fiel” que, no fim das contas, revelou-se amante da esposa do patrão, exercem nas tramas de Machado e de Lúcio, respectivamente, a função de romper com as expectativas do público leitor para impactá-lo com o efeito de surpresa.

Na história de Machado, alguns indícios apontam para a possibilidade de que o triângulo amoroso tivesse um final trágico. Na citação inicial de Hamlet, talvez se encontre o primeiro prenúncio de que, logo à frente, ocorrerá uma tragédia. Além disso,

na própria “advertência” que vai por prefácio do livro *Várias Histórias*, é mencionado Mérimée, autor de *Carmen*, conto que inspirou a ópera trágica homônima. De certa forma, essa menção de Mérimée na abertura do livro pode ser destacada como mais um sinal de que a história de Rita, Camilo e Vilela acabaria mal, assim como as cartas anônimas e a ingenuidade dos amantes sugerem aos leitores e às leitoras atentos. Afinal, ao citar Mérimée no prefácio da coletânea, Machado poderia estar a dialogar com a ópera *Carmen* (mesmo sem nomeá-la), alertando, assim, os leitores sobre o que viria a seguir, no primeiro conto do livro.

No conto de Lúcio, a caracterização de Jóca deixa pistas de que o personagem seria um “brutamontes”, homem rude e acostumado com o trabalho braçal, que não teria muita sensibilidade ou tato social:

E Milinha casou-se na verdade, não por um simples capricho, mas porque lhe agradava aquela musculatura de ferro, e aquele homem impregnado de sangue e sacrifício, com dedos grossos, brutais, habituados ao martírio e ao esquitejamento (Cardoso, 1952, p. 11).

Caracterizado com essas palavras, como alguém que tem por ofício “esquitejar” a carne bovina, o açougueiro faz seu trabalho lúgubre na lida do dia a dia como forma de sustento. Além disso, o personagem é apresentado, ainda, como um homem atormentado pelos ciúmes da esposa, que não consegue viver em paz, pois está sempre a pensar que será traído e humilhado. Neste trecho, Lúcio descreve a angústia de Jóca:

Só ele não via coisa alguma, porque seu coração revolucionado, habitado pelas mil raízes férteis e negras do ciúme e da desconfiança, era o dínamo que acionara o seu espantoso trabalho. Só descansava um pouco quando Alvinho entrava:  
— Não há nada não, patrão (Cardoso, 1952, p. 11).

Dessa forma, Jóca depositava todo o seu sentimento de raiva e de insegurança no trabalho, fazendo de cada tarefa uma espécie de ensaio contra o inimigo que ele supunha abater. Estes seriam alguns dos indícios fornecidos na narrativa cardosiana de que, ao constatar algo de errado, o personagem do açougueiro não poderia agir de outra forma a não ser lançar mão da violência extrema:

Em certos dias, porém, a lembrança de que a mulher se achava sozinha em casa, e que de um modo ou de outro poderia traí-lo, atormentava-o mais do que

de costume. Suas mãos, céleres, terríveis, abatiam-se sobre a carne como se quisessem destroçar um inimigo: rápidas, certeiras, definitivas, as pancadas renovavam-se umas atrás das outras, enquanto o sangue espirrava aqui e ali, estriando-lhe o avental, escorrendo-lhe dos olhos como lágrimas postíças, criando toda uma miraculosa e selvagem “féerie”, onde as mãos incansáveis iam e vinham brandindo o machado, fulgurantes quase, a força de se confundirem com o objeto e de configurarem, uníssonos, o mesmo diabólico e implacável instrumento de tortura (Cardoso, 1952, p. 11).

Já em relação ao personagem machadiano Vilela, em “A Cartomante”, temos alguns indícios de que o marido traído teria descoberto o caso de adultério da esposa com seu amigo de infância: o bilhete escrito com as letras trêmulas, o convite ao amigo para que fosse a seu encontro com urgência e em um horário pouco usual, entre outros.

Abaixo, os Quadros 1 e 2 sistematizam os principais aspectos que aproximam e afastam os dois contos estudados, respectivamente. Em primeiro lugar, nos pontos de aproximação entre as duas histórias, encontramos o seguinte panorama:

Quadro 1 – Pontos de aproximação entre “A Cartomante” e “O Açogue”

<b>A CARTOMANTE</b>	<b>O AÇOGUE</b>
Triângulo amoroso: Camilo, Vilela e Rita	Triângulo amoroso: Jóca, Milinha e Alvino
Relação de amizade entre Camilo e Vilela	Relação de confiança entre empregado (Alvino) e patrão (Jóca)
Final trágico	Final trágico
Crime de adultério	Crime de adultério
Assassinato da mulher	Assassinato da mulher
Angústia dos amantes com medo de serem descobertos	O sofrimento de Jóca, porque o ciúme o atormentava
A cartomante tranquilizou o casal adúltero	Alvino, funcionário de Jóca, tranquilizava o patrão quanto à sua esposa

Fonte: Elaboração própria.

Em segundo lugar, os afastamentos mais significativos que se estabelecem entre os contos estudados se apresentam desta maneira:

Quadro 2 – Pontos de afastamento entre “A Cartomante” e “O Açogue”

<b>A CARTOMANTE</b>	<b>O AÇOGUE</b>
Cartas anônimas	Vizinha delatora
Camilo também é assassinado no final do conto	Alvino consegue fugir e se salva da tragédia

Fonte: Elaboração própria.

Como se nota nos Quadros 1 e 2, os elementos-chave do desenvolvimento da trama são bastante próximos em ambas as histórias estudadas, embora haja algumas diferenças em certos pontos de cada enredo. Ainda assim, temos narrativas muito semelhantes em "A Cartomante" e "O Açougue": trata-se, afinal, de dois contos envolventes e ritmados, escritos aos moldes do "efeito único" preconizado no gênero por Edgar Allan Poe (2020), com finais igualmente trágicos e brutais que nos pegam de surpresa ao fim das histórias. Além disso, ambos os contos fornecem a seus respectivos leitores certos indícios sutis da tragicidade dos acontecimentos futuros.

Ademais, convém anotar que, ainda que tenham sido veiculadas em épocas diferentes, num intervalo temporal de mais de meio século, ambas as narrativas tiveram como primeiro suporte material o jornal. Essa informação pode ser relevante para compreendermos a maneira pela qual essas histórias foram contadas ao público brasileiro de seus respectivos contextos temporais. Uma hipótese que se observa, a partir dessa informação, é a de que a perspectiva da traição que termina em tragédia, violência e assassinato dos personagens envolvidos no adultério poderia funcionar como um "alerta" moralizante aos leitores e, sobretudo, às leitoras brasileiras dos periódicos, acerca das graves consequências da traição, levando em consideração o contexto social e moral em que os contos em questão foram publicados originalmente. Quer dizer: apesar da longa distância temporal entre as narrativas, tanto o conto de Machado de Assis quanto o de Lúcio Cardoso foram divulgados, a princípio, em veículos de comunicação inscritos em contextos sociais conservadores, nos quais predominava, ainda que de maneiras distintas, um fundo moralizante nas histórias veiculadas ao grande público, bem como uma preocupação, por parte da imprensa oficial, em não enaltecer comportamentos considerados "moralmente inadequados" para as mulheres.

Tendo em vista que, no Brasil, o crime de honra ainda foi usado legalmente como defesa jurídica até o final do século XX, os assassinatos das personagens mulheres (e, em um dos casos, também o do amante) foram apresentados ao público brasileiro, nas duas histórias aqui estudadas, como uma solução trágica e impactante, mas perfeitamente verossímil e, até mesmo, "legítima" para o desfecho das tramas. Afinal, nos contos em questão, os personagens homens Jóca e Vilela, como maridos traídos que matam suas

esposas adúlteras, estariam plenamente amparados pela lei e pela moral brasileiras de suas respectivas épocas.

Assim, tanto em “A Cartomante” quanto em “O Açogue”, a traição foi brutalmente castigada, recaindo sobre a mulher a punição da morte. Em uma das histórias, o amante também sofre essa punição, mas, de todo modo, a tragédia se consuma em ambas as narrativas. Com isso, pode-se concluir que os dois contos comparados apresentam semelhanças significativas no que tange aos episódios narrados, bem como nas próprias estruturas narrativas que, cada uma a seu modo, refletem o modelo de conto baseado no “efeito único” de Edgar Allan Poe (2020).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise comparativa, buscamos identificar as principais semelhanças entre os dois contos estudados e os diálogos estabelecidos entre eles, sem deixar de considerar algumas diferenças entre as histórias narradas. Assim, focalizamos os pontos de interseção entre os contos de Machado de Assis e de Lúcio Cardoso, não apenas no nível do enredo, mas também no que tange às similaridades que se verificam nos detalhes estruturais da elaboração das narrativas contística, tendo em vista a influência da “teoria da unidade de efeito” de Edgar Allan Poe sobre as composições literárias dos contistas brasileiros.

Com esse enfoque, exploramos a caracterização dos personagens, o desenrolar dos acontecimentos tramados e, principalmente, os desfechos das histórias de Machado e de Lúcio e identificamos muitas articulações e intertextualidades entre os dois contos, bem como destacamos imagens e cenas marcantes que mereceram a mudança de suporte, para saírem da fugacidade das folhas da imprensa e adentrarem a perenidade dos livros. Além disso, consideramos, ainda, alguns traços históricos, culturais e sociais em consonância com a literatura brasileira produzida para publicação no veículo jornal, especialmente na passagem do final do século XIX para meados do s. XX, contexto em que a imprensa desempenhava um papel crucial na circulação de nossa literatura.

Dessa maneira, embora um intervalo de mais de sessenta anos separe “A Cartomante” de “O Açogue” – o que, sem dúvidas, influencia o tratamento dos assuntos tematizados em cada narrativa –, constatamos que tanto Machado quanto Lúcio

trabalharam, nesses contos, temas que, *a priori*, poderiam parecer ser triviais, como triângulos amorosos e crimes passionais. No entanto, o modo como esses temas são mobilizados nos contos revela muito sobre a persistência da cultura de punição de mulheres com a morte por atos de adultério na sociedade brasileira.

A influência de Poe sobre os dois contistas brasileiros, sobretudo no que concerne à técnica do “efeito único”, bem como as similaridades que foram observadas entre o conto de Lúcio e o de Machado nos possibilitam a abertura de uma janela crítica profícua a novas reflexões sobre as interferências das leituras e releituras de outros autores nas produções literárias de nossos contistas. A meu ver, a tarefa de explorar tal janela não se resume ao simples estabelecimento de comparações, hierarquizações ou reinterpretações dos contos comparados. Em vez disso, trata-se de reconhecermos, nos pontos de convergência entre as narrativas, a presença de uma vasta gama de leituras anteriores que se expressam nos textos através de referências, estilos e inspirações que tornam os contos especialmente cativantes aos leitores atentos, tanto por sua capacidade de nos capturar “desde a primeira frase”, no instante em que somos tomados por uma curiosidade que nos conduz a concluir “numa assentada” a leitura do conto, quanto pelo “convite” a uma segunda, terceira ou quarta releitura do texto, a fim de encontrarmos mais pistas que, à primeira vista, teriam passado despercebidas.

Desse modo, na experiência da leitura comparativa de contos que empreendi neste artigo, acredito que o exercício de ler e reler narrativas, descobrir pistas, fazer inferências a partir de alusões, citações, caracterizações, efeitos, fórmulas e estilos nos proporcionam o prazer de reconhecermos criticamente as referências entrecruzadas na composição das histórias, o que maximiza o impacto estético e sensorial do “efeito único e singular” de leitura que cada conto estudado é capaz de nos oferecer.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. *In:* ASSIS, Machado de. *O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-26.

ASSIS, Machado de. Várias Histórias. [Edição eletrônica] *In:* SENNA, Marta. (Org.) *Romances e contos em hipertexto*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013



[c1896]. Não paginado. Disponível em: <https://machadodeassis.net/texto/varias-historias/30355>. Acesso em: 14 set. 2023.

ASSUMPÇÃO, Juliana Gama de Brito. O conto moderno e seus suportes no Brasil: Machado de Assis, os jornais e os livros. *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 22, n. 41, p. 340-362, jan.-abr. 2023. ISSN 1809-3507. DOI: 10.12957/palimpsesto.2023.67608. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2023.67608>. Acesso em: 29 ago. 2023.

CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Organização de Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARDOSO, Lúcio. Edgar Allan Poe. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1944, p. 4.

CARDOSO, Lúcio. O açougue. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1952, seção Risos e Lágrimas da Cidade, O crime do dia, p. 11.

GLEDSON, John. O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia de contos. In: GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; CAMILO, Vagner. Introdução ao conto romântico. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; CAMILO, Vagner. (Org.). *O sino e o relógio: uma antologia do conto romântico brasileiro*. São Paulo: Carambaia, 2020.

LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. 2013. 186 f. Tese (doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22021/22021.PDF>. Acesso em: 14 set. 2023.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

*Machado de Assis, Lúcio Cardoso e a teoria do conto de Edgar Allan Poe: uma análise comparativa entre os contos "A cartomante" (1896) e "O açougue" (1952)*

POE, Edgar Allan. Três resenhas de Edgar Allan Poe. Tradução de Charles Kiefer. *Entrelaces*, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 298-323, abr./jun. 2020. Disponível em: [www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/60250](http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/60250). Acesso em: 14 set. 2023.

SANTOS, Cássia. Lúcio Cardoso e a coluna "O crime do dia". *Manuscrita* – Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 36, p. 137-153, 2018. Disponível em: [www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177898](http://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177898). Acesso em: 14 set. 2023.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 12/12/2023

**Luiza Gonçalves de Oliveira:** É doutoranda em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação da UERJ. Realizou o mestrado em Literatura Brasileira na UERJ. Especializou-se em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós- Graduação em Letras - Lato Sensu - UERJ. Graduou-se em Letras - Português e Inglês pela Universidade Estácio de Sá (2009). Atualmente é professora de Língua Portuguesa da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro e professora Língua Portuguesa e Literatura na Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras.

# Ofélia recriada em *Melancholia* de Lars von Trier

*Ophelia recreated in Melancholy by Lars Von Trier*

Gabriela Pauka

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

[gs.pauka@unesp.br](mailto:gs.pauka@unesp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>

## RESUMO

O filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, é iniciado por 16 cenas de uma paródia cinematográfica concebida a partir de célebres pinturas, sendo a principal “Ophelia” (1852), de Millais. A partir disso, deseja-se investigar quão profundamente está enraizada Ofélia, personagem da peça *Hamlet* (1603), de Shakespeare, no desenvolvimento do filme; e, até que ponto, esse empréstimo alicerça sua forma. Portanto, noções de confisco e citação serão debatidas enquanto se percebe que conceitos, como originalidade e autenticidade, são enfraquecidos. Trier parece criar em linguagem cinematográfica o abandono contemporâneo por meio da personagem shakespeariana. Para tanto, a investigação estará alicerçada nos pressupostos de Linda Hutcheon (1989), de Antonio Candido (1976) e de Ismail Xavier (1984).

**Palavras-chave:** Melancholia; Lars von Trier; pós-modernidade; Ofélia; literatura e audiovisual.

## ABSTRACT

The film *Melancholy* (2011), by Lars von Trier, begins with sixteen scenes of a cinematographic parody conceived from famous paintings, the main one being *Ophelia* (1852), by Millais. Based on this fact, this paper aims to investigate how deeply rooted is Ophelia, a character from the play *Hamlet* (1603), by Shakespeare, in the development of the film; and to what extent this borrowing underpins its form. Therefore, notions of confiscation and citation will be debated while it is perceived that concepts such as originality and authenticity are weakened. Trier seems to create contemporary abandonment in cinematographic language through the Shakespearean character. Therefore, the investigation will be based on Linda Hutcheon (1989), Antonio Candido (1976) and Ismail Xavier (1984).

**Keywords:** Melancholy; Lars von Trier; postmodernity; Ophelia; literature and audiovisual.

## INTRODUÇÃO

Lançado em 2011, o filme *Melancholia*, do diretor dinamarquês Lars von Trier, é classificado como ficção científica e pode ser mais especificamente posicionado no interior de uma vertente do *sci-fi* consagrada pelo cineasta soviético Andrei Tarkovski (1932-1986), cuja obra se tornou célebre por focalizar os dilemas da relação entre o humano e o científico. A ampliação do tradicional enredo do gênero se alicerça em um profundo interesse nas consequências da mecanização da vida e da automatização do comportamento. Em outras palavras, as ficções científicas de Tarkovski e Trier se desenvolvem em volta da notável contradição que permeia a história do Ocidente: a ambiguidade da racionalidade humana – força criadora e destrutiva. Em face da promessa tecnológica feita pelo humanismo científico do século XVIII – e que continuamente se atualiza –, o cinema de ambos parece se apresentar como uma chave esteticamente crítica do fracasso do ideal racional. Entretanto, diferentemente de *Solaris*, filme de 1972 de Tarkovski, Trier não faz uma investigação da conduta humana a partir de uma excursão espacial, mas se apoia no choque entre a Terra e um misterioso planeta chamado Melancholia.

Dividida em três partes, a narrativa é iniciada por 16 cenas curtas em câmera *slow motion*. Essa introdução funciona como resumo do longa-metragem, em cujo desenvolvimento encontramos partes integrantes do filme somadas a cenas da colisão entre o planeta Melancholia e a Terra. Já a segunda apresenta uma luxuosa recepção de casamento. Assistimos aos convidados serem entretidos com concursos, prêmios, danças, brindes aos noivos, o corte do bolo, lançamento do buquê e balões de ar quente. Essa profusão de momentos festivos imprime no espectador a imagem de um círculo social opulente e protocolar. Por fim, a terceira parte exhibe as diferentes reações dos personagens conforme Melancholia se aproxima e o fim do mundo se avizinha. Testemunhamos um suicídio, o desespero e o alívio provenientes do extermínio iminente e a ineficácia de protocolos sociais.

Durante a exibição do longa-metragem, diversas obras plásticas são apresentadas ao espectador, ora parafraseadas, ora simplesmente expostas. São elas: “Ophelia” (1852) e “Filha do Lenhador” (1851), de John Everett Millais; “A terra de Cockaigne” (1567) e “Caçadores na neve” (1565), de Pieter Bruegel; “Davi com a cabeça de Golias” (1605)

de Michelangelo Caravaggio, “O jardim das delícias” (1515) e “O juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch; “Melancolia”, de Lucas Cranach (1532) e “A Senhora de Shalott Olhando para Lancelot” (1894), de John William Waterhouse.

O primeiro momento do filme, como dito, é composto por cenas em câmera lenta. Nem todas as telas acima mencionadas estão presentes nesse início, entretanto, todas aquelas que compõem o prólogo são exibidas enquanto uma paródia cinematográfica. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma “[...] reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (Hutcheon, 1991, p. 20). Desse modo, Trier recria algumas das telas em termos que atendam as propostas temática e estética que este artigo acredita enquanto hipótese: a recriação de Ofélia, personagem da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1603), de William Shakespeare (1564-1616), a partir da crise do sujeito pós-moderno. Hutcheon ressalta que a paródia, mesmo sendo instrumento artístico secular, ganha maior relevância com a proposta estética pós-moderna, já que ambos trabalham de maneira autoconsciente a herança literária e os limites da *mimesis*.

Desse modo, a paródia não tenciona acobertar suas alusões, não se esforça para tornar elíptica a referência histórica. Na paródia pós-moderna, como veremos em Lars von Trier, os subterfúgios da produção se tornam transparentes. Nesse sentido, a audiência é movida pela decifração dos elementos canônicos recriados pelo novo produto artístico ao mesmo tempo em que toma consciência do aspecto ilusionista da arte. Consequência disso é um trabalhado enraizado em noções de confisco, citação, seleção, acumulação e repetição, em que noções como originalidade e autenticidade são enfraquecidas.

Portanto, o prólogo de *Melancolia* é uma sequência impressionante de *tableaux vivants*. A pintura que mais se destaca é, sem dúvida, “Ophelia” (1852), do pintor inglês Millais. Dada a fama da tela, a paródia que Trier faz se torna a mais clara. Além disso, é essa a cena escolhida como identidade comercial do filme, já que estampa seu cartaz promocional. Por esse motivo, desejou-se elencar e analisar as referências que Trier traz sobre Ofélia. O diretor dinamarquês, munido de elementos como a loucura, a prostração e a repressão, idiossincráticos à personagem shakespeariana, recria em linguagem cinematográfica o abandono humano experimentando pelo sujeito pós-utópico.

Segundo Peterson e Williams, em *The afterlives of Ophelia* (2012), a história de Ofélia é a história de sua representação. Dessa maneira, a personagem é, em si mesma, tela na qual um dado momento histórico pincela suas idiossincrasias, plasmando os valores que lhe caracterizam. Por conta disso, investigar uma das infinitas representações de Ofélia em uma conjuntura histórica e em uma linguagem artística específicas é também uma forma de examinar a engrenagem que move o *ouroboros* artístico, que é a paródia e o cinema trieriano. Ainda segundo os pesquisadores, ao recriá-la, recriamo-nos a nós mesmos, pois Ofélia é um símbolo infinitamente adaptável do feminino e, mais amplamente, da condição humana de qualquer época.

Desse modo, colocar sua protagonista em claro diálogo com a personagem shakespeariana a partir de uma estética que privilegia a revisitação artística histórica é o primeiro chamado que Trier faz a seu espectador. Atendendo a essa invocação, deseja-se aqui investigar a maneira pela qual Trier recria Ofélia em *Justine*, sua protagonista, a partir da noção de melancolia e do hibridismo típico que caracteriza seu cinema. As algemas de Ofélia, gestoras de seu suicídio e tão atreladas ao arquétipo definido por seu gênero, parecem ser ampliadas para a noção de desamparado como condição humana pós-moderna. Por isso, a relação entre a repressão de Ofélia e a condição pós-moderna, operada pelo filme de Trier, carece de aprofundamento.

Para tanto, a investigação estará alicerçada nos pressupostos de Linda Hutcheon (1989) sobre a paródia, de Antonio Candido (1976) sobre a personagem de ficção, de Ismail Xavier (1984) sobre cinema, de Julia Kristeva (1989) sobre melancolia e de Stuart Hall (2003) sobre a crise do sujeito pós-moderno. A justificativa para essa abordagem se encontra na constatação de que há ainda muito a se desvelar sobre o modo pelo qual textos literários canônicos são ampliados em linguagem que não a literária. Logo, a entrelaçada relação entre literatura e audiovisual será estudada sob a rubrica da paródia.

O entrelaçamento que Trier promove entre a peça-monumento e a arte cinematográfica é deveras profícuo, ainda mais na medida em que ao cinema atual interessa a transcrição da tradição literária, não apenas sua adaptação (Xavier, 1984). A vinculação entre as duas linguagens não só amplia a tradição, como atesta a importância da literatura enquanto matriz criadora. O cinema, apesar de mídia independente, tem em seu nascimento influxo inegável da literatura. Como a práxis do cinema trieriano está no

alargamento das noções de gênero e na teorização de fronteiras (Oliveira, 2008), o exame dos rendimentos da hibridez entre literatura e cinema encontra bom lugar.

A hipótese deste projeto aponta para o melancólico enquanto aquele que sofre o peso das perdas do mundo, tal como Justine, pois está consciente da inexistência de bandeiras norteadoras para a existência humana. Em contrapartida, a lucidez da personagem shakespeariana se desenvolve apenas quando esta canta, já enlouquecida e por isso mais sincera, cantigas reveladoras de sua percepção de mundo. Ou seja, enquanto Justine é, segundo Rufinoni (2016), emblema do sujeito decaído e conhecedor de sua condição de desamparo, Ofélia parece apontar para a lucidez somente de maneira alegórica, através da música, expressão artística. O discernimento – a percepção clara de seus arredores – parece ser esmagadora, sufocante demais para ambas, na medida em que Ofélia enlouque e Justine esmorece.

## O FILME E A MELANCOLIA

Lars von Trier se destaca pelo aspecto controverso de sua filmografia, cuja subversão de convenções estéticas e morais é elemento indissociável. Desse modo, é importante sempre ponderar os estímulos de seu cinema pouco convencional. Trier comumente elege a forma de cada um de seus filmes dentre os gêneros cinematográficos estratificados, corrompendo-os a ponto de tornar cada uma de suas obras um filme dissonante, em que elementos tradicionais e divergentes coexistem. Assim sendo, expande formas, enredos e técnicas. Exemplo disso é seu filme de 2011, *Melancholia*: o misterioso planeta que intitula o longa-metragem se encontra em iminente choque com a Terra. A ficção científica, classificação de *Melancholia*, trata costumeiramente de avanços tecnológicos e se desenrola mediante um roteiro frenético repleto de cenas de ação. Entretanto, Trier renova a abordagem tradicional quando propõe um mergulho na perspectiva humana frente ao extermínio. O cineasta, em *Melancholia*, parece mais interessado em apresentar uma investigação sobre as consequências do enfraquecimento do senso coletivo, da espiritualidade e do tormento, fruto da organização materialista.

A inovação estética, que se desenvolve a partir da modificação da perspectiva acima mencionada, está estruturada em um recurso muito caro à toda sua filmografia: a autorreflexividade. Ela é responsável por mostrar ao espectador que aquilo que ele

presença é filme, e como obra humana deve ser percebida. Nesse sentido, a proposta fílmica atua para além da mera citação; é, neste momento, que, segundo Hoesterey (2001), o cinema vira sinônimo de uma hibridização complexa de estilos e motivos justapostos, opondo-se à ideia de um produto esteticamente unificado.

Nesse aspecto, os filmes de Trier são essencialmente interartísticos. A linguagem híbrida que sustenta suas obras existe dentro de um diálogo entre as artes. Por isso, seu público tem papel fundamental na atribuição de sentido. Dessa maneira, Trier, além de adular os estratos próprios do cinema, ainda faz empréstimos da literatura, das artes plásticas, da escultura, da arquitetura etc. Sua preferência pela utilização de uma bricolagem paródica é tão clara que, em entrevista, ele afirmou que criar filmes na contemporaneidade é como ir a “[...] um supermercado, onde você anda com seu carrinho e pega coisas” (Schwander, 1983, p. 16, tradução nossa)<sup>1</sup> –; e, sem dúvida, Trier elege produtos diversos para a feitura de *Melancolia*.

O filme é dividido em três partes. A primeira delas, composta por dezesseis cenas curtas em câmera *slow motion*, funciona como um prólogo para o filme. As cenas são, de certo modo, um resumo do longa-metragem, em cuja sequência encontramos partes integrantes do filme somadas a cenas de colisão entre *Melancolia* e *Terra*.

A segunda parte intitula-se de *Justine*, nome da personagem interpretada por Kirsten Dunst, e apresenta a protagonista, seu luxuoso casamento e o castelo da irmã e do cunhado. Esse momento, filmado em tons de amarelo e câmera na mão, expõe comportamentos exigidos pelo ritual do matrimônio, como a suposta felicidade da noiva, que transita entre uma performance de realização e a circunspeção melancólica. As cenas parecem ser organizadas de maneira que as núpcias soem como um imponente evento de marketing de colocação de produtos, cuja mercadoria é o casal recém-casado – ritualmente absorvido pela norma social (Corrêa, 2012). Assistimos aos convidados serem entretidos ao mesmo tempo em que se imprime a imagem de um círculo social opulente, composto por consumidores de um simulacro exagerado do ritual nupcial. Os espaços solitários para os quais Justine foge eventual e repetidamente contrastam sobremaneira com os ambientes onde as interações prescritas pela recepção tomam lugar.

---

<sup>1</sup> “[...] a supermarket, where you go around with your little cart and pick things up” (Schwander, 1983, p. 16).



Por fim, a terceira parte, denominada *Claire*, a personagem irmã de Justine, interpretada por Charlotte Gainsbourg, exhibe as diferentes reações dos personagens conforme Melancolia se aproxima e o fim do mundo se avizinha. Nessa última parte, as duas irmãs parecem representar forças opostas e complementares: Justine, a melancólica, enfrenta com serenidade; enquanto, Claire, próspera e positiva, desespera-se. Quando o final do filme, assim como o da Terra, aproxima-se, notamos que o mundo das convenções humanas, tão familiar a Claire, mostra-se inútil.

Justine, inapta ao convívio social, enfrenta o apocalipse com resignação. Mas não apenas isso, em diversas cenas mostra certa lucidez que parece brotar de conhecimentos inacessíveis. Questionada pela irmã sobre seus sentimentos em relação à catástrofe, ela afirma: “*Life on Earth is evil*”, ou “A vida na Terra é má”. Quer dizer, vê-se em Justine alguma satisfação indiferente na extinção da humanidade. Sobre esse ponto, é importante frisar que durante a Renascença, a melancolia era vista como uma doença da alma causada por paixões desordenadas e marcada por angústia, tristeza e estranhas aparições, mas que também concedia ao indivíduo certa agudeza de pensamento. Por essa razão, o melancólico era visto como alguém não apenas sagaz, mas também místico.

Já no século XIX, a melancolia, caracterizada pela alternância entre o sofrimento neurastênico e explosões de brilho criativo, serviu como um padrão da sensibilidade romântica. De acordo com Corrêa (2012), por essas razões, a melancolia se tornou um pilar particularmente cimentado na literatura e na arte gótica, já que a teoria gótica condena as formas racionalistas de conhecimento, em favor dos discursos construídos a partir de anseios excessivos e psiques angustiadas. Foi nesse mesmo século que a melancolia se tornou uma categoria patológica, caracterizada por insônia severa, exaustão física, mutismo e ausência sensorial do paladar. Justine, patologicamente melancólica, muitas vezes vaga pelos jardins durante a noite, deita-se nua sobre pedras à luz pálida do misterioso planeta, murmura palavras escassas e recusa sua comida favorita, cujo sabor, segundo ela, agora “tem gosto de cinzas”.

Ainda conforme Corrêa (2012), a condição médica melancólica foi um conceito central no enquadramento dos tipos de comportamento durante a maior parte da história da Europa Ocidental. Ela ressalta que a condição era vista como resultado de coisas terrenas, de movimentos astronômicos, de influências sobrenaturais, de contextos sociais ou de traços psicológicos. O termo, que deriva das palavras gregas *melas* (negro) e *kholê*

(bile), aponta para um certo distúrbio do baço e dos rins, órgãos que quando desregulados supostamente produziram um fluido espesso e acre, conhecido como bile negra. Em termos astronômicos, a melancolia está relacionada ao planeta Saturno, corpo celeste ligado a pensamentos sombrios, a movimentos lentos, à paralisia e à catatonia.

Em *Luto e melancolia* (2014), Sigmund Freud afirma que a melancolia está relacionada à perda sem reconhecimento consciente: o melancólico sente extremo abatimento sem saber o porquê, diferentemente do enlutado, que sabe a razão pela qual chora. Para Julia Kristeva, em *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989), a melancolia implica uma resistência à expressão simbólica, é a experiência de uma separação radical dos afetos; é a necessidade indomável de uma volta para dentro de si mesmo e para uma parte primordial e pré-discursiva da vida psíquica que habita um mundo sem palavras; é uma imersão no espaço-tempo físico pré-edipiano do ventre materno. Como anseia pelo estado anterior de união com o ventre materno, que pode nunca ser alcançado, o caráter melancólico expressa repetidamente uma ferida primitiva de forma poética.

Dada sua natureza de retorno ao primitivo, a melancolia contrasta profundamente com uma visão normativa e científica do progresso humano. Sobre esse ponto, Corrêa (2012) argumenta que, dessa oposição, a natureza se eleva como transitoriedade permanente e a história humana se rebaixa como decadência permanente. Ela ainda afirma que a melancolia não deve ser vista como o oposto da autoconsciência, mas sim como sua verdadeira apoteose: a sensibilidade melancólica é organizada de modo que, guiada pela emoção intensa, o sentimento faz com que o indivíduo experimente clareza santa, filosófica. Vista a partir dessa perspectiva, a melancolia parece ocupar o lugar para o qual racionalismo nasceu para habitar: a definitiva e categórica fonte de conhecimento. Desse modo, as representações visuais medievais da melancolia a associam a um anjo caído, ou a um ser que tem a memória e, portanto, sofre uma perda perpétua de suas origens divinas (Corrêa, 2012). A famosa gravura de Dürer, “Melancholia I” (1541), retrata a condição: uma enorme figura feminina alada está sentada soturnamente em um banco, cercada por vários instrumentos de geometria e arquitetura, ao longe há uma estrela brilhante e ameaçadora. O anjo, em posse de instrumentos feitos para ordenar, medir, calcular e pesar, demonstra estar abatido pela inutilidade desse trabalho, pois além desse mundo

medido, numerado, estimado, ainda há um mundo de mistérios e incertezas, particularmente revelado pela estrela, ou talvez pelo desastre iminente.

Em *Justine*, Trier representa a melancolia de maneira explícita para o espectador contemporâneo. Lars Von Trier explica:

Ela quer acabar com toda a tolice, ansiedade e dúvida. É por isso que ela quer uma festa de casamento de verdade. E tudo vai bem até que ela não consegue mais atender às suas próprias demandas. Há uma fala recorrente: “Você está feliz?” Ela tem que estar. Caso contrário, a festa é fútil. Você deve estar feliz agora! E todos eles tentam trazê-la para terra firme, mas ela realmente não quer fazer parte do ritual (Trier in Thorsen, 2011, p. 5, tradução nossa).<sup>2</sup>

Ou seja, *Justine*, cedendo à promessa de completude contida no casamento, será lançada à depressão melancólica. Durante toda a parte II, ela dá indícios cada vez mais claros de que não consegue se colar a sequências cerimoniais que dão sentido à vida humana. Vendo através da convenção, sem conseguir ignorar sua percepção, a suposta felicidade de *Justine* contém seu iminente estado melancólico.

Segundo Rufinoni (2016), a melancolia dada à personagem parece indicar a compreensão não apenas da inutilidade das convenções, como também da inexistência de bandeiras norteadoras para a existência humana. Sendo assim, *Justine*, emblema do sujeito decaído e conhecedor de sua condição de desamparo, colore o fotograma com cores pardacentas, taciturnas, sorumbáticas. A aniquilação da vida parece ser a única ação em um mundo onde todo movimento está já grávido de fracasso. A festa de seu casamento, tão similar à frívola vida da corte de *Hamlet*, parece funcionar como desvio da inevitabilidade do destino. Essa desistência, tão reveladora, que ecoa um “nada mais resta a fazer”, com sofisticação e ousadia, constrói uma poética sobre a sensação de perda do humano com o fim do mundo, instaurando o paradoxo de uma desistência que é potencialmente ação – ação artística.

---

<sup>2</sup> “*She wants to end all the silliness and anxiety and doubt. That's why she wants a real wedding. And everything goes well until she cannot meet her own demands. There is a recurring line: 'Are you happy?' She has to be. Otherwise, the wedding is silly. You must be happy now! And they all try to bring her ashore, but she doesn't really want to be part of it*” (Thorsen, 2011, p. 5).

## **OFÉLIA, A PERSONAGEM RECRIADA**

Uma das heroínas mais icônicas de William Shakespeare é a trágica Ofélia, cujo curso até a loucura permanece como um símbolo fulcral do suicídio romântico. Ofélia, personagem na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1602), é uma jovem nobre dinamarquesa, filha do conselheiro Polônio e irmã de Laertes. Sua história está intimamente conectada à vingança planejada por Hamlet, cujo pai fora assassinado. Movido pela aversão de ver sua mãe se casando com o assassino de seu pai, Hamlet planeja matar seu tio, o agora rei Cláudio. A princípio, o príncipe titubeia sobre o propósito, decidindo por uma loucura falseada que, segundo seu raciocínio, irá lhe mostrar as intenções das outras personagens.

Nesse sentido, Ofélia se torna uma das vítimas da obsessão de Hamlet por vingança. Filha obediente, mesmo quando dominada através de conselhos condescendentes, ela tem em seu pai e irmão seus guias. A castidade da personagem é tema de preocupação de seu tutor, que exige seu afastamento de Hamlet. Embora fique claro que Ofélia está apaixonada por Hamlet, não se pode afirmar que este corresponda a esse amor. Quando o príncipe começa a agir segundo os ditames de seu delírio fabricado, Polônio acredita ser o resultado de um suposto amor doentio por Ofélia. Com a intenção de testar a teoria, o conselheiro real cria uma situação que possa espionar: Hamlet deverá se deparar com Ofélia nos corredores do castelo dinamarquês.

Depois disso, Polônio, confundido com o rei, é morto por Hamlet. Após esconder o corpo sem vida, Hamlet vai para a Inglaterra. Ofélia, sozinha, cai em uma prostração melancólica e enlouquece. Nenhum dos personagens mostra particular preocupação com o destino da órfã. Desamparada, já que o pai está morto, Hamlet a ignora e o irmão está em viagem; ela morre. Seu desfecho é contado pela rainha a Laertes, quando este chega em terras dinamarquesas. Gertrudes diz que Ofélia vinha falando coisas sem sentido há certo tempo quando, ao colher flores perto de um riacho, afogou-se. Uma ambiguidade ronda o relato: é difícil dizer se a morte foi intencional ou não.

Uma pista é dada na cena seguinte, quando um coveiro comenta a história de uma moça que supostamente morreu afogada. Ele reclama do fato de que a donzela receberá um funeral cristão, mesmo quando suicidas não podem ser enterrados em solo sagrado.

Esse desconforto parece indicar que Ofélia tenha tencionado seu aniquilamento, mas, como tudo aquilo que circunda a personagem, nada é definitivo.

Desse modo, as circunstâncias de sua morte intensificam o enigma que a rodeia, transformando a personagem em um ícone movediço, sinônimo para o suicídio feminino e a depressão. Dada sua natureza aberta, as representações posteriores de Ofélia são infinitamente variadas, assim como seus suportes: a música, a literatura, a fotografia, a escultura, a televisão e o cinema recorrem com frequência à Ofélia, recriando aspectos da sua infeliz existência. Sua face perfilada habita iterações neoclássicas, românticas, vitorianas, expressionistas, surrealistas, simbolistas, modernistas, cubistas e pós-modernistas. Ela é reiteradamente revivida e, por conta disso, há de se dizer que Ofélia não é mais apenas uma das engrenagens da vingança frustrada de Hamlet (Peterson e Williams, 2012).

Além de seu caráter dúbio, as infinitas representações existentes não permitem um consenso sobre a personagem. Sua trajetória e morte, sendo ela intencional ou não, é centro de debate entre críticos há séculos. Contudo, é justamente a ausência de uma certa totalidade ou integridade na construção da personagem que impede que Ofélia seja finalmente enterrada nas páginas da peça elisabetana. Seu caráter ambíguo abre margem para diversas interpretações que continuam a ressuscitá-la.

Sobre a abjeta morte, Barbara Smith (2008) advoga pela perspectiva do desejo inconsciente. Em vez de tentar se salvar do afogamento, Ofélia se deixou afogar. Segundo Smith, “a perda de seu pai – seu vínculo com a segurança emocional, uma vez que ela não pode mais confiar em sua própria percepção – é o ataque final e fatal à sua tênue estabilidade mental e instinto de sobrevivência”<sup>3</sup> (Smith, 2008, p. 98, tradução nossa). Com efeito, é interessante notar que, a partir do momento em que Ofélia perde a última instituição a reger sua vida, entrega-se à loucura. O choque da morte paterna, a ausência do irmão e a rejeição de Hamlet a destroem. Todos os seus signos de força, não coincidentemente masculinos, desamparam-na. Não só isso, é apenas dentro do espectro do distúrbio mental que a assola que a personagem consegue dizer o que pensa: através de canções, ela alude para a própria situação. Além disso, Ofélia internaliza a culpa pela

---

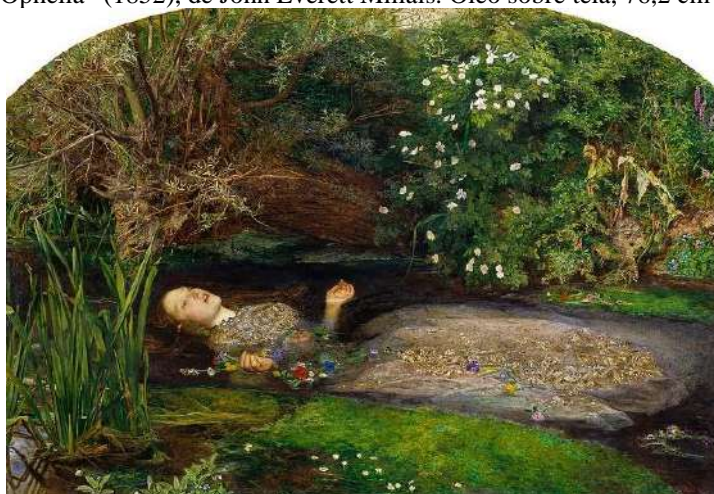
<sup>3</sup> “[...] the loss of her father – her link to emotional security once she can no longer trust in her own perception – is the final, fatal assault on her tenuous mental stability and survival instinct” (Smith, 2008, p. 98).

loucura fingida de Hamlet, já que ela não sabe que esta é somente uma ferramenta de um plano que não a inclui. Segundo Romestant (2015), Ofélia, quando desprovida de suas bases, regride a um estado emocional infantilizado. Sua psique não pode sustentar um abandono tão profundo. Então, ela faz a única coisa que consegue fazer: evanece.

Outro ponto relevante levantado por Romestant (2015) é que Ofélia, quando instruída por seu pai, principalmente na cena da separação, é gerida no sentido de parecer, de representar. Em outras palavras, o conselheiro da corte, seu pai, indica os caminhos da convenção. Seus pensamentos e sentimentos não são sequer mencionados, quer dizer, Ofélia não é instruída sobre qualquer teor de conversa com Hamlet, mas em como comunicar uma impressão apenas por sua aparência. Desse modo, Polônio a ensina a segurar um livro, caminhar a fim de aparentar inocência, solidão e virgindade. Polônio constrói para Hamlet um cenário.

A cena em que Ofélia morre, narrada pela rainha Gertrudes, é um momento pungente. A tela de John Everett Millais, *Ophelia* (1852) plasma a descrição.

Figura 1: “Ophelia” (1852), de John Everett Millais. Óleo sobre tela, 76,2 cm x 111,8 cm.



Fonte: Photo: Tate. Disponível em: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N01506>. Acesso em: 08 set. 2022.

Segundo Damião (2008), a pintura está repleta de detalhes significativos: o tordo (à esquerda) funciona como um presságio da morte, a papoula vermelha (próxima à mão de Ofélia) é símbolo para o sono e a morte, a guirlanda de violetas em torno do pescoço de Ofélia indica castidade e morte prematura, há ainda um insinuante desenho de uma caveira em meio às folhagens à esquerda. O tema e a disposição da tela de Millais fazem

ressoar uma importante passagem de *The Raven and The Philosophy of Composition*, de Edgar Allan Poe, para esta investigação. Poe escreve:

[...] a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo – e também não há dúvida de que os lábios mais adequados para tal tema são os de um amante enlutado (Poe, 2017, p. 14, tradução nossa).<sup>4</sup>

Assim, a tela, quiçá a mais famosa entre as pré-rafaelitas, exemplifica a tendência fundada por Millais de representar as mulheres como pálidas, passivas, doentias, sexualmente objetificadas, quebradas, desoladas, moribundas, mortas – ou uma combinação disso.

Sobre a tela, é interessante notar a expressão de Ofélia: não há pânico nem desespero. Sua pele não exterioriza as cores da morte, pois ela ainda está viva, olhando para cima com a boca aberta. Essa disposição tão específica captura o fugaz instante da morte, ou seja, o alívio no extermínio iminente. Há, em Ofélia, certa luminosidade reveladora: afogando-se, desafoga-se da torrente de decepções sofridas. Embora tematize a morte, a tela se opõe à expressão latina *memento mori*. A libertação do peso da vida parece ser bem-vinda.

Outro ponto a ser ressaltado é trazido por Peterson e Williams (2012). Segundo os pesquisadores, as diversas representações da morte de Ofélia na arte ou em outros produtos culturais são frequentemente rearticulações de sua ausência ou elipse. Todas as representações de Ofélia se baseiam em uma cena contada por Gertrudes, ou seja, a história da personagem, desde sua origem, é fortemente mediada. Desse modo, a ausência, a elipse e a melancolia idiossincráticas à Ofélia não são apenas temas, mas também sua forma. Sua vida, sua morte e a maneira de contá-las deverão sempre burlar o desafio da representação, da metáfora sobre a ausência, uma poética da elipse, da superação do efeito lacunar shakespeariano.

Ainda segundo os autores, a maleabilidade de Ofélia, invenção deliberada de Shakespeare, rende a projeção dos impasses de cada momento histórico: “Se artistas e críticos frequentemente alegam que desejam dar voz a Ofélia, é porque Shakespeare

---

<sup>4</sup> “[...] *the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world—and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover*” (Poe, 2017, p. 14).

decidiu silenciá-la em primeiro lugar” (Peterson e Williams, 2012, p. 2, tradução nossa)<sup>5</sup>. Dessa maneira, representar Ofélia se tornou um ato investigativo, através do qual os artistas questionam sua relação com o mimetismo e com a própria realidade. A importância de Ofélia como corpo cultural e crítico de textos não reside apenas no fato de ser ela um sintoma ou efeito da cultura que a representa segundo sua própria lógica, mas também em como ela é gerada de acordo com a mudança cultural. Por isso, Peterson e Williams (2012) argumentam que a Irmandade Pré-Rafaelita, grupo artístico fundado na Inglaterra em 1848, do qual Millais fazia parte, levou ao declínio do mimetismo na arte, anunciando a chegada de elementos do *art nouveau*.

Sobre a estruturação de Ofélia, é imprescindível notar que mesmo sendo personagem de uma peça sobre movimentação, confabulação, retaliação e punição – ou seja, elementos agentes de ação –, a personagem aparece através da ausência, da loucura, da inação, da apatia, da submissão, da melancolia e do suicídio. Mas não só isso, talvez seu melhor momento seja exatamente a ocasião em que para de atuar a mando do pai, já descida ao território da loucura e exterioriza sua verdadeira opinião através das canções. Essa contradição espelha o material raro com o qual Ofélia foi criada.

Segundo Antonio Candido, em *A personagem de ficção*, baseando-se em Lessing e sua seminal análise sobre Laocoonte, um poema, um romance ou uma peça devem sempre contar com a ação que transparece através das personagens em detrimento da descrição de ações. De acordo com o autor, a ação contida no elemento humano é imprescindível tanto para o envolvimento da audiência quanto para a qualidade do enredo. Ele diz:

O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão (Candido, 1976, p. 22).

Ou seja, a personagem é a instância narrativa primordial para o texto. Ainda em *A personagem de ficção* (1976), Décio de Almeida Prado analisa a personagem de teatro, afirmando que esse tipo de personagem deve sempre condensar a totalidade da obra, quer dizer, nada no teatro pode existir senão por meio das personagens. De acordo com Prado

---

<sup>5</sup> “If artists and critics have frequently claimed that they wish to give Ophelia a voice, it is because Shakespeare elected to mute her in the first place” (Peterson and Williams, 2012, p. 2).



(1976), é possível caracterizar uma personagem por três vias: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Isso porque no teatro é necessário traduzir a consciência ou a semiconsciência dos personagens em palavras. É isso o que Shakespeare faz no famoso solilóquio de Hamlet: “*to be or not to be, that is the question*” (Shakespeare, ato III, cena I). Por meio da exposição em palavras, transformando o público em seu interlocutor, Hamlet é responsável pelo exemplo mais célebre da reflexão poética sobre o ser humano. Esse modelo exemplar, entretanto, não é regra. O acesso ao enredo, a comunicação no teatro deve acontecer sempre através do diálogo e do corpo dos atores. Por essa razão, o teatro é apontado como o meio menos apropriado para se investigar as zonas obscuras da mente e coração humanos.

Entretanto, o mesmo Shakespeare que escreveu Hamlet escreveu Ofélia, dando uma resolução interessante ao problema: Ofélia é caracterizada pela fala das personagens que a rodeiam. A linguagem direcionada a ela e sobre ela é tão frequentemente aviltada, contrastando com seu comportamento pudico, que sua constituição é sempre dúbia. Segundo Prado (1976), o recurso geralmente é usado para acrescentar camadas ao personagem sobre as quais ele próprio não tem conhecimento ou desejo de revelar. Porém, Ofélia e sua morte entronizam esse recurso não apenas como elemento narrativo, mas também como recurso formal.

Foi esse o desafio que se apresentou a Lars von Trier em *Melancholia* (2011). Foi preciso pensar uma personagem que confluísse a prostração, a inapetência, a melancolia e a inação de Ofélia em linguagem cinematográfica e pós-moderna. Esse movimento de empréstimo, ou seja, renovação do cânone literário, é comum ao cinema. De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, também em *A personagem de ficção*, as melhores obras cinematográficas da atualidade decorrem da noção de que o cinema é algo ambíguo, impuro. Ele diz: “O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (Gomes, 1976, p. 81). Quer dizer, o cinema, dada sua natureza e idade buscará com frequência seus personagens e enredos em outras artes, como é o caso de *Melancholia*. Lars von Trier sabe disso, sua escolha para a construção de uma Ofélia pós-utópica, aquela que sofre não mais a perda de um pai, mas sucumbe pela ausência das bandeiras norteadoras do mundo é uma atualização lucrativa. Como afirma o autor, o cinema não demonstra:

[...] o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. A esse propósito, a expressão “pilhagem” tem sido empregada, e com justeza. O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma na melhor literatura. Para ele, tudo ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público. Isto, aliás, sucede efetivamente com as maiores personagens criadas pela cultura do Ocidente (Gomes, 1976, p. 89-90).

Na reorganização do cânone é possível reconhecer a genialidade de um cineasta. O diretor acrescenta, seleciona, cita, parodia – é como ir ao supermercado e escolher o que se deseja, diz Trier (Schwander, 1983). Até mesmo a peça de Hamlet foi inspirada em lendas pré-existentes e apontar uma única fonte para a famosa tragédia é ainda questão tão polêmica como determinar a existência de intenção na morte de Ofélia.

Nesse contexto, a recriação cinematográfica de Ofélia, além de atualizá-la, pode ser vista como transmissor de certo estilo literário consagrado, como lícita ponte às figuras retóricas literárias, como veículo propício ao contato entre a tradição literária ocidental e os dispositivos de criação típicos das linguagens estéticas contemporâneas. Já que as produções contemporâneas fabricam obras para públicos distantes em tempo do original – e tudo mais que essa distância acarreta –, a investigação da reconstrução da tradição em outros códigos e convenções é elemento *sine qua non* para estudá-las. Passemos aos pormenores dessa análise.

## **OFÉLIA TRIERIANA**

Segundo Stepnik (2020), o conjunto da obra de Lars von Trier está alicerçado em uma linguagem pós-moderna: o hibridismo, o relativismo, a ironia e o pastiche histórico são elementos constitutivos tanto da estética pós-moderna quanto trieriana. Lars von Trier sempre criou a partir da ampliação e especulação das fronteiras cinematográficas e interartísticas. O trabalho com linguagens híbridas, o alargamento do limite das formas são preocupações recorrentes de seu cinema. Para tanto, Trier evoca uma extensão de estilos, técnicas, narrativas e, com elas, experimenta.

Dessa maneira, o cineasta explora a linguagem cinematográfica corrompendo suas duas principais instâncias, a forma e o conteúdo. Em relação à forma, há na obra trieriana momentos em que a transparência de seus filmes ganha foco. De acordo com Ismail

Xavier (2005) há, na proposição da prática cinematográfica, elementos determinantes do espaço ideológico pretendido. O modo de organizar a imagem e som, conhecido como montagem e decupagem, são as ferramentas a situar o filme. Em *Melancholia*, o diretor favorece cortes abruptos, câmera na mão, paródia de telas pré-rafaelitas, resgate da literatura canônica de língua inglesa e sequências exigentes de conexão por parte do espectador. Por consequência, o público é distanciado, invés de tragado, e o pensamento crítico é favorecido. O pêndulo da filmografia de Trier aponta para aquilo que Xavier nomeia como “opacidade do coeficiente de verdade”, pois deixa transparente técnicas cinematográficas.

A forma menos habitual, mais distante do naturalismo hollywoodiano – sustentando pela decupagem e montagem clássicas – encerra cargas significativamente ambíguas e fragmentárias em *Melancholia*. Por isso, é seguro dizer que as idiossincrasias de Ofélia estão presentes não apenas no desenvolvimento da protagonista Justine e na temática acerca do extermínio e da melancolia, mas também na estruturação do filme. A história sobre o choque entre os planetas realiza o fictício de maneira autorreferente e autocrítica, pois se alimenta da própria linguagem artística consagrada e atualiza a linguagem da ausência e carência em termos pós-modernos.

A conceituação do sujeito pós-moderno, aqui essencial, estará amparada em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), de Stuart Hall. Segundo o teórico, as instituições de referência que costumavam aterrisar o indivíduo em um universo centrado – como o casamento, a religião, a nação – entraram em crise; como consequência, o ser humano passou a experimentar sentimentos de não pertinência, de alheamento, de pessimismo, de descentramento e de fragmentação. O ideal humanista, fundador da era moderna, rui a partir do momento que a integridade das fronteiras sociais e nacionais começa a se enfraquecer. Então, a estrutura social, aquela que assegurava para o indivíduo um lugar fixo no mundo, não é substituída por um novo centro estruturante. Em seu lugar, há o vazio ou, ainda, vários centros de estruturação identitária. O fracasso das bandeiras norteadoras da vida abre espaço para a melancolia do sujeito que se vê em um mundo sem esperança de amparo. Segundo Rufinoni (2016), o peso da existência pós-moderna estaria então atrelado à ciência de que somos incapazes de resistir à ausência, tornando-nos estáticos e apáticos – assim como Ofélia.

O cartaz promocional do filme (figura 2), a paródia de “Ophelia” (1852), de John Everett Millais, centraliza a identidade de ausência e abandono de Ofélia enquanto identidade universal, pós-moderna. Um filme que discorre sobre o extermínio e melancolia coloca a personagem shakespeariana como ponto central de sua proposta estética.

Figura 2: Cartaz promocional do filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier.



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1527186>. Acesso em: 15 set. 2022.

Por isso, ambas as personagens são cunhadas ao sabor da melancolia e da loucura. Ademais, ambas flutuam na água, símbolo de suas mortes. Outro ponto que merece destaque é a diferença entre as perspectivas. Enquanto Ofélia é vista de lado e seu olhar parece conformado com o destino da morte, permanecendo dentro dos limites diegéticos, Kirsten Dunst é fotografada de cima, remetendo à posição que um corpo morto ocupa quando deitado em um caixão. Dessa maneira, Justine não é apenas objeto do olhar alheio. Ela sustenta um olhar mais energético que parece ser direcionado à audiência, transformando o público em observador/observado. E, apesar da coloração em ambas as imagens ser bastante similar, existe uma distorção de luminosidade e cor em *Melancholia*: a cena está repleta de tons esverdeados, azulados, esmaecidos e frios – cores típicas às peles de cadáveres em putrefação das miniaturas *memento mori* medievais (Chaves e Pires, 2015).

A erotização próxima à natureza também é comum a ambas. Em *Hamlet* (1602), a descrição da morte de Ofélia tem esse enfoque, o que torna a passagem icônica. Do mesmo modo, cena icônica no longa é a de Justine deitada à beira d'água, lugar de afogamento de suas versões literária e pictórica, nua diante do planeta Melancolia que está em vias de matá-la (Monteiro e Pires, 2015). Em *Hamlet* (1602), a rainha Gertrudes enfatiza a simbologia fálica das flores de Ofélia. Justine, em determinado momento, aparece de maneira erótica e cercada por cenário natural. Sobre esse ponto, é interessante notar que a tela de Millais também recria a erotização, muitos críticos descreveram a expressão de Ofélia pré-rafaelita como aquela que tinge o rosto de uma mulher no momento do orgasmo.

Além disso, a água a circundar todas as Ofélias aqui estudadas – a shakespeariana, a pré-rafaelita e a trieriana – dá indícios de sua impureza. Pelas palavras da peça, pela escolha das cores das representações visuais, nota-se que o líquido é desprovido de claridade, de visibilidade, permitindo comparação à bÍlis negra, o fluido melancólico. Ademais, em *Melancolia*, a água presente na cena em que Justine se masturba nua está iluminada pelo planeta Melancolia.

Outro procedimento que parece agir sob a tutela melancólica é justamente a escolha da representação pictórica pré-rafaelita de Millais, que dita a identidade visual do filme como um todo. De acordo com Barros (2009), a condenação pré-rafaelita à cópia irrestrita dos padrões classicistas funcionava, segundo seus membros, como escudo da pintura aos aspectos automáticos, inautênticos, insinceros do academicismo. Nesse sentido, advogavam por uma disposição mais moderna, mesmo que a proposição pré-rafaelita, como afirma seu nome, estivesse conectada a um arco temporal ainda mais amplo com o passado. Desse modo, a proposta da Irmandade se relacionava com um saudosismo melancólico de ângulo revisional e vanguardista. Além disso, demonstravam clara preferência pela representação de mulheres moribundas.

A partir disso é interessante notar que Lars von Trier, salvaguardando diferenças históricas e de linguagem artística, realiza o mesmo movimento temporal no cinema. Coautor do *Dogma 95*, movimento pela renovação do cinema, opunha-se ao cinema de ordem naturalista e de decupagem clássica. Trier então elaborou um manifesto contendo exigências técnicas para um cinema mais autêntico. Somado a isso, bebe da fonte canônica-artístico-ocidental da mesma forma que fizeram os pré-rafaelitas. O modo pré-

rafaelita de resgate da sensibilidade humana se relaciona ao trieriano pela renovação da relação com o passado, assim como o diretor, a Irmandade não trabalhava com uma cópia exata de sua inspiração. Damiano (2008), sobre a relação pré-rafaelita com o resgate histórico, afirma: “Nesse sentido, eles são uma espécie de vanguarda que, no entanto, se apresentou como retaguarda artística” (Damiano, 2008, p. 323).

Nesse sentido, outras escolhas visuais significativas para a argumentação deste artigo precisam ser elencadas. Por exemplo, a floresta na qual Justine aparece nos *tableaux vivants* da primeira parte de *Melancholia* é escura, soturna, melancólica. A protagonista, personagem que incorpora o sentimento melancólico já que sofre o peso das perdas do mundo, tingem os cenários com cores sombrias. Ao pintar a floresta como uma natureza má e impiedosa, Trier fabrica uma prisão ampla, dilatada, voraz: quando o castelo de Hamlet não é mais construído por muros de pedra, a restrição do espaço desaparece e a frívola corte é todo o lugar.

Segundo Bainbridge (2007), a opção pelo tom amarelo na segunda parte do filme, o destaque à sensualidade de Justine, o realce ao seu tom de pele pálido e brilhante e a iluminação suave são todas qualidades visuais de muitas pinturas pré-rafaelitas. Já a terceira parte, filmada em uma paleta melancólica de azul, evoca mais uma vez a luminosidade sombria dos pré-rafaelitas: fundos esbranquiçados, imagens oníricas, verdes florestais e azuis aveludados, paisagens cintilantes e vida imaginária. Em contraste com as imagens de cores quentes, o terceiro momento é particularmente conhecido pela sua qualidade lírica romântica com imagens de uma natureza não humana, bela e aterrorizante. Sendo assim, a natureza é apresentada como uma força imanentemente divina e demoníaca que permanece incontrolável pela razão. Ao operar a representação da faceta sublime da natureza, tão cara ao romantismo, Trier estabelece uma reciprocidade entre o mundo físico natural e o mundo interior de Justine, um vínculo entre *physis* e *psyche*, plasmado na tela pré-rafaelita e na tela de cinema.

A estética pré-rafaelita se manifesta, assim, na qualidade visual geral do filme: os interiores iluminados por luzes suaves que enfatizam a sensualidade feminina e exteriores de céu escuro, fundos pálidos e verdes florestais que, além de remeterem à estética pré-rafaelita de modo geral, também fazem referência à tão célebre cena de morte de Ofélia. Nas escolhas das cores para *Melancholia*, Trier implementa um modo pré-rafaelita e shakespeariano explicitamente sombrio.

Outra comparação possível está na sequência em que, vestida de noiva, Justine caminha pela floresta tenebrosa. Seus movimentos estão retidos não apenas pelos fios que a puxam para trás e para baixo, mas também pela roupa que limita sua caminhada. Assim como acontece com Ofélia, Justine está retratada em uma cena em que uma suposta felicidade amorosa contém seu iminente extermínio. Justine e Ofélia, cedendo às convenções patriarcais, são lançadas à depressão melancólica. Enquanto Justine percebe durante a realização das festividades matrimoniais que não está apta a compartilhar convenções fúteis, Ofélia é atacada pelos conselhos paternos e vê em seu objeto de amor o nascedouro de seu desgosto.

Há ainda de se ressaltar que a melancolia vê o mundo de maneira emocional, efetivamente transmitido pela própria técnica de câmera de von Trier, que é altamente corpórea e intensa. A abordagem intuitiva do diretor, facilitada pelo renomado trabalho de câmera no estilo *Dogma 95*, possibilita a improvisação, a espontaneidade e vivacidade tão defendidas pelos pré-rafaelitas.

A clareza de visão demonstrada por Ofélia depois de já enlouquecida é atualizada pelo filme a partir da concepção de que há certa clarividência advinda do deslocamento social, conservando o pressuposto de que no melancólico há algo de excepcional e “com nenhum projeto de motivação, ou de comunicação, a pessoa deprimida está em oposição exata às exigências das normas sociais da sociedade contemporânea” (Araújo, 2013, p. 3). O abandono da pátina social, consequência do ceticismo, parece aproximar o melancólico de qualquer nível de verdade. Justine está inapetente, inativa, abúlica. Assim como na famosa gravura de Albrecht Dürer (1514), a vontade de Justine se arrefece. Em diversas passagens, como no acerto do sorteio, ela parece pressentir informações que o restante dos personagens ignora.

O próprio título do filme é passível de costura com a noção pré-rafaelita: a melancolia, durante a Idade Média, era compreendida como nostalgia. Segundo Boulter (2011), o termo, composto pelas palavras gregas *nostos* (retorno) e *algia* (doença), significa uma compulsão pelo retorno à casa, ao início, à origem. A nostalgia é, assim, um impulso profundamente melancólico no sentido de que se esforça por manter o passado perpetuamente presente, postura estética organizadora da proposta pré-rafaelita e da paródia que tanto caracteriza a filmografia de Lars von Trier. Ademais, o título

remete à morte feminina, particularmente animadora da constituição da personagem shakespeariana como força eloquente e criativa.

A personagem trieriana, metaforizando Ofélia, mantém-se como mulher caucasiana europeia descolada de convenções. Personificando o jogo social atual, Justine mostra que a humanidade, agora iconizada em uma mulher e não em um homem como de costume, está fadada à incompletude (Chaves e Pires, 2015); fazendo ressoar uma famosa passagem de Gilles Deleuze: “A meu gosto da morte, diz Bousquet, que era falência da vontade, eu substituirei um desejo de morrer que seja a apoteose da vontade” (Deleuze, 1982, p. 152). Logo, a morte, para ambas, funciona como resistência à extinção de suas vontades, como oposição às exigências sociais.

## CONCLUSÃO

De modo interartístico, *Melancolia* (2011), de Lars von Trier, denuncia o paradigma iluminista que concebe a natureza e as relações humanas como máquina que nos afasta de um conhecimento pré-iluminista. A fragmentação e o isolamento, típicos da pós-modernidade, dentro do longa-metragem são recriações mais amplas e universais do abandono que enlouquece Ofélia. *Melancolia* evoca um intenso senso de alerta contra o fim das conexões vitais entre as realidades humanas e extra-humanas. Ao invocar uma estética pré-rafaelita para o tema melancólico, Trier convoca igualmente sua filosofia de retorno, de paródia pictórica e literária e de morte. Como os pré-rafaelitas, o cineasta dinamarquês enfatizava a necessidade de corrigir os erros da civilização moderna através da arte. Assim como o Manifesto *Dogma 95*, a estética pré-rafaelita, que recorre com frequência à Ofélia, interpreta a arte de sua época como mecânica, inautêntica, engessante, excessivamente convencional.

Por isso, é seguro dizer que as idiossincrasias de Ofélia estão presentes não apenas no desenvolvimento da protagonista Justine e na temática acerca do extermínio e melancolia, mas também na estruturação do filme. A história sobre o choque entre os planetas realiza o fictício de maneira autorreferente e autocrítica, pois se alimenta da própria linguagem artística consagrada e atualiza a linguagem da ausência e carência em termos pós-modernos. O peso da existência pós-moderna estaria, então, atrelado à ciência



de que somos incapazes de resistir à ausência, tornando-nos estáticos e apáticos – assim como Ofélia.

Essa escolha parece indicar uma perspectiva mais sombria sobre a humanidade, isto é, em *Hamlet*, Ofélia sofre devido às restrições sociais de seu sexo – seu pai, seu irmão e Hamlet a manipulam em benefício próprio, negando a ela uma existência plena. Já em *Melancholia*, a destruição iminente do planeta e a urgência de sacrifícios simbólicos parecem traduzir a história e a humanidade como instituições em decadência permanente. Na oposição entre uma natureza insondável e a autoridade do pensamento iluminista tardio, Trier aponta para a inadequação das técnicas epistemológicas da ciência. Desamparada, pois alicerçada em um simulacro de conhecimento, a humanidade está à beira da loucura e da morte.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marta de Pinheiro. “Dos corpos, das vestes, do movimento e da catástrofe: Melancholia, de Lars Von Trier”. In: *TRINDADE*, Denise (org.) *Imaginários de cinema e moda*. RJ: Synergia, 2013, p. 23 – 30.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London & New York: Wallflower Press, 2007, p. 210.
- BARROS, José D’Assunção. *O romantismo e o revival gótico no século XIX. Artefilosofia*, v. 4, n. 6, 2009, p. 169-182.
- BOULTER, Jonathan. “Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History”. In: *The Contemporary Novel*. London & New York: Continuum, 2011.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAVES MONTEIRO, Ênio; LUCIA PIRES, Vera. “Melancholia de von Trier: Ophélie Contemporânea. Nonada”. In: *Letras em Revista*. 2015; 1(24):224-242. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451510017>>. Acesso em: 09 jan. 2024.
- CORRÊA, Graça. “Gothic-Romantic Ecocentric Landscapes”. In: *Lars von Trier’s Melancholia*. Avanca: Cinema International Conference, Avanca: Edições Cine-Clube, 2012, 180-7.
- DAMIÃO, Carla Milani. *A morte como libertação ou a estetização da morte*. Ilhéus: Especiaria, v. 11, n. 19, 2008, p. 320-332.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva. 1982.

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: Cultural memory in art, film, literature*. Indiana University Press, 2001.
- HUTCHEON, Linda; PÉREZ, Teresa Louro. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70. 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Translated by Leon. New York: Columbia University Press, 1989.
- OLIVEIRA, Fábio Crispim. “A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars Von Trier”. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008.
- PETERSON, Kaara L.; WILLIAMS, Deanne. “Introduction: The Afterlives of Ophelia”. In: *The afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-9.
- POE, Edgar Allan. *The Raven and The Philosophy of Composition*. Paul Elder and Company. San Francisco and New York. 2017.
- PRADO, Decio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROMESTANT, Lilly E. “Ophelia and the Feminine Construct”. In: *Oglethorpe Journal of Undergraduate Research*. v. 5, 2015. Disponível em: <<https://digitalcommons.kennesaw.edu/ojur/vol5/iss3/1>>. Acesso em: 09 jan. 2024.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “Paradoxos da Melancolia. Uma Leitura do Filme Melancolia, de Lars von Trier”. In: *Revista de Linguagem do Cinema e do Audiovisual*, v. 5, n. 1, 2016, p. 69-77.
- SCHWANDER, Lars. *We Need More Intoxicants in Danish Cinema*. Levende Billeder, p. 13-23, 1983.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Penguin, 1998.
- SMITH, Barbara. *Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia*. South Atlantic Review 73. JSTOR: 2008, p. 96-112.
- STEPNIK, Małgorzata. “The House that Lars Built. The Architecture of Transgression”. In: *Arts: Multidisciplinary Digital Publishing Institute*, 2020. p. 127.

TARKOVSKI, Andrei Arsenyevich. *Esculpir o tempo/Tarkovski*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THORSEN, Nils; TRIER, Lars von. “Longing for the End of All”. In: Interview with Lars von Trier, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. Ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 07/08/2023

Aceito em: 15/11/2023

**Gabriela Pauka:** Professora Assistente do Departamento de Ciências da Educação/Letras da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Ariquemes. Doutoranda em Literatura e Vida Social pela na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus de Assis. Mestra pela mesma instituição, onde pesquisa primordialmente a relação entre literatura canônica de língua inglesa e cinema. Possui graduação em Letras Inglês – Português e suas respectivas literaturas pela Universidade de Rio Verde (2011). Atua com os seguintes temas: literatura e o mal, demiurgia literária, literatura comparada, crítica literária, literatura e cinema, pastiche e paródia, William Blake, William Shakespeare, Lars von Trier e Clarice Lispector. É ainda pesquisadora visitante no Behner Stiefel Center for Brazilian Studies San Diego State University, USA.

# O labirinto da memória: a investigação do tempo perdido em *L'emploi du temps*, de Michel Butor

*Le labyrinthe de la mémoire : l'investigation du temps perdu dans L'emploi du temps, de Michel Butor*

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

[lorenzo.barreiro@unesp.br](mailto:lorenzo.barreiro@unesp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-3873-4988>

## RESUMO

Este artigo propõe estudar a importância do tempo na obra de Michel Butor, mais especificamente *L'emploi du temps* (1957). Objetiva-se analisar, por um lado, como o tempo se constrói no romance, e, por outro lado, qual o seu papel no enredo. Na obra, o tempo é inerente à realidade, não só o do relógio ou da clepsidra, mas o interior; no romance, temos acesso às memórias do autor ficcional por meio da simultaneidade dos tempos. Em um primeiro momento, analisaremos como o tempo se constrói como um labirinto, para, em seguida, estudarmos como o protagonista tenta fugir dele. Nós percorreremos o romance à luz da teoria literária, tomando como principal interlocutor Paul Ricœur (1995; 1997), e dos textos teóricos de Butor, como *Conversation sur les temps* (2012) e *Répertoire* (1964; 1960).

**Palavras-chave:** Michel Butor; tempo e narrativa; memória.

## RÉSUMÉ

Cet article propose d'étudier l'importance du temps chez Michel Butor, plus spécifiquement *L'emploi du temps* (1957). On prétend analyser, d'un côté, comment le temps se construit, et, d'un autre, quel est son rôle dans l'intrigue. Dans cette œuvre, le temps est inhérent à la réalité, non seulement celui de la montre ou de la clepsydre, mais celui intérieur ; dans le roman, nous avons l'accès aux mémoires de l'auteur fictionnel et à la simultanéité des temps. Dans un premier moment, nous analyserons comment le temps se construit comme un labyrinthe, pour ensuite étudier comment le protagoniste essayer de s'en échapper. Nous parcourons le roman à la lumière de la théorie littéraire, en prenant comme principal interlocuteur Paul Ricœur (1995; 1997), et des textes théoriques de Butor, comme *Conversation sur les temps* (2012) et *Répertoire* (1964; 1960).

**Mots-clef :** Michel Butor; temps et récit; mémoire.

## INTRODUÇÃO

No pós-guerra, surge na França o movimento do *Nouveau Roman*, contrapondo-se o romance tradicional na segunda metade do séc. XX e renovando as técnicas literárias de então, sobretudo, o papel e a representação do herói e da descrição. Segundo Alain Robbe-Grillet (1976), crítico, teórico e romancista do movimento, os novos romancistas seriam os herdeiros da grande literatura dos últimos séculos. Suas obras seriam, por um lado, uma espécie de “evolução” do romance, e, por outro, uma mudança radical dele, sobretudo no que diz respeito ao funcionamento da descrição, ao papel e à representação do herói na narrativa. Em virtude dessa aspiração à inovação, para Otto Maria Carpeaux, não se tratava de um mero anseio ou de um mero movimento de autores quaisquer, pois “[o] ‘*nouveau roman*’ é a quebra mais radical que a tradição do romance francês jamais sofreu” (Carpeaux, 1968, p. 311).

Dentro do movimento, além de Robbe-Grillet, podemos salientar um de seus principais expoentes, Michel Butor (1926-2016). Ele foi professor, poeta, dramaturgo e compositor de ópera; escreveu ensaios sobre Balzac, Flaubert, Rimbaud, sobre pintura e sobre sua própria obra — como em *Conversation sur le temps* (2012), no qual debate o tempo nas suas obras juntamente com Carlo Ossola. Além dessas atividades, Butor foi sobretudo romancista e, de acordo com Maicon Tenfen, o “‘guru’ da revolução novo-romanesca” (Tenfen, 2007, p. 104).

Este artigo tem como objetivo o estudo de *L’emploi du temps*. Evidenciaremos como o enredo da narrativa em questão está voltado para a discussão do tempo, pois a experiência temporal está presente nas mudanças da narrativa, o que é uma das características do *Zeitroman* como Paul Ricœur (1995) discute. Para tanto, investigaremos como o tempo se organiza na obra e como ele participa da história. O tempo é a força motriz do diário, pois é um labirinto no qual Revel está preso e que o oprime, e, para escapar de lá, Revel se debruça sobre as páginas, anotando as suas memórias — o que faz com que a narrativa trabalhe com diversos tempos simultaneamente. Assim, será nosso papel compreender o porquê de o narrador protagonista escrever o seu diário e qual é a relação disso com a passagem temporal. Dividiremos o nosso texto em dois tópicos: I) em “O labirinto da memória”, investigaremos o tempo é labiríntico na narrativa e na percepção do narrador; II) em “A

investigação do tempo perdido”, clara referência à obra proustiana, discutiremos como, a investigação de Revel, não do crime, mas do seu tempo, torna-se uma tentativa de sair do labirinto. Percorreremos o romance de Butor sob o lume de seus ensaios, pois as suas concepções, em *Conversation sur les temps* (2012) e *Répertoire* (1964; 1960), refletem-se, por vezes, nos romances. Também utilizaremos da teoria literária, tomando como principal interlocutora *Tempo e narrativa* (1997; 1997), obra teórica de Paul Ricœur. Utilizaremos, como ferramenta para o nosso estudo, as filosofias de Henri Bergson (*O pensamento e o movente* [2006] e *Matéria e memória* [2010]) e de Paul Ricœur (*A memória, a história, o esquecimento* [2007]), afinal, estudaremos a percepção do tempo, mesmo que seja de sujeitos ficcionais.

*L'emploi du temps* (1957), em síntese, é uma espécie de diário no qual Jacques Revel, um jovem francês, escreve suas experiências passadas na cidade ficcional de Bleston, onde estagiou no escritório de advocacia *Matthews and Sons*. Durante a sua estada, o narrador protagonista inicia estudando a própria cidade de Bleston; no entanto, encontra um romance policial, *O assassinato de Bleston* (“*Meurtre de Bleston*”). A partir desse romance, o personagem-narrador se engaja numa investigação criminal, supondo que o livro teria sido fruto de um crime real. Além disso, Jacques Revel relata, em seu diário, as suas experiências passadas em retrospectiva, num lapso de tempo por volta de sete meses, mas que varia diversas vezes, confunde-se e até se sobrepõe ao longo da narrativa.

O romance se inicia no fim do percurso de Revel, da França para a Inglaterra. Ao descer do trem, a primeira imagem da cidade com a qual ele depara é a de um clarão; em seguida, a de um ambiente cuja vista é cinzenta e cujo ar é “amargo”. Esta primeira impressão é importante, porque será carregada pelo narrador-protagonista durante todo o percurso narrativo. Assim, pelos olhos de Revel, veremos Bleston como um ambiente incessantemente escuro, sufocante e sujo:

Os clarões se multiplicaram.

Foi nesse momento que entrei que começa a minha estada nesta cidade, neste ano cuja metade se decorreu, quando pouco a pouco me libertei de minha sonolência, naquele canto do compartimento onde eu estava só, sentado de frente, ao lado da janela negra coberta por fora por gotas de chuva, miríade de pequenos espelhos, cada um refletindo um grão trêmulo de luz insuficiente, que gotejava do teto sujo, quando a trama da espessa cobertura de ruídos, que me envolvia há horas quase sem descanso, mais um vez se relaxou, desfeita. [...] É que então a água de meu olhar ainda não estava obscurecida, então, cada um dos dias aqui jogou sua pitada de cinzas. [...]

Então respirei profundamente, e o ar me pareceu amargo, ácido, cheio de carvão, pesado como se um grão de limalha lastreasse cada gotícula de sua névoa<sup>1</sup> (Butor, 1957, p. 9-10).

## O LABIRINTO DO TEMPO E DA MEMÓRIA

Falaremos então sobre o tempo ser um labirinto na narrativa, tanto o tempo do ambiente da cidade, quanto das memórias, ambos relativos à percepção do personagem. Revel parte para uma viagem numa cidade estrangeira, por um período determinado. Na cidade, quase sempre está sozinho, não fala o mesmo idioma que os outros por grande parte da narrativa e muito menos tem para onde ir. Lá, sente-se um estrangeiro, não apenas como alguém distante de sua terra natal, mas como alguém que, existencialmente, não pertencesse àquele local, num mundo, como diria Camus, “privado de ilusões e de luzes”<sup>2</sup> (Camus, 1942, p. 18), ou seja, como um estrangeiro numa atmosfera absurda. A cidade tem uma importante relação conflituosa com o protagonista, pois Bleston, um ser inanimado, rodeia a vida de Revel durante um ano e, por esse período, é a verdadeira vilã de sua história, agindo como uma espécie de demiurgo, controlando a sua vida. Quando falamos dessa cidade, referimo-nos a toda atmosfera que circunda Jacques Revel, seja o tempo ou o espaço.

Em vez de “absurda”, o narrador retrata, diversas vezes, a cidade de Bleston como uma areia movediça que o consome aos poucos. Inclusive, tenta compreendê-la no começo da narrativa, mapeando-a e vagando por ela. No entanto, isso não é possível, como se ela estivesse viva e mudasse constantemente. Por isso, o cenário da narrativa é uma areia movediça, ininteligível, do qual o narrador não pode escapar.

Bleston também parece, para o narrador, fantasmagórica por causa de seu ambiente assustador, misterioso e repleto de pecados. É também chamada de “A Cidade de Caim”, graças ao seu vitral, o Vitral do Caim (também conhecido como “Vitral do

---

<sup>1</sup> *Les lueurs se sont multipliées.*

*C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche, près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinaut du plafonnier sali, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite. [...] C'est qu'alors l'eau de mon regard n'était pas encore obscurcie ; depuis, chacun des jours y a jeté sa pincée de cendres.[...] Alors j'ai pris une longue aspiration, et l'air m'a paru amer, acide, charbonneux, lourd comme si un grain de limaille lestaît chaque gouttelette de son brouillard. (As traduções aqui reproduzidas são de nossa responsabilidade.)*

<sup>2</sup> *privé d'illusions et de lumières.*

Assassino”), na sua catedral. Nessa catedral, ocorreram dois crimes que ajudam a edificar esse ambiente fantasmagórico, o assassinato de *O assassinato de Bleston* e, séculos antes, um sacerdote foi espancado pelos fiéis: “[...] o bispo ficou cego, que gemia, que foi preciso alimentar como uma criança, e que morreu três anos mais tarde, sem ter pronunciado uma palavra”<sup>3</sup> (Butor, 1957, p. 101).

A cidade, mesmo assustadora para Revel, não o impediu de conseguir um mapa dela, andar por ela, investigá-la, visitá-la e revisitá-la (por exemplo, o restaurante Oriental Bamboo, a igreja e seu vitral de Caim). Dessa maneira, como caracteriza Leal (2012), o espaço não deixa de ser palpável e reversível na obra, diferentemente do tempo. Por essa razão, todo o espaço, desde o início da narrativa, está em desacordo com a alma de Jacques Revel, como o indivíduo problemático de Georg Lukács (2003)<sup>4</sup>; porém, o tempo não só faria parte da realidade, mas também seria o seu aspecto mais opressor. Isso porque, no mesmo tempo, como no rio heraclitiano, nunca nos banhamos duas vezes. O tempo é uma entidade invisível que, independentemente dos pensamentos de Revel, ou dos nossos, caminha do ponto A para o ponto B, sem pausar, sem retroceder; passando por tudo e levando tudo. Assim, na obra, como podemos pensar a partir de Lukács, essa grandeza física é mais inevitável e tenaz para com o personagem do que o espaço:

A maior discrepância entre ideia e realidade é o tempo: o decurso contínuo da duração. A mais profunda e humilhante incapacidade de autoafirmação da subjetividade consiste [...] no fato de que ela não pode resistir a esse decurso contínuo e indolente [...] de esse ente inapreensível e invisivelmente ágil despojá-lo aos poucos de toda a sua posse e — de maneira imperceptível — impingir-lhe conteúdos alheios (Lukács, 2003, p. 127).

Podemos então analisar como o labirinto do tempo é não só a cidade de Bleston, mas também as anotações e a consciência de Revel. O menos evidente, sempre presente na narrativa, é o futuro. O porvir e o tempo psicológico do narrador autodiegético, segundo Meyerhoff (1976), dá-se por meio das expectativas e da espera. Embora Jacques Revel queira retornar ao que viveu e dar sentido a isso, quer ao mesmo tempo

---

<sup>3</sup> [...] *l'évêque est devenu aveugle, qui gémissait, qu'il fallut nourrir comme un enfant et qui mourut trois ans plus tard, sans avoir prononcé une parole.*

<sup>4</sup> A tese central da *Teoria do romance* (2003), de Georg Lukács, é sobre o herói moderno, o “indivíduo problemático”, que seria marcado pelo desacordo entre “alma” e realidade, pois as virtudes e as vontades da alma desse herói não se adequariam ao “mundo externo”; na verdade, seriam divorciados por abismo intransponível.



que o tempo passe, pois há a expectativa de voltar para a França depois de um ano. Assim, o protagonista permanece atento, esperando. E esse é o norte de Revel durante a sua estada, pois, independentemente do diário e das outras atividades que ocupam o seu tempo, sempre anseia, paradoxalmente, que essa viagem acabe sem demora. Sob esse ponto de vista, o tempo futuro seria muito mais linear, porque, mesmo que esteja preso a uma rotina, sempre está direcionado ao seu retorno à França. Para Revel, o porvir também estaria ligado às inúmeras possibilidades, até improváveis, dentre as quais se cria o eixo da mudança e do júbilo, por isso o autor ficcional espera uma mudança que o tire de Bleston.

Enquanto está na cidade inglesa, Revel percebe o tempo de uma maneira condensada, por causa da espera:

Durante a noite fiquei na minha cama sem poder dormir, como a outra noite, sem poder me despir depois desse interminável dia intermediário, dessas longas lentas marchas circulares sonâmbulas sem destino, no isolamento, ofuscamento, murmúrio e frio [...] na prostração e humilhação, no extremo de pena e de minha impotência, toda a noite, sem poder dormir [...] <sup>5</sup> (Butor, 1957, p. 337).

Nesse momento, o autor está em seu quarto, que parece escuro por causa da noite, enquanto espera pelos fins dos dias, o que causa uma interminável agonia. As “longas lentas marchas circulares” (que pelo seu próprio ritmo é vagaroso e extenso), mostram que eventos tediosos, além de demorados, são repetitivos. Os eventos que duram mais para passar para o personagem porque os eventos são narrados de uma maneira mais extensa do que aconteceu na história, como pensa Genette (1979). Como podemos ver na seguinte citação:

[...] cheguei na rodada da semana no Matthews and Sons ao mesmo tempo que todos os meus companheiros de sala, onde comecei a girar, preso a esse rebole que, nessa manhã como todas as segundas-feiras às nove horas, retomei seu mesmo movimento, como se tivesse me reencontrado, enquanto eu atravessava o limite do “White Street, sessenta e dois”, oito dias antes, quinze dias antes, ou mesmo nesse 8 de outubro, sempre no mesmo cenário, com única mudança a diminuição da luz até janeiro, depois seu aumento, trazendo os mesmos atores conforme as mesmas atitudes, de tal maneira que

---

<sup>5</sup> *Toute la nuit j'étais resté sur mon lit sans pouvoir dormir, comme l'autre nuit, sans pouvoir me déshabiller après cette interminable journée vide intermédiaire, ces longues lentes marches circulaires somnambules sans destination, dans l'isolement, l'éblouissement, le bourdonnement et le froid [...] dans l'accablement et l'humiliation, dans l'extrémité de mon châtime et de mon impuissance, toute la nuit, sans pouvoir dormir [...].*

me seria difícil de precisar em qual momento é produzido tal mínimo evento que ocupou no entanto muito tempo de nossas breves conversas de colegas na refeição, no bom dia ou no até amanhã [...], de tal modo que, na minha lembrança, todas essas semanas cujo número me assusta quando consulto meu calendário, das quais cada uma passou tão lentamente, se contraem quase em uma única imensa, espessa, compacta, confusa, tudo o que me resta de tantas horas desse outono, desse inverno e deste começo de primavera, sempre esse movimento que só parará no fim de setembro, porque está entendido que não terei férias enquanto estiver aqui<sup>6</sup> (Butor, 1957, p. 37-38).

O trecho acima exemplifica o tédio do personagem. O protagonista está perdido nas datas, horas e meses, porque, embora haja uma certa exatidão, a partir dessa segunda-feira que o personagem vai ao trabalho, ele relembra de diversos eventos. Esses eventos se repetem, inúmeras vezes, as mesmas ações, “retom[ando] o mesmo movimento”, como de um reboło, ao qual ele está preso e aos poucos o desgasta. Por essa razão, os diversos dias são narrados de uma maneira sumária, mesmo que tenham passado lentamente. Pois é assim que ele tem lembranças repetidas, “compacta[s]”, que por vezes não consegue diferenciar (“oito dias antes, quinze dias antes, ou mesmo nesse 8 de outubro [...] em uma única imensa, espessa, compacta, confusa [...]). Além da repetição da sumarização, por mais que se trate de quase uma enumeração, podemos notar o alongamento da leitura, pois não há pontos, apenas vírgulas e frases longas, mostrando o quanto os dias são cansativos para o leitor. No romance, como nessa citação, há longas descrições, orações e parágrafos quase sem pontos finais. Além do mais, narram-se eventos totalmente desinteressantes e repetitivos, interrompendo ou desacelerando a ação, como as várias vezes em que o narrador vai para o Cine Atualidades assistir a um documentário cujo assunto é desinteressante e cansativo, porém, serve para ocupar o seu tempo.

---

<sup>6</sup> [...] j'ai abordé la roue de la semaine chez Matthews and Sons en même temps que tous mes compagnons de salle, où j'ai commencé à tourner, attaché à cette meule qui, ce matin comme tous les lundis à neuf heures, a repris son même mouvement, comme si je m'étais retrouvé, tandis que je franchissais le seuil du « soixante-deux, White Street », huit jours auparavant, quinze jours auparavant, ou même à ce 8 octobre, toujours dans le même décor, avec pour seul changement la diminution de la lumière jusqu'en janvier, puis son accroissement, entraînant les mêmes acteurs selon les mêmes attitudes, de telle sorte qu'il me serait bien difficile de préciser à quel moment s'est produit tel minime événement qui a occupé pourtant longtemps nos brèves conversations de collègues au moment du repas, au bonjour ou à l'au revoir [...] de telle sorte que, dans mon souvenir, toutes ces semaines dont le nombre m'épouvante, quand je consulte mon calendrier, dont chacune a passé si lentement, se contractent presque en une seule immense, épaisse, compacte, confuse, tout ce qui me reste de tant d'heures de cet automne, de cet hiver, et de ce début de printemps, toujours ce même mouvement qui ne s'arrêtera qu'en fin septembre, puisqu'il est entendu que je ne prendrai pas de vacances tant que je resterai ici.

Devemos pontuar que a monotonia do personagem e o texto estão relacionados com a leitura. Segundo Ricœur (1995), o tempo da recepção foi, por muito tempo, deixado de lado, mas é no ato da leitura que o texto encontra o seu receptor. O tempo narrativo é apenas tempo virtual, pois está correlacionado com a percepção do leitor sobre a obra. Essa relação, o autor chama de *experiência imanente*, entre experiência do leitor com o tempo ficcional. A partir dessa experiência, as longas durações de Jacques Revel podem ser experimentadas pelo próprio leitor, como se o tempo da leitura se tornasse arduamente tedioso, como o foi para o narrador protagonista.

Já discutimos, ao falar do tédio e da espera, alguns pontos da memória, mas agora iremos abordá-la mais cuidadosamente. Primeiramente, a obra de Butor em questão é um diário de viagem de Revel, no qual ele descreve os dias em que passou em Bleston, durante o seu estágio. Há uma distância temporal entre o passado que ele narra e o presente fictício, como Jean Ricardou descreve: “[...] *L’Emploi du temps* é uma narrativa de hiato. Do passado que ela pretende restabelecer, o narrador assegura ‘que se trata de preencher as lacunas nos dias que nos restam’”<sup>7</sup> (Ricardou, 1967, p. 185). Revel recupera ações passadas que vivenciou, assim, o tempo da narrativa não é o inevitável e físico do relógio (ou mesmo do próprio diário), mas o psicológico, que traz à baila as suas memórias: “[a]ssim a sucessão primária dos dias antigos nunca nos é evocado senão através de uma multidão de outros mutáveis [...]”<sup>8</sup> (Butor, 1957, p. 388). No começo, a narrativa parece seguir uma certa linearidade, mas, conforme investiga, essa tentativa parece tornar-se gasta e o narrador se perde na sua própria investigação, não mais seguindo as datas ordenadamente. Portanto, em *L’emploi du temps*, por meio do presente ficcional, narra-se outro momento distante, que é um evento terminado, o crime, mas também outras memórias da investigação.

“Os clarões se multiplicaram”, cujos caracteres se começaram a queimar nos meus olhos quando eu os fechei, inscrevendo-se em chamas verdes sobre o fundo vermelho-escuro, essa frase cujas cinzas eu já encontrei nessa página quando eu reabri as pálpebras, essas cinzas que reencontro agora<sup>7</sup> (Butor, 1957, p. 186).

<sup>7</sup>[...] *L’Emploi du temps est un récit de l’hiatus. Du passé qu’il envisage de rétablir, le narrateur assure ‘qu’il s’agit de combler les lacunes en ces quelques jours qui nous restent.*

<sup>8</sup> *Ainsi la succession primaire de jours anciens ne nous est jamais rendue qu’à travers une multitude d’autres changeantes.*

Esse excerto mostra a confusão temporal da obra. Além das duas cronologias principais, surgem diversos momentos na investigação memorialística. Segundo Marie-Laure Ryan (1976), Michel Butor não se contenta com a narrativa linear habitual, em *L'emploi du temps*. Como no momento dessa citação (no dia 28 de julho), o narrador-protagonista narra quando começou a escrever o seu diário (no dia 1º de maio), sobre a sua chegada (no dia 1º de outubro). Portanto, trata-se de uma situação temporalmente complexa, porque há diversas memórias que se intercalam ou até se repetem ou se sobrepõem. Por causa dessa complexidade temporal e por causa da importância desse momento na narrativa (que veremos na próxima seção deste escrito), essa cena será central ao nosso escrito, retornando diversas vezes em nossa análise.

Uma das técnicas utilizadas nessa cena é a que Butor, em “*Recherche sur les techniques du roman*”, discute a técnica do contraponto na narrativa. Os contrapontos temporais funcionam como cronologias diferentes que surgem na narrativa principal, saltando para trás ou para frente:

Produz-se a sobreposição de duas sequências temporais, como de duas vozes na música. [...] A aparição de novos dados vai por vezes modificar a tal ponto o que se sabia de uma história que será preciso dizê-la duas vezes ou mais. [...] trata-se de dados elementares de nossa consciência do tempo<sup>9</sup> (Butor, 1964, p. 92).

Seguindo esse raciocínio, há a) o fio memorialístico e investigativo conduz logicamente a narrativa; b) lembranças que justificam o passado para o Revel, no tempo presente. Portanto, por meio das suas lembranças de eventos de meses atrás, ele realiza uma busca dos eventos da investigação. Quando Revel descreve os fatos da investigação do assassinato, surgem as outras memórias que fogem dela, atrapalhando e contrapondo essa sequência. Essas memórias voluntárias<sup>10</sup> modificam o rumo da narrativa, agregando-lhe sentido e motivos que fazem com que o personagem tome outras decisões ou mude o que ele pensava até então. Como a cena que salientamos, o jovem francês revisita um momento a partir do presente ficcional, que, por sua vez, revisita

---

<sup>9</sup> *il se produit la superposition de deux suites temporelles, comme de deux voix en musique. [...] L'apparition de nouvelles données va parfois modifier à tel point ce que l'on savait d'une histoire qu'il faudra la dire deux fois, ou plus. [...] il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps.*

<sup>10</sup> Utilizamos aqui um vocábulo de Bergson (2010), pois os dois tipos de memórias que salientamos são próximos de como o filósofo divide as memórias entre voluntárias e involuntárias: uma memória evocada propositalmente pela consciência e a outra espontaneamente, pois depende de um ato inconsciente e “difícilmente obedece a vontade” (Bergson, 2010, p. 97).

outro momento. Assim, na memória de Revel, surgem o futuro (visto anteriormente), o passado e o presente que se tornam co-presentes com a memória.

A construção temporal da história até esse momento-chave tem um papel fundamental, pois a organização particular da trama dos eventos faz com que ele recupere involuntariamente um evento que ele havia esquecido. Butor utiliza de outra técnica contrapontística para encadear ritmadamente o tempo da narrativa e para causar uma reflexão do personagem sobre a sua própria existência. Em *Conversation sur le temps* (2012), Michel Butor, juntamente com Ossola, descreve que o tempo em *L'emploi du temps* funciona como uma fuga, pois, na linearidade do tempo, um instante determinante da narrativa se repete em três momentos diferentes:

[...] quando nós escutamos música, os tempos que nós ouvimos transcorre realmente de uma maneira linear, porque no interior da música, o que é absolutamente essencial é a maneira de que as coisas se repetem ou não se repetem. Por vezes, determinadas coisas voltam para trás; é particularmente claro em certos aspectos da música: o que nós chamamos de “fuga” especificamente. Essa palavra, “fuga”, que indica a fuga, a fuga do tempo justamente, a fuga é um meio de correr atrás do próprio tempo, de controlar essa fuga do tempo<sup>11</sup> (Butor, 2012, p. 21).

A importância desse trecho que realçamos está justamente na fuga e no contraponto fazerem o personagem revistar um outro momento esquecido, que retorna para assombrá-lo. Por causa do hiato temporal da narrativa, há uma grande diferença entre relatar um acontecimento que acabou de se realizar e relatar um acontecimento de meses antes, porque, diante de um grande intervalo de tempo, há uma espécie de distorção da memória por parte do narrador-protagonista. Isso acontece porque o narrador autodiegético, de acordo com Mendilow, “projeta a sua personalidade que escreve posteriormente sobre a sua personalidade que agiu anteriormente” (Mendilow, 1972, p. 101), assim, o seu ponto de vista posterior se altera em relação ao seu passado.

Paul Ricœur discute essa mudança da lembrança quando o passado distante é retomado posteriormente em *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Como o filósofo retoma Aristóteles, a memória é uma presença ausente, é o anel de cera que

---

<sup>11</sup> . [...] lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « fugue », notamment. Ce mot, « fugue », qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps.

deixa uma marca, porém, não está mais lá, pois ele foi um presente acabado e aparece em outro presente, não mais como o evento em si. Outra razão para essa diferença é que, enquanto a memória está na nossa consciência ou na nossa inconsciência, ela sofre alterações, pois há um *trabalho*<sup>12</sup> que borra e modifica as nossas lembranças. Sobre as interferências que a memória, Bergson, em *Matéria e memória* (2010), discute que, ao reencontrarmos nossa memória, ela é modificada, porque também se contrai com que está sendo percebido, ou seja, o nosso presente muda como vemos o nosso passado. Dessa maneira, quando lembramos de algo, segundo Bergson, a lembrança se diferencia cada vez mais do seu estado original, “difer[indo] assim profundamente dessa lembrança pura” (Bergson, 2010, p. 164). Assim, quem o narrador passou a ser é diferente de quem o narrador foi modificando o seu ponto de vista sobre a mesma situação.

Esse excerto e toda a nossa análise até então serviram para mostrar como o tempo é um labirinto, desde o tempo da cidade pela qual ele vaga e visita os mesmos lugares, até a memória. Na memória, diversos tempos se cruzam, lentos e repetitivos, a ponto de ele se perder. Ao reencontrar o dia em que começou a escrever, a sua memória involuntária traz à tona uma evidência, não do crime, mas sim do que ele tentou ignorar: o tempo do labirinto ao qual ele está preso e da *fuga* inevitável do tempo. Há uma modificação<sup>13</sup> em Revel, pois, em vez de encontrar uma oportunidade de evasão do dédalo, percebe que nunca esteve tão desorientado. Percebe também que a automação e os hábitos devoram os seus dias; assim, ele os desperdiça com tédio, espera e solidão, significando nada.

## **A INVESTIGAÇÃO DO TEMPO PERDIDO**

Os três primeiros capítulos, “A entrada”, “Os presságios”, “O acidente”<sup>14</sup>, seguem a estrutura de um romance policial. O jovem francês inicia, na verdade, estudando a própria Bleston, mas, por causa das pistas que encontra, passa a investigar o

---

<sup>12</sup> Paul Ricœur discute a memória segundo diversos outros filósofos, como o sinete de Aristóteles e o trabalho do luto de Freud.

<sup>13</sup> A palavra “modificação” tem uma grande importância na obra de Butor. Inclusive é o título de uma de suas obras, *La modification* (1971). Nessa obra, o protagonista tenta sair da sua vida que acinzentava, modificando a sua vida. Porém, a verdadeira modificação do personagem foi, graças às suas memórias, a aceitação do tédio.

<sup>14</sup> “*L'entrée*”, “*Les présages*”, “*L'accident*”.

romance *O assassinato de Bleston*, questionando se o crime do livro é ou não real. Vimos que, quando ele reencontra o momento que começou a escrever, percebe a sua situação em Bleston, e nesta seção pretendemos analisar então como ele tentou sair dela.

Tzvetan Todorov, em *Tipologia do Romance Policial* (2013), discute alguns aspectos formais do romance policial (ou romance de enigma) — inclusive, para tanto, inicia a discussão citando *L'emploi du temps*<sup>15</sup>. O romance policial possui duas histórias, como aponta Todorov, há a história do crime e a "história do inquérito", que é presente ficcional: “a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’.” Elas não têm ponto em comum, a última é ação acabada, porém é a principal cronologia do romance, em vez da história da investigação, que o que lemos, “precisamente a história do livro” (Todorov, 2013, p. 97). Em razão de a narrativa de enigma não pode seguir a ordem natural dos eventos, pois não pode simplesmente revelar a resposta, entre essas duas cronologias, há diversas inversões dos fatos do percurso da história, em relação à maneira com que é contada, ou seja, há um trabalho temporal. O motivo disso é que a narrativa policial pressupõe que a presença do crime seja ausente, pois é ação consumada na história, mas que não foi encontrada. A narrativa deve ser encadeada de tal maneira que a resolução da investigação seja guiada por uma investigação causal, até o crime e o criminoso. Assim, ao passo que Revel averigua quem foi o assassino de Bleston (a cronologia do inquérito), desenvolve-se a história do crime, até que ele encontre o criminoso.

Dessa maneira, a construção da narrativa nos guia, como num romance policial, de maneira causal, juntando fatos, pistas etc., até a resolução da intriga, quando ela atingiria o seu clímax. Assim, o desenvolvimento da investigação nos levaria para a sua resolução, quando o investigador encontraria o autor do crime. Todavia, a narrativa deixa de ser um romance policial no seu quarto capítulo, “As duas irmãs”, quando o autor ficcional reencontra “os caracteres datilografados na folha”<sup>16</sup> (Butor, 1957, p. 245), no momento que havíamos destacado. Nessa cena, a narrativa sofre uma mudança drástica, um “anticlímax”, em que personagem abandona a investigação.

<sup>15</sup> Essa citação é proveniente de uma discussão do protagonista de George Burton, autor de romances policiais, com o protagonista. Nela, Burton discute que na narrativa há dois assassinatos, um executado pelo assassino e outro pelo investigador.

<sup>16</sup> *les caractères dactylographiés sur la feuille.*

Sobre essa mudança, alguns estudiosos da obra (como Kotowska [2012]) discutem que ela teria sido causada por Ann Bailey, a quem o jovem francês designava certa afeição, porque ela seria quem o salvaria, mas ela decidiu casar com um dele. Assim, ele deixaria de lado a investigação do crime, porque havia depositado as suas expectativas de sair da opressão da cidade nesse amor, mas fracassou. Porém, na verdade, por mais que o afeto por ela esteja presente em alguns momentos, não era, de fato, importante e tampouco foi bem desenvolvido no romance.

Podemos pensar que, na verdade, *L'emploi du temps* é um romance à Proust. Para elaborar um breve paralelo entre Proust e Butor, podemos utilizar a discussão que Gilles Deleuze (2003) faz sobre o aprendizado por meio de signos (mundanos, amorosos, sensíveis e artístico), que levaria até a descoberta da vocação, na obra proustiana. Em *L'emploi du temps*, os aprendizados que fazem o narrador-protagonista decidir escrever, pois há diversos fracassos que motivam essa decisão: os seus amores, a investigação criminal e o tempo — que se perde e que se tenta recuperar. Por meio da Arte, Revel busca materializar em palavras os dias que se foram, trazendo à tinta aquilo que havia se tornado sombrio, inconsciente. Revel tenta de alguma maneira ressuscitar o tempo perdido em Bleston, reencontrando, no presente, o seu passado. No diário, ele busca o que se tornou desconhecido, o que se tornou ausente. Como se o lado distante das suas memórias abrigasse também o que verdadeiramente aconteceu em Bleston: "Então resolvi escrever para me reencontrar, curar-me, para esclarecer o que me havia acontecido nesta cidade odiada, para resistir ao seu feitiço, para me despertar dessa sonolência [...]"<sup>17</sup> (Butor, 1957, p. 261). Essa citação também mostra que: a) por mais que seja de momentos tediosos e infelizes, o narrador autodiegético consegue achar uma saída através de sua investigação; b) por mais que o seu ponto de vista mude e por mais que seja sobre o tédio, esse ato de escrever também é uma maneira de valorizar os momentos em que ficou na cidade, "solidificando-o" na existência. É uma forma de registrar os acontecimentos e tomar consciência do tempo. Portanto, Revel anseia que o tempo passe logo, porém, quer que tenha algum valor e que as linhas fixadas nas folhas permaneçam eternas e atemporais.

Portanto, a nossa tese é de que, no momento em que revê o dia em que começou a escrever, o romance deixa de ser sobre uma investigação criminal para tornar-se uma

---

<sup>17</sup> *Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence [...].*



tentativa de amparar-se em algo, através da investigação do tempo, pela escrita. Escrever se tornou a sua verdadeira Ariadne, uma tentativa de recuperar a vida que esvaecia em Bleston ou até que já esvaeceu e de escapar do dédalo: "O cordão de frases [...] é um fio de Ariadne porque estou num labirinto"<sup>18</sup> (Butor, 1957, p. 204).

Sobre o romance em formato de diário, Ricœur (1995) problematiza a relação entre realidade e narrativa. Como o romance epistolar, o em formato de diário é um *locus* que permite uma escrita "improvisada" pelo autor ficcional e uma ligação pessoal e sentimental do leitor-narrador e o leitoré um espaço de diálogo consigo mesmo, em que ele destrincha metodicamente os eventos passados. Ao desistir de investigar o crime, Revel encontra os seus antigos "eus" e, como nós, acessa a sua interioridade por meio do seu monólogo. Portanto, Revel se torna investigador, não mais do crime, mas de si; se torna investigador e investigado, realizando um inventário investigativo de seu tempo. Reparem no detalhamento quase compulsivo de seus passos e do seu quase compulsivo neste excerto, no qual o narrador-protagonista enumera cada ação, lugar e momento de seu dia:

Ao sair de Matthews and Sons passei diante do restaurante Burlington, diante da farmácia, diante do vendedor do Evening News sempre no seu posto, diante a Rand's Stationery, a papelaria de Ann, já fechada como todas as segundas-feiras; tomei Silver Street até a praça da Prefeitura, entrei na multidão que saia de Grey's e de Philibert's; passei em frente ao distrito policial, à loja de "Amusements" na qual Horace Buck havia provocado um começo de incêndio em meados de maio, reaberta desde o dia 16 de junho, um pouco rejuvenescida, requintada, repintada, com um novo *jeu de massacre*, com novas cabeças *clergyman*, de policial, de juiz, de professor, de membro do Exército da Salvação, de oficial, de lorde e de dama antiga, já gastas agora, com os mesmos aparelhos usados, bilhares, metralhadoras, caça ao urso, passei em frente ao cinema Royal, ao restaurante chinês Oriental Rose [...]<sup>19</sup> (Butor, 1957, p. 296).

O diálogo consigo mesmo é relevante, porque corrobora com uma de nossas teses, da tentativa de salvação. Por meio da investigação própria subjetividade, o tempo do diário e

---

<sup>18</sup> *Le cordon de phrases [...] est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe.*

<sup>19</sup> *Au sortir de chez Matthews and Sons, je suis passé devant le restaurant Burlington, devant la pharmacie, devant le vendeur de l'Evening News, toujours à son poste, devant Rand's Stationery, la papeterie d'Ann, déjà fermée comme tous les lundis ; j'ai pris Silver Street jusqu'à la place de l'Hôtel-de-Ville ; je me suis glissé dans la foule qui sortait de Grey's et de Philibert's ; je suis passé devant le commissariat de police, devant la boutique d'« Amusements » dans laquelle Horace Buck avait provoqué un commencement d'incendie au milieu de mai, rouverte depuis le 16 juin, un peu rajeunie, requinquée, repeinte, avec un nouveau jeu de massacre, avec de nouvelles têtes de clergyman, d'agent, de juge, de professeur, de salutiste, d'officier, de lord et de vieille dame, déjà défraîchies maintenant, avec les mêmes appareils usés, billards, mitrailleuses, chasse à l'ours, je suis passé devant le cinéma Royal, devant le restaurant chinois, l'Oriental Rose [...].*

da investigação se relacionam com as próprias investigações do autor, tornando-se não só um espaço de reflexão, mas também de expurgação. Em determinado momento, isso se torna tão importante na narrativa que ele começa a debater com a cidade, culpando-a por seu fracasso: “penso agora que é de um outro homem que tu te serviste, Bleston, [...] para me zombar, para me perder, para me fechar dentro da densa fumaça de possibilidades e de remorsos”<sup>20</sup> (Butor, 1957, p. 281). No entanto, Bleston é um ser inanimado, o que quer dizer que Revel debate consigo mesmo, criando algo para culpar, dentro de sua cabeça. Também nos mostra que nós temos acesso mesmo àquilo que o narrador nega ou evita e que é onde expurga tudo que se passou em Bleston.

O jovem francês partiu no dia primeiro de outubro, mesmo dia em que afirma ter chegado no ano anterior. Seguindo a lógica da marcação dos dias e dos meses, quando ele escreve “SETEMBRO, agosto, julho, março, setembro”<sup>21</sup> (Butor, 1957, p. 298), podemos pensar que estava com pressa de registrar os seus últimos instantes e, ao mesmo tempo, com anseio de acabar de escrever. Isso porque ele finalmente se liberta da angústia de estar naquela cidade; logo, não precisaria mais escrever. Assim, o autor ficcional termina o livro “correndo”, como se fizesse um esboço ou um rabisco às pressas, não terminando nem o período, pontuando apenas com uma vírgula. Nós lemos um texto de mais de 300 páginas de um narrador que quis realizar um inventário, um catálogo de sua vida em Bleston; entretanto, ele, assim que possível, para de escrever.

não tenho tempo de detalhar porque o ponteiro grande se aproxima cada vez mais da vertical no relógio que vigio na plataforma, nessa plataforma de Hamilton Station que contemplei no sábado, 1º de março, como todos os meus dias de liberdade nessa região de nosso ano, Bleston, que contemplei desde o saguão, chamando com todo o meu ódio o momento distante de minha libertação, este momento de nossa separação, Bleston, que está na iminência de ocorrer<sup>22</sup> (Butor, 1957, p. 326).

Quebrando novamente as nossas expectativas, a escrita se detém. Finalmente, o que o ponteiro do fim da sua viagem atingiu a vertical e agora pode retornar à França.

---

<sup>20</sup> *je pense maintenant que c'est d'un autre homme que tu t'es servie, Bleston, [...] pour me bafouer, pour me perdre, pour m'enfermer dans l'épaisse fumée de possibilités et de remords.*

<sup>21</sup> *SEPTEMBRE, août, juillet, mars, septembre.*

<sup>22</sup> *je n'ai pas le temps de détailler parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai, sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1<sup>er</sup> mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner.*

Dado que nos mostra que escrever talvez seja apenas uma maneira de ocupar o seu tempo, depois, deixa de ser importante. Jacques Revel revisita cada percurso intrincado do labirinto, do tempo rotineiro e da memória, analisando cada lembrança e convertendo-a em linguagem. É dessa forma que ele lida com os amores fracassados, com o tédio. Todavia, diferentemente de Marcel, ele não encontra uma vocação literária, pois para de escrever, sem mesmo terminar o período que escrevia, e toda a sua busca existencial é suspensa.

Todas estas frases, e estas páginas, o que as salvou, me salvou, foi a sua quantidade, foi o tempo que me teria sido preciso; toda esta pilha de páginas, à qual recomecei a acumular outras novas, esta cadeia de frases que alongo, o que me permitiu conservá-las intactas, é o peso das horas passadas; é o número, o tempo, o peso que me permitiram não seguir o insidioso conselho insistente, esperar que a voz se canse ou mude, imóvel como quem fica estendido atrás de um tabule enquanto o bombardeio tudo destrói, ainda atordoado do granizo de teus sarcasmos, ruas de Bleston, a qual se abatera sobre mim, enquanto eu me insinuava entre teus maxilares cariados, a qual se abatera sobre mim com um ruído verrumante de perfuratriz, que os transeuntes não pareciam ouvir mas que ressoava dentro e fora de minha cabeça [...] <sup>23</sup> (Butor, 1957, p. 342).

Além do aprendizado e da busca, escrever teve um papel de preencher o vazio do tempo. Embora tente significá-lo, também procura “gastá-lo”, esgotando cada vez mais o seu tempo, para retornar para a sua vida anterior o mais rápido possível. Por trás desse argumento, há a ideia de Bergson (2006) de que, quanto menor atenção nós temos nas imagens que vemos, mais rapidamente elas passam. Segundo o filósofo, os eventos podem durar mais ou menos do que outros, dependendo da *atenção* que o espírito lhe dá. Então, ao se debruçar sobre as imagens que passam, o espírito percebe a duração estender-se; mas, se não as notamos, ela se volatiliza. Como quando mantemos o relógio sob o nosso olhar e os segundos parecem demorar de uma maneira particular, diferentemente de quando não o olhamos. Assim, o que queremos dizer é que o tempo

---

<sup>23</sup> *Toutes ces phrases et ces pages, ce qui les a sauvées, m'a sauvé, c'est leur nombre, c'est le temps qu'il aurait fallu ; toute cette pile de pages, sur laquelle j'ai recommencé à en amasser de nouvelles, cette chaîne de phrases que j'allonge, ce qui m'a permis de les conserver intactes, c'est le poids des heures passées ; c'est ce nombre, ce temps, ce poids qui m'ont permis de ne pas suivre l'insidieux conseil insistant, d'attendre que la voix se lasse ou change, immobile comme celui qui reste allongé derrière un talus tandis que le bombardement fait rage, encore tout étourdi de la grêle de vos sarcasmes, rues de Bleston, qui s'était abattue sur moi, tandis que je me faufilais entre vos mâchoires cariées, qui s'était abattue sur moi avec un bruit vrillant de perforeuse, que les passants ne semblaient point entendre, mais qui résonnait à l'intérieur comme à l'extérieur de ma tête [...].*

se torna mais volátil quando Revel o ocupa, por isso, “acelerando-o” para retornar para França.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance em questão é um memorial no qual o personagem investiga, tentando recuperar minuciosamente os seus dias passados em Bleston. Nesse fio condutor, surgem diversas sequências cronológicas. Do presente ficcional de onde ele escreve, além da vida de outrora que ele investiga, há diversos outros passados que surgem nela, podendo alterar o percurso da narrativa. A investigação incessante do passado, dos seus dias, de seus amigos, de seus amores é uma tentativa de recuperar a si mesmo, reencontrando algo que parecia perdido. Perdido no labirinto do tempo, do qual Revel não consegue fugir, ao menos enquanto estiver em Bleston. Revel está preso a esse tédio, porque o tempo na cidade é denso e repetitivo, assim, nele, a rotina consome os seus dias. Por essa razão, a obra parece ser uma enorme digressão, cuja única tensão é a espera angustiante do personagem. Portanto, escrever é um ato ambíguo, pois é uma maneira de manter-se na superfície da sanidade, de não sucumbir à loucura; mas, ao mesmo tempo, ele se envereda e se perde ainda mais em suas lembranças; vagando, sem saída, feito um condenado. Esse é o preço de tentar, através do papel e da caneta, significar aquilo que desaparece, singularizando os eventos em arte. Também é contraditório o fato de tentar reviver o seu tempo pela memória escrita e tentar acelerá-lo, ao ocupar-se, para partir de Bleston.

O enredo da obra não é de uma investigação criminal, mas de um aprendizado, sobretudo pelo tempo. No nosso *corpus*, o tempo funciona como uma força centrípeta, porque tudo gira em torno dele, do tédio, da duração e da espera da percepção de Revel, e tudo retorna a eles, desde as técnicas narratológicas até o pensamento do narrador-protagonista. Enfim, *L'emploi du temps* é uma arte *horror vacui* — se pudéssemos usar um conceito da pintura: I) por ser uma obra saturada de memórias, porque cada fio memorialístico possível é evocado; II) por, apesar de inextrincável, o resultado preenche o seu vazio.

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUTOR, M. Recherche sur les techniques du roman. In: BUTOR, M. *Répertoire II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.
- BUTOR, M. Le roman comme recherche. In: BUTOR, M. *Répertoire I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.
- BUTOR, M. *L'emploi du temps*. Paris: Minuit, 1957.
- BUTOR, M. *La modification*. Paris: Minuit, 1971.
- BUTOR, M; OSSOLA, C. *Conversation sur le temps*. Paris: La Différence, 2012.
- CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- CARPEAUX, O. M. O Nouveau Roman francês. In: CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas da literatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Mentor Cultural, 1968.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernanda Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003.
- KOTOWSKA, J. Le soleil derrière le vitrail du meurtrier : l'étude des éléments envoûtants dans l'Emploi du temps de Michel Butor. *Altre Modernità*. Milão, n. 0, p. 218–230, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4947700.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2020.
- LEAL, E. L'emploi du temps : l'impossibilité de raconter la durée et le pouvoir du roman. In: *Universo Butor*. ARBEX, M.; ALLEMAND, R. (org.). Belo Horizonte: C / Arte, 2012.
- MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MENDILOW, A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*. t. 2. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*. t. 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1995.

RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François, Editora Unicamp: Campinas, 2007.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

RYAN, M. -L. Le Narrateur et son Texte dans L'Emploi du Temps de Michel Butor. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 30, n. 1, p. 27-40, 1976. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/143/article/458733/summary>. Acesso em: 7 jul. 2020.

TENFEN, M. UMA CRÍTICA AO NOUVEAU ROMAN. *Linguagens-Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau [SC], v. 1, n. 1, p. 86-106, 2007. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/171>. Acesso em: 24 jul. 2022.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em: 25/03/2023

Aceito em: 08/05/2023

**Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida:** Possui graduação em Letras (francês-português) pela Unesp. Em 2018 e 2019, realizou pesquisa na área de Literatura Francesa Contemporânea, sobre o *Nouveau Roman*. Em 2020, iniciou o seu mestrado, ao qual ainda dá continuidade, na Pós-Graduação em Letras da Unesp/Ibilce. A sua pesquisa se intitula “A memória do tédio e os fragmentos da guerra: impressões temporais em *La modification*, de Michel Butor, e *La route de Flandres*, de Claude Simon”, feita sob a orientação do Prof. Dr. Pablo Simpson.

# Um animal tão humano: “Cadáver Exquisito”, de Agustina Bazterrica, uma distopia animalista

*So human an animal: “Cadáver Exquisito”, by Agustina Bazterrica, an animalist dystopia*

Raquel Riera

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

[araquelriera@gmail.com](mailto:araquelriera@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4283-2409>

## RESUMO

Na distopia argentina *Cadáver Exquisito* (2018a), de Agustina Bazterrica, o canibalismo é institucionalizado após uma pandemia de um vírus desconhecido eliminar todos os animais do planeta, exceto os humanos. A partir da análise dessa obra, o presente trabalho busca compreender em que sentidos o conceito tradicional de *humano* é deslocado no processo de sua transformação em carne. Buscou-se identificar os procedimentos mobilizados pelo sistema da narrativa para possibilitar o consumo literal de humanos, assim como os sentidos em que o gênero distópico abre espaço para reflexões anti-capitalistas e animalistas. O intuito, com isso, é evidenciar a relevância do estudo de distopias na contemporaneidade, as quais atuam como “avisos de incêndio” para futuros sombrios da humanidade.

**Palavras-chave:** literatura distópica; Saboroso Cadáver; *animal studies*; literatura argentina.

## ABSTRACT

In the argentinian dystopia *Cadáver Exquisito* (2018a), by Agustina Bazterrica, cannibalism is institutionalized after a pandemic of an unknown virus eliminates all animals from the planet, except for humans. By analyzing this book, the present article seeks to understand in what ways the traditional concept of *human* is dislocated in the process of its transformation into meat. We tried to identify the procedures utilized by the narrative’s system in order to enable the literal consumption of humans, as well as the ways in which the dystopian genre leads to anti-capitalist and animalist reflexions. The objective here is to attest the relevance of studies about dystopias in contemporary times, since they are “warnings of fire” of gloomy futures for humankind.

**Keywords:** dystopian literature; Tender is the Flesh; animal studies; argentinian literature.

## INTRODUÇÃO

Em seus diferentes tipos de manifestação, as imagens de fim do mundo que constituem narrativas apocalípticas representam intensos cataclismos profundamente relacionados aos contextos históricos a que se referem. Os símbolos do fim se alinham a medos vivenciados e construídos coletivamente em diferentes momentos históricos, o que atesta a plasticidade do mito e das formas literárias que buscam se comunicar com ele. Nesse sentido, “a literatura apocalíptica é fundamentalmente preocupada com nossa relação humana com as formas de mudança da realidade”<sup>1</sup>(Zamora, 1989, p. 12), indicando uma significativa relação com o tempo em que é escrita para que os símbolos do fim sejam efetivamente absorvidos. De modo mais premente, essas narrativas evidenciam uma preocupação com o derradeiro destino da humanidade, o qual também depende de padrões históricos compreendidos coletivamente. Hoje, frente a uma ansiedade coletiva cada vez mais acentuada pela iminência de um colapso ambiental, as imagens do fim são determinadas por uma crescente desesperança quanto à possibilidade de um futuro de sobrevivência para a humanidade – preocupações típicas do chamado Antropoceno<sup>2</sup>.

Como categoria crítica, o termo “Antropoceno” busca registrar o impacto sem precedentes da ação humana sobre os ciclos orgânicos do planeta e dá luz a uma miríade de problemas de difícil mitigação, expressos por diferentes manifestações artísticas contemporâneas. Nesse contexto, a literatura e os estudos literários informados por perspectivas ecocríticas procuram compreender as relações entre humanidade, cultura e meio ambiente de modo a oferecer novos paradigmas críticos situados na iminência do colapso ambiental (Brugioni; Melo, 2023). A contemporaneidade, marcada por graves discontinuidades do Antropoceno (Haraway, 2016), anseia por narrativas que traduzam o que invariavelmente se anuncia como uma mudança definitiva na natureza e em nossos

---

<sup>1</sup> No original: “Apocalyptic literature is fundamentally concerned with our human relation to the changing forms of temporal reality”. Salvo indicação do contrário, todas as traduções do inglês e do espanhol para o português foram feitas pela autora deste trabalho.

<sup>2</sup> Embora o marco inicial do Antropoceno e mesmo sua conceitualização ainda não sejam consenso na comunidade científica – outras nomenclaturas, como Capitaloceno ou Plantationceno, também estão em jogo no universo crítico –, estudos apontam cada vez mais para sua plausibilidade frente à emergência climática. Optou-se por utilizar o conceito por considerar-se, nesse contexto, que se vincula adequadamente a imaginários de fim de mundo na iminência do colapso ambiental.



modos de viver, na esteira de um capitalismo tardio que produz padrões sistematicamente ligados a práticas nocivas de exploração e extermínio da vida no planeta. Nesse contexto, a literatura distópica, em seu tradicional teor crítico, é campo profícuo para representar os anseios coletivos ligados aos imaginários de colapso do Antropoceno.

De acordo com Gregory Claeys (2017, p. 4), as narrativas distópicas, como fenômenos modernos, se comunicam profundamente com o pessimismo secular característico de imaginários apocalípticos. A palavra “distopia” evoca imagens perturbadoras que remetem tanto a mitos antigos de desastres provocados pela ira Divina e por cataclismos associados ao Juízo Final, quanto a imaginários modernos de decadência, marcados por “construções abandonadas, monumentos submersos, cidades decadentes, terras desertificadas, os destroços de civilizações colapsadas” (ibidem, p. 3). Sugerindo em sua etimologia um lugar adoecido ou um país ruim, a distopia dá espaço a desenhos pós-apocalípticos negativos, implicando “futuros amedrontadores nos quais caos e ruína prevalecem”<sup>3</sup>. Assim, ao contrário do que concebemos como cenários utópicos, a distopia é marcada pela ideia de sociedades que falharam profundamente em suas missões de desenvolvimento. Nesse sentido, elas seriam capazes de desafiar o *zeitgeist* do progresso típico da modernidade, evidenciando que suas contradições abrem espaço para que o futuro seja, na realidade, um retrocesso com relação ao que para ele era projetado.

Embora o termo “distopia”<sup>4</sup> seja de difícil definição, dada a abundância de obras artísticas que se alinham a suas características, é consenso que, na literatura, as distopias são comumente caracterizadas por visões pós-apocalípticas alinhadas a tendências negativas do presente. Se “o objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas” (Hilário, 2013, p. 205), é a partir da extrapolação dessas tendências em um futuro desastroso que as narrativas distópicas oferecem um olhar crítico sobre premissas já questionáveis da sociedade que referenciam, como a devastação ambiental, a alienação política e o consumo desenfreado de bens materiais. Ao dialogar intimamente com transformações sociais intensas, problematizando traços constitutivos do tempo em que é estruturada e seus receios geracionais, a narrativa distópica possibilita a análise das

---

<sup>3</sup> No original: “fearful futures where chaos and ruin prevail”.

<sup>4</sup> Como categoria genérica, o termo aceita diversos tipos de produção literária e de acepções teóricas. O foco deste trabalho não recairá sobre essas diferenciações, mas partirá do grande termo “distopia” para identificar características comumente ligadas ao gênero, como ficará claro.

linhas de tensão que compõem a atualidade, fazendo com que a sociedade se pense criticamente a partir da projeção de futuros tenebrosos. Nesse sentido, “a distopia, com sua natureza crítica, antecipatória e pessimista, é o próprio conto de aviso da contemporaneidade” (Portela; Pinto, 2019, p. 132).

A profusão de narrativas relacionadas ao fim do mundo (ou, no mínimo, do mundo como o conhecemos) atesta seu profundo apelo psicológico em tempos de grandes convulsões sociais como forma de dar sentido a anseios coletivos – a persistência desse tema em produções hollywoodianas e em sucessos do mercado editorial soa como um sinal de que há um interesse progressivo por formas artísticas que canalizem esses anseios. Isso porque, ao longo do tempo, as diferentes formas de mitos apocalípticos “floresceram quando a compreensão convencionada da história de uma comunidade é desafiada” (Zamora, 1989, p. 45). Nesse sentido, a contemporaneidade, marcada pelas intermináveis suspensões decorrentes do Antropoceno, se identifica com narrativas que traduzam o que invariavelmente se anuncia como uma mudança definitiva na natureza e em nossos modos de viver.

Nesse contexto, a recente pandemia de coronavírus, cuja gravidade é comprovada por seus milhões de vítimas e por persistentes obstáculos criados por governos negacionistas, como o do Brasil à época, é uma epítome contemporânea do desastre do sistema econômico-político vigente e de suas problemáticas relações com os seres vivos do planeta. Para o pesquisador Rob Wallace (2020), o *modus operandi* da agroindústria baseado na exploração irrestrita do meio ambiente e de animais de abate foi em grande parte responsável, ao longo das décadas, pelo surgimento de diversas cepas de vírus com potencial pandêmico. A forma como criadouros, abatedouros e transportadoras são estruturados com base no confinamento extremo e na manipulação genética de animais cria ambientes ideais para atividades virulentas que podem se desenvolver facilmente entre os animais confinados e os trabalhadores que com eles têm contato diário; a escala globalizada da indústria abre espaço para que diferentes vírus sejam disseminados rapidamente ao redor do mundo. Assim,

hoje em dia, os vírus influenza surgem por meio de uma rede globalizada de produção e comércio corporativo de animais confinados, onde quer que surjam cepas específicas. Com rebanhos e manadas levados de região para região [...], várias cepas de influenza são continuamente introduzidas em localidades cheias de populações de animais suscetíveis. [...] Ao se sobreporem ao longo dos elos das cadeias transnacionais de suprimentos de agronegócio, as cepas

de influenza também aumentam a probabilidade de trocar segmentos genômicos para produzir um rearranjo de potencial pandêmico (Wallace, 2020, p. 123).

A contemporaneidade, portanto, é, em seu cerne, marcada por contradições graves com capacidades destrutivas que atingem novos recordes diariamente. Nesse contexto, as narrativas distópicas, estruturadas justamente em torno de medos coletivos relacionados a imaginários de colapsos definitivos, atuam no sentido de possibilitar o surgimento de reflexões críticas acerca dos caminhos tomados pela humanidade. Se a experiência do sujeito pós-moderno é, em grande parte, fundamentada pelo prisma da inquietude com relação à improbabilidade de um futuro, “quando se trata da exploração das condições pós-modernas e os vetores que a mantêm em movimento, o gênero distópico é profundamente contemplativo” (Portela; Pinto, 2019, p. 122). Por isso, diante dos traumas herdados da pandemia de Covid-19, distopias pandêmicas têm grande espaço na expressão de temores coletivos recentes. Muito como na crise do coronavírus, impulsionada em grande parte pela formação de discursos de crise, a literatura de construto pandêmico evidencia a emergência sanitária como catalisadora, em última instância, de uma crise do humano (Mercier, 2021), possibilitando problematizações do *anthropos* no contexto do Antropoceno.

Nesse contexto, o romance distópico *Cadáver Exquisito*<sup>5</sup> (2018a), da escritora argentina Agustina Bazterrica<sup>6</sup>, tem o potencial de significar anseios relacionados ao estilo de vida capitalista e à nocividade da forma como a agroindústria é estruturada. Na história, após o surgimento de um vírus letal que ataca animais, há uma necessidade mundial de eliminá-los da Terra como forma de contenção da doença e dos perigos que ela pode trazer à humanidade. No entanto, com a falta massiva de proteína animal, casos de morte de pessoas começam a aparecer – primeiro, isoladamente; logo depois, sob o

---

<sup>5</sup> Embora uma tradução de *Cadáver Exquisito* para o português tenha sido lançada no Brasil em 2022 sob o nome de *Saboroso Cadáver* (editora Darkside), optou-se por manter a grafia do título e as citações utilizadas em suas versões originais, uma vez que as pesquisas para este artigo foram finalizadas antes da publicação da versão traduzida. As traduções dos trechos da obra aqui utilizadas foram feitas pela autora deste trabalho.

<sup>6</sup> Agustina Bazterrica nasceu em Buenos Aires, em 1974, e é licenciada em Artes pela UBA. Até o momento de redação deste texto, havia publicado os livros *Matar a la niña* (2013), *Antes del encuentro feroz* (2016), *Cadáver Exquisito* (2017) e *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020). Entre os prêmios recebidos pela autora, destaca-se o Premio Clarín de Novela, obtido em 2017 com a obra *Cadáver Exquisito*, pelo qual foi publicada no mesmo ano pelo selo Clarín-Alfaguara. Foi curadora de arte e gestora do Ciclo de Arte Siga al Conejo Blanco de 2015 a 2020, e atualmente leciona oficinas de leitura e escrita. Cf. Bazterrica, 2018b.

incentivo e a proteção de governos para aliar a necessidade de vender e consumir carne à solução de problemas como fome, pobreza e superpopulação. Ao processo de institucionalização do canibalismo dá-se o nome de Transição e, com ela, a criação de humanos para abate, nos moldes do que hoje se vê na agroindústria, passa a ser lei – nesse contexto, os humanos-de-abate passam a ser chamados “cabeças”, num esforço básico de diferenciá-los dos humanos-de-fato. O leitor acompanha esse mundo pós-apocalíptico da perspectiva de Marcos Tejo – enunciada na terceira pessoa do discurso por um narrador onisciente –, um homem deprimido que, enquanto lida com problemas pessoais, gerencia o grande frigorífico Krieg e se ocupa diariamente do manejo e da morte de humanos para consumo.

Por se configurar como distopia, a obra *Cadáver Exquisito* compõe um rol de textos literários que compartilham, através de diferentes mecanismos, a carga simbólica comum de funcionarem como *alerta*. Assim, ela “busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie” (Hilário, 2013, p. 207) e, por isso, podem ser entendidas como “avisos de incêndio”. No mesmo sentido, Margaret Atwood (*apud* Claeys, 2017, p. 501) atesta que “a tarefa da distopia literária, assim, é nos avisar e nos educar sobre distopias da vida real”<sup>7</sup>: nos momentos de profunda convulsão social, a distopia surge como possibilidade de resposta. Seu estatuto como fenômeno literário contemporâneo capaz de traduzir de forma contundente a experiência do sujeito pós-moderno justifica que o olhar acadêmico se volte sobre ela.

Com isso em mente, o foco do presente trabalho será identificar alguns dos avisos de incêndio acionados por *Cadáver Exquisito* a partir de chaves de leitura que questionam a centralidade dos discursos antropocêntrico e capitalocêntrico. Para isso, se analisará os procedimentos literários mobilizados por Bazterrica na construção do universo canibal, os quais dependem da animalização de pessoas destinadas ao abate. O que importa, nesse sentido, é analisar o que as consequências da pandemia de um vírus desconhecido indicam sobre a condição humana em contextos radicais de sobrevivência – condição, essa, muitas vezes, transformada por atitudes cruéis. Espera-se, com isso, evidenciar como *Cadáver*

---

<sup>7</sup> No original: “The task of the literary dystopia, then, is to warn us against and educate us about real-life dystopias”.

*Exquisito* explora formas de expressão relacionadas à crítica ao capitalismo e ao antropocentrismo.

## **SOBRE CABEÇAS E ANIMAIS**

O principal eixo norteador da narrativa de Bazterrica e de seu universo distópico é o canibalismo institucionalizado, baseado na reversão do humano ao espaço ocupado, antes da Transição, por animais de abate na agroindústria. Para que a inversão do humano em carne seja possível, o sistema em que o protagonista Marcos Tejo vive mobiliza diferentes artifícios de *rebaixamento* do humano à categoria de *animal*, com o intuito de fazer com que os consumidores relevem a verdadeira procedência da carne que compram. O objetivo desta seção é analisar brevemente em que baseiam esses procedimentos de animalização e de que forma eles possibilitam o consumo de carne humana no universo narrativo – a saber, com base na continuidade de práticas agroindustriais já promovidas na realidade e em reformulações discursivas que realocam os humanos de abate ao campo dos desejos de consumo.

Conforme explica Gregory Claeys (2017), o canibalismo, como símbolo extremo da falta de civilidade segundo os preceitos ocidentais cristãos, representa um dos tropos de nosso profundo medo do Outro, isto é, daquilo que é considerado monstruoso pelas diferenças profundas entre *eles* e *nós*. Consequentemente, o símbolo do monstro canibal é um subconjunto no amplo imaginário que funda a história da distopia, relacionada fundamentalmente a temores coletivos intensos e primitivos. Ao longo dos séculos de invasão do Novo Mundo – que, ironicamente, configurava no século XV a epítome da utopia –, as narrativas de exploração europeias frequentemente recorriam ao canibalismo para retratar o pecado extremo em que, a seus olhos, viviam os povos locais. Tratava-se de uma “tentativa de ‘transformação dos nativos em monstros’ ao categorizar todos os nativos sul-americanos como pessoas fora da humanidade” (Claeys, 2017, p. 68). Como forma de expressão de uma sociedade distópica decadente, portanto, atitudes canibais de fato funcionam no sentido de representar o humano em sua pior forma segundo o referente cultural do Ocidente. Assim, quando passa a ser institucionalizado como regra social, é preciso que a sociedade se reformule completamente de forma a possibilitar que o

canibalismo não simbolize uma forma de monstruosidade, mas de desejo de consumo de modo a manter as engrenagens capitalistas em funcionamento.

Historicamente, a visão do humano sobre si mesmo foi constituída a partir de uma diferenciação fundamental de animais não-humanos. Entendidos como “radicalmente outros”, na medida em que escapam à compreensão básica de mundo mediada pela linguagem humana, “foi precisamente pela negação da animalidade que se forjou uma definição do humano ao longo dos séculos no mundo ocidental” (Maciel, 2016, p. 16). Por conta desse modelo de pensamento e de filosofias elaboradas para sustentá-lo – a descartiana, ao imaginar o humano como superior aos animais com base na presença exclusiva de uma alma, é uma delas – são inseridas no espaço do abjeto características relacionadas ao animal e, ao mesmo tempo, é validado o direito de dominação do homem, personificação do divino, sobre os outros viventes da Terra. A partir disso, a domesticação e a exploração cada vez mais intensas de animais considerados úteis à sobrevivência humana passam a integrar sua esfera de atividades até o modelo seguido, hoje, pela agroindústria, cujo *modus operandi* é concebido sem considerar as perdas humanas, animais e ambientais necessárias para a manutenção do sistema. A inferiorização do animal em prol da elevação do humano, percebe-se, é basilar na manutenção da máquina de produção de carne capitalista – e, como visto, na geração de fatores de risco para a humanidade, como as pandemias que assolaram tanto a realidade extra quanto a intratextual.

Muito como na marginalização dos povos entendidos como não-humanos, há, então, uma separação radical na base do que se entende como sociedade, definida pela cisão entre *nós*, humanos, e *os outros*, os animais sob tutela da humanidade. O sentimento de superioridade com relação ao restante da esfera de viventes do planeta é a base não só para que a agroindústria processe diariamente milhões de vidas na esteira do abate, mas para que o sistema político-econômico de *Cadáver Exquisito* tenha espaço para explorar o consumo de pessoas animalizadas – os humanos-não-tão-humanos. Assim, as práticas de dominação promovidas pela indústria da carne são baseadas na radical separatividade dos pólos humano e animal, sugerindo que nenhuma dessas condições – a subjugação ou a exploração do outro – são dignas de serem consideradas “humanas”, no patamar de soberania intelectual, moral e ética em que a humanidade se coloca; embora sejam perfeitamente aceitáveis em se tratando de “animais”. A metáfora é inquestionável:

*animais são seres inferiores e, como tais, passíveis de serem subjugados e explorados, mortos e devorados*, prestando-se, por isso, para representar criticamente, na arte e na literatura, essas atitudes indesejáveis (Ferreira, 2005, p. 123, grifo nosso).

Em *Cadáver Exquisito*, processos extremos de animalização a nível industrial configuram essas “atitudes indesejáveis”, organizadas no enredo por meio de diferentes procedimentos literários – são eles os responsáveis por efetivamente *tornar matáveis* os seres humanos de abate. O ponto de vista a partir do qual o leitor entra em contato com o universo canibal é o do protagonista Marcos Tejo, gerente do grande frigorífico Krieg. A escolha dessa perspectiva interessa como procedimento literário na medida em que permite uma visão privilegiada de todo o circuito distópico da carne, detalhando para o leitor o funcionamento de criadouros, abatedouros e açougues, ou seja, dos espaços nos quais a animalização do ser humano é institucionalizada.

Embora Tejo seja profundamente infeliz em seu trabalho devido a problemas pessoais<sup>8</sup> e a uma insatisfação em ser parte da indústria canibal, seu vasto conhecimento técnico do processamento e da venda da carne contribuem para a construção de uma aura realista no universo distópico; sua verossimilhança, por vezes, dificulta o distanciamento do mundo ficcional com relação à realidade extratextual, gerando inquietude. As descrições acerca da rotina de trabalho de Tejo são minuciosas, representando uma interessante ferramenta para reproduzir na ficção o que o leitor já conhece sobre a agroindústria em sua própria realidade. O nível de detalhe do tratamento industrial das cabeças contribui, assim, para provocar sentimentos de abjeção que alinham a narrativa a uma distopia de horror, criando uma atmosfera repulsiva ao longo da obra que é, inclusive, explicitada por personagens que têm acesso às entranhas do circuito da carne<sup>9</sup>.

Um dos frigoríficos em que Tejo trabalha é descrito como “um grande armazém vivo de carne”<sup>10</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 179), preenchido por jaulas individuais com sistemas de alimentação e montes de palhas nos quais as cabeças evacuem e dormem. Há gradações relativas à qualidade das cabeças: no topo da hierarquia, as PGP (Primeira

<sup>8</sup> As questões enfrentadas pelo personagem fogem ao escopo deste artigo, mas envolvem o cuidado de um pai em progressivo estado de demência e a recuperação do luto pela morte do filho recém-nascido.

<sup>9</sup> Em uma passagem em que Tejo apresenta um frigorífico a candidatos para trabalhar no local, um deles se enoja ao ouvir e ver as explicações sobre o processamento da carne humana: “O [candidato] mais alto está um pouco pálido. Ele [Tejo] crê que não vai suportar o que vem em seguida, que provavelmente vomite ou desmaie. [...] Sempre acontece isso com o candidato mais fraco. Precisam do dinheiro, mas isso não é suficiente.” (Bazterrica, 2018a, posição 657).

<sup>10</sup> No original: “un gran almacén viviente de carne”.

Geração Pura) são espécimes de alta qualidade genética, livres do uso de antibióticos e fortalecedores; por sua vez, as cabeças comuns, concentradas em condições de cativeiro precárias, são submetidas a processos invasivos de melhoramento da carne. Em suas gradações, as cabeças podem servir a diferentes propósitos, desde o mero fornecimento de carne e couro até funções reprodutivas – os *padrillos*, ou *garanhões*<sup>11</sup>, são destinados “a encher de sêmen as latas nas quais o recolhem para a inseminação artificial”<sup>12</sup> (ibidem, posição 188); as fêmeas são inseminadas incessantemente e abatidas em idade precoce devido ao rápido desgaste pelas gravidezes.

As etapas do processamento da carne em potencial também são detalhadas nos contextos de trabalho de Tejo. Uma visita guiada liderada pelo protagonista é o momento em que são apresentados os procedimentos de esterilização e aturdimento das cabeças destinadas à morte, vítimas de marretadas ou tiros que configuram o “gesto automático e desapaixonado de abater humanos”<sup>13</sup> (ibidem, posição 707). Isso é feito em ambientes brancos e estéreis, de modo a inspirar uma sensação de limpeza que contrasta com os aventais permanentemente sujos de sangue dos funcionários. Na sequência, elas são penduradas pelos pés em esteiras automáticas e degoladas para dessangrarem sobre grandes bacias. Então, são escaldadas, depiladas, descouradas; desmanteladas, desossadas e desvisceradas até chegarem ao seu estado final: “sem a pele e sem as extremidades, está por converter-se em um pedaço de carne”<sup>14</sup> (ibidem, posição 765). O nível de detalhamento dessa passagem, caracterizado por uma justaposição incômoda de verbos e adjetivos referentes à transformação de corpo em carne, compõe uma espécie de dessacralização do humano – despido de membros, órgãos e sangue, não passa de alimento destinado às pessoas de fato.

Nos abatedouros, há outros pontos de fundamental diferenciação entre humanos-de-fato e humanos-de-consumo – por exemplo, nos interstícios da linguagem. As cabeças são isoladas desde a infância; os criadouros “removem suas cordas vocais e assim podem controlá-las mais”<sup>15</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 210) – afinal, “ninguém quer que [as

---

<sup>11</sup> O termo é amplamente utilizado entre criadores de animais de exposição no mundo real, como cavalos, e designa machos de alta qualidade genética utilizados para reprodução.

<sup>12</sup> No original: “a llenar de semen las latas donde lo recolectan para la inseminación artificial”.

<sup>13</sup> No original: “el gesto automático y desapasionado de faenar humanos”.

<sup>14</sup> No original: “Sin la piel y sin las extremidades está por convertirse en una res”.

<sup>15</sup> No original: “les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más”.



cabeças] falem, *porque a carne não fala*”<sup>16</sup> (ibidem, posição 216, grifo nosso). Com isso, o desenvolvimento da linguagem, cuja complexidade é tipicamente relacionada apenas aos humanos, é comprometido, o que aproxima as cabeças de modo definitivo da esfera animal. Para Tejo, o desprovimento da linguagem de fato equivale a uma espécie de alienação da categoria “humano” – enquanto observa uma cabeça esquecida em uma jaula, pensa que “tem um olhar turvo, como se atrás da impossibilidade de pronunciar palavras espreitasse a loucura”<sup>17</sup> (ibidem, posição 219).

A questão da linguagem também é importante, em outro sentido, para a reformulação dos discursos de consumo promovidos pela indústria canibal, de modo a proibir ou ressignificar palavras que possam remeter ao mundo pré-canibalismo – sabe-se que transformações na linguagem são um tropo comum na literatura distópica, já que representam a força e os jogos de poder de governos autoritários. É perceptível, na obra, uma tensão que permeia a disputa pelo campo semântico referente à carne das cabeças, o qual é constituído por palavras “convenientes e higiênicas”. O sistema canibal, assim, funciona através do “esquecimento forçado da exploração humana causada pela produção de mercadoria” (Bueno, 2021, p. 70) – esquecimento, ele mesmo, uma forma de barbárie.

Para Tejo, por exemplo, a própria palavra “Transição” evidencia um esforço de neutralizar a passagem do sistema pré-pandêmico ao canibal: trata-se de uma “palavra que resume e cataloga um feito incomensurável. Uma palavra vazia”<sup>18</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 38). Da mesma forma, a escolha do termo “cabeça” para designar as pessoas de abate busca apagar a ideia de “humano” quando se pensa em “carne”. O vocábulo “cabeça”, ao remeter a expressões comuns no espaço rural, como “cabeça de boi” e “cabeça de gado”, mantém uma distância limpa e burocrática da realidade brutal do consumo dos próprios semelhantes. Como Tejo explica, “ninguém pode chamá-las [as cabeças] de humanos, porque isso seria dar-lhes entidade, chamam-nas de produto, ou carne, ou alimento”; trata-se de um humano-produto “que nunca vai chegar a ser uma pessoa”<sup>19</sup> (ibidem, posição 90), dados os limites sistêmicos. Assim, a ideia de “carne” passa a se referir a um objeto descorporificado, fazendo com que seja possível pensar a

<sup>16</sup> No original: “Nadie quiere que hablen porque la carne no habla”.

<sup>17</sup> No original: “Tiene una mirada turbia, como si detrás de la imposibilidad de pronunciar palabras se agazapara la locura.”

<sup>18</sup> No original: “Una palabra que resume y cataloga un hecho incommensurable. Una palabra vacía.”

<sup>19</sup> No original: “nunca va a llegar a ser una persona”.

indústria canibal sem entrar em contato direto com os seres que ocupam suas esteiras. A reformulação do discurso, nesse sentido, permite que a população seja integrada ao sistema com relativa facilidade, uma vez alienada – ou, no mínimo, dissimulada – com relação às verdades por trás do circuito da carne.

Por fim, pode-se perceber a reformulação do discurso canibal nos espaços de consumo diretamente acessados pela população, como nos açougues, nos supermercados e nos anúncios comerciais. Para substituir a referência à carne animal, os produtos das cabeças passam a ser chamados de “carne especial” – em suas subdivisões, torna-se “lombo especial”, “costela especial” e afins. Em uma propaganda televisiva, a matriarca de uma família se direciona à câmera para dizer: “eu dou à minha família alimento especial, a carne de sempre, mas mais saborosa”<sup>20</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 85). O protagonista problematiza essas reformulações por considerá-las “palavras que encobrem o mundo”<sup>21</sup> (ibidem, posição 33), já que elencam adjetivos como “especial” e “saboroso” para mobilizar ideias positivas de modo a apagar da carne o fantasma de um sistema que arbitrariamente envia humanos para a morte. Como ferramenta típica de distopias baseadas em governos autoritários, a reformulação linguística evidencia que “os campos da linguagem e da comunicação passam a ser lugares politicamente colonizados” (Bueno, 2021, p. 71).

Contudo, nas frestas da indústria canibal, espreitam-se incoerências que fazem com que o fantasma do humano surja na figura daquilo que foi transformado em animal. Embora haja diversos detalhes nesse sentido – como, por exemplo, uma vida sexual das cabeças semelhante, no tratamento do prazer, à dos humanos –, chama atenção a figura dos *Carroñeros*<sup>22</sup>, seres humanos que vivem de forma marginalizada ao redor de criadouros e abatedouros e se alimentam de cabeças descartadas – muitas vezes, vivas – por diferentes motivos que poderiam afetar a qualidade ou a aparência da carne comercializada nos circuitos oficiais. Dado seu estado precário de vida e de acesso a alimentos, os *Carroñeros* desmembram manualmente as cabeças que recebem e as

---

<sup>20</sup> No original: “Yo le doy a mi familia alimento especial, la carne de siempre, pero más rica”.

<sup>21</sup> No original: “palabras que encubren el mundo”.

<sup>22</sup> Uma tradução direta do espanhol seria “carniceiro” ou “necrófago”, isto é, ser que se alimenta da carne de animais mortos.

consomem cruas; “a eles, não importa que a carne esteja enferma, se arriscam porque não podem comprá-la. [...] A ânsia por carne é perigosa”<sup>23</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 361).

A figura dos *Carroñeros* materializa as contradições do sistema canibal uma vez que retrata o humano em sua pior manifestação, com comportamentos considerados animais e monstruosos. As cenas em que aparecem delineiam a faceta descontrolada do universo distópico; nos termos de Agamben, são as vidas nuas que, às margens da cobertura de direitos do Estado, não podem ser punidas nem protegidas por ele. Suas atitudes terríficas para conseguir carne compõem um espaço abissal sangrento, no qual a expressão máxima da selvageria consolida o medo profundo do Outro<sup>24</sup>, do canibal dos mitos de exploração de um mundo que já não existe. Neles, o protagonista “vê desespero, fome, vê uma loucura raivosa, um ressentimento encrustado, vê assassinato, vê um *Carroñero* cortando o braço de uma cabeça viva, [...] vê mulheres com bebês nas costas machetando, cortando membros, mãos, pés”<sup>25</sup> (ibidem, posição 2191). Os *Carroñeros*, assim, representam a epítome de algo outro-que-humano que, embora não seja animal suficiente para ocupar as esteiras de produção agroindustrial, não é, de forma alguma, humano-de-fato.

Em suma, como se percebe, há uma intrincada estrutura de procedimentos de desumanização da indústria da carne, baseada em modulações da linguagem, do corpo e das experiências destinadas a traçar novas cartografias existenciais para as cabeças. São elaboradoras políticas de subjetividade (Rolnik, 2021) pelo sistema político canibal baseadas na transformação do humano em carne. A partir do remodelamento dos modos de existência humanos, os governos produzem subjetividades a partir da diferenciação entre pessoas e cabeças: conceitualmente, uma pessoa é a negação completa de tudo aquilo que uma cabeça é, ou seja, é todo e qualquer humano arbitrariamente não destinado ao abate sistêmico. Ainda assim, o fantasma do humano se deixa entrever nos lastros da indústria, amalgamando as categorias de “humano” e “cabeça” e evidenciando o que não

---

<sup>23</sup> No original: “No les importa que esa carne esté enferma, se arriesgan porque no la pueden comprar. [...] El ansia por la carne es peligrosa.”

<sup>24</sup> Em representações antigas, o medo do Outro projetava, inclusive, imagens de homens animalizados e espíritos ambíguos com partes de diferentes seres, evidenciando uma porosidade entre as esferas humana e animal na base de nossos receios mais profundos (Claeys, 2017, p. 59).

<sup>25</sup> No original: “Ve desesperación, hambre, ve una locura rabiosa, un resentimiento enquistado, ve asesinato, ve a un Carroñero cortándole el brazo a una cabeza viva, [...] ve a mujeres con bebés en sus espaldas macheteando, cortando miembros, manos, pies”.

pode ser totalmente apagado da carne: o canibalismo corporativizado deixa espaços em que se percebe o paradoxo do consumo, isto é, a carne que ingere a própria carne. Muito como o capitalismo no mundo extratextual, trata-se de uma ordem de claras contradições internas que deixa avisos de incêndio quanto à alienação total do humano pelo sistema.

## **OS SINAIS DE INCÊNDIO EM *CADÁVER EXQUISITO***

Se a literatura distópica tem, como visto, o poder de funcionar como “sinal de alerta” em um presente problemático a partir da hiperbolização das tendências negativas que o compõem, em *Cadáver Exquisito* isso dialoga com a crítica, por meio de um sistema canibal, a um modo de vida que, em última instância, já opera com base no consumo simbólico de humanos. Para compreender como isso é promovido na narrativa, interessa versar sobre a forma como dispositivos literários comumente associados ao gênero distópico são utilizados por Bazterrica para mobilizar críticas ao sistema social vigente, assim como sobre os tipos de reflexão que isso promove.

Como visto, de acordo com o teórico Gregory Claeys (2017), há certas “imagens perturbadoras” comumente evocadas pela palavra “distopia”, relacionadas ao cenário, às ferramentas que a sociedade tem à mão e ao comportamento dos personagens. Em *Cadáver Exquisito*, essas imagens perturbadoras podem ser apreendidas de diferentes formas: a narrativa se desenvolve em um futuro não identificável que guarda semelhanças (tecnológicas, mercadológicas e sociais) com o presente; o cenário é o de uma civilização pós-apocalíptica destruída, com cidades esvaziadas – em grande parte por conta do volume de pessoas destinadas ao abate durante a Transição – e construções abandonadas; a tecnologia já conhecida pelo leitor é exagerada em uma máquina de antropofagia motivada por um governo que impõe mundos de morte; a população parece alienada de um senso de humanidade que a faça questionar suas próprias ações. Em suma, “nossos símbolos de poder da espécie se mostram totalmente inúteis: a decadência é universal. Nós regressamos à selvageria, à animalidade, à monstrosidade”<sup>26</sup> (Claeys, 2017, p. 3-4).

A partir dessas caracterizações, a narrativa de Bazterrica imagina um futuro sombrio para a humanidade, cumprindo a função frequentemente ligada às distopias de

---

<sup>26</sup> No original: “our symbols of species power stand starkly useless: decay is universal. [...] We have reverted to savagery, animality, monstrosity”.

projetar “futuros negativos que nós não queremos, mas os quais podemos obter de qualquer maneira”<sup>27</sup> (ibidem, p. 498). Para imaginá-los, os avisos de incêndio criados pela autora têm origem na crítica a um sistema que, pela forma como funciona, já se baseia no consumo simbólico de seres humanos: conforme estabelece em entrevista, Bazterrica sempre acreditou que na sociedade “capitalista e consumista, nos devoramos mutuamente. Nos fagocitamos entre nós de muitas maneiras e em graus distintos: tráfico de pessoas, guerra, trabalho precário, escravidão moderna, pobreza, violência de gênero são só alguns exemplos”<sup>28</sup> (Abdala, 2020).

Em *Cadáver Exquisito*, o ponto referencial a partir do qual Bazterrica parte para construir o universo distópico é a agroindústria nos moldes em que ela atua atualmente. Se o olhar distópico é caracterizado “pela primazia de uma perspectiva crítica com base na extrapolação dos elementos negativos de nossa sociedade e da elaboração de realidades de caráter antecipatório que apresentem o potencial totalitário de uma determinada ideologia”<sup>29</sup> (Mercier; Rossel, 2021, p. 170), os elementos de *Cadáver* convergem para discutir em que sentidos o consumo literal de humanos não está distante do consumo simbólico já promovido pelo sistema atualmente. Assim, considerando-se que o gênero distópico se destaca pelo uso de ferramentas textuais próprias para alcançar uma finalidade crítica sobre as linhas de força que compõem a sociedade, a análise da forma como Bazterrica constrói seu universo pós-apocalíptico possibilita a identificação dos “sinais de fumaça” que busca criar. As duas chaves de leitura principais nas quais ela parece operar são a do canibalismo/vegetarianismo, assim como a da crítica ao sistema capitalista que já consome pessoas de forma violenta.

Uma ferramenta comum no universo distópico se relaciona à instauração do medo coletivo como forma de criar “discursos de crise” ligados a um estado de pânico generalizado. De acordo com Claeys (2017, p. 17), a construção social desses medos e o trabalho político sobre eles permite que populações sejam manipuladas com relativa facilidade conforme as relações de poder em jogo em determinado contexto. São criados,

---

<sup>27</sup> No original: “negative futures we do not want but may get anyway”.

<sup>28</sup> No original: “siempre he creído que en nuestra sociedad capitalista y consumista, nos devoramos mutuamente. Nos fagocitamos entre nosotros de muchas maneras y en distintos grados: trata de personas, guerra, trabajo precario, esclavitud moderna, pobreza, violencia de género son solo algunos ejemplos”.

<sup>29</sup> No original: “por la primacía de una perspectiva crítica en base a una extrapolación de los elementos negativos de nuestra sociedad y la elaboración de realidades alternativas de carácter anticipatorio que den a conocer el potencial totalitario de una determinada ideología”.

assim, discursos de crise que dão espaço para a ação coercitiva de agentes de controle social (como governos, instituições oficiais e organizações comunitárias) que se beneficiem deles, justamente porque as massas, vulnerabilizadas por uma angústia profunda quanto à sobrevivência e ao futuro, são levadas a aceitar projetos de poder que busquem se impor sobre elas por meio de discursos de proteção do coletivo.

Em *Cadáver Exquisito*, o caos generalizado com base na emergência sanitária pandêmica é o primeiro passo para que o projeto de sistema canibalista seja aceito. As descrições acerca da forma como a Transição foi promovida evidenciam a angústia apocalíptica em que a sociedade é envolvida; o vírus misterioso instaura “a *histeria coletiva, os suicídios, o medo*”<sup>30</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 39, grifo nosso). A profusão de imagens que tentam compreender o apocalipse indica o senso de urgência que se espalha entre a população: há “artigos falando sobre a vingança dos veganos, outros sobre atos de violência contra animais, médicos na televisão explicando sobre como substituir a falta de proteínas, jornalistas confirmando que ainda não havia cura para o vírus animal”<sup>31</sup> (ibidem). Em meio ao caos social, começam a aparecer os primeiros casos de grupos canibais, que matam e comem pessoas de forma clandestina, o que acentua o sentimento perturbador diante de escândalos públicos cada vez mais recorrentes.

Como argumenta Claeys (2017, p. 18), o sentimento de medo que mobiliza as massas em tempos de crise é intensificado quando aliado à paranóia, fazendo com que seja ainda mais difícil conter populações em estado generalizado de caos. Em *Cadáver*, esse pavor massificado é percebido na instalação do medo da fome, do assassinato e do roubo de corpos para consumo. Nesse contexto, cria-se espaço para que, ao cabo de meses, a legalização do canibalismo por governos, sob pressão de uma agroindústria ociosa, seja concebida como meio plausível de organizar o caos e abafar o medo de tornar-se alimento – exceto nos casos em que, como punição oficial, pessoas são destinadas ao abate.

Assim, o discurso canibal é o discurso do controle da crise, e passa a ser associado a mudanças sociais positivas; segundo o governo distópico, “a purga havia trazido

---

<sup>30</sup> No original: “la histeria colectiva, los suicidios, el miedo”.

<sup>31</sup> No original: “artículos hablando sobre la venganza de los veganos, otros sobre actos de violencia contra animales, médicos en la televisión explicando cómo sustituir la falta de proteínas, periodistas confirmando que todavía no había cura para el virus animal.”

consigo outros benefícios: redução da população, da pobreza e da fome”<sup>32</sup> (Bazterrica, 2018a, posição 70). Para Mercier e Rossel (2021), o retrato do canibalismo como solução para os problemas sociais o caracteriza como um dispositivo de segurança, nos termos de Foucault, para conter a crise iminente da fome frente à falta de proteína animal. Desse modo, o medo coletivo e sua manipulação pelas instituições de poder abrem espaço para que o discurso de crise canibalista seja amplamente aceito pela população. Por meio da mercantilização do corpo humano animalizado, “o núcleo distópico da obra é regulado por políticas de prevenção de risco sanitário”<sup>33</sup> (Mercier; Rossel, 2021, p. 173).

A partir da instituição do canibalismo como forma de gerenciar o caos social, a chave de leitura animalista é guiada por um desmonte da lógica antropocêntrica; assim, a interpretação da obra de Bazterrica pelo viés dos *animal studies* prioriza o questionamento da animalização do humano nos moldes da agroindústria contemporânea. Para possibilitar a inversão de humanos em carne, é preciso que o sistema da narrativa promova seu rebaixamento a esferas inferiores, ocupadas historicamente por animais a partir da estruturação do pensamento ocidental com base em diferenças ontológicas fundamentais entre humanos e animais. Com isso, *Cadáver* desloca o ser humano do centro do universo e o insere no mesmo patamar ocupado pelos seres vivos que outrora o serviram para torná-lo tão matável quanto outros animais. A constatação de que humano e animal são intercambiáveis na escala de consumo evidencia uma hierarquia bio e necropolítica fundamentada em conceitos arbitrários construídos historicamente. O alerta, aqui, soa no sentido de questionar a lógica antropocêntrica, expondo a forma autocrática com que o homem governa sobre os outros seres vivos com quem compartilha o mundo.

A segunda chave de leitura proposta parte do questionamento da forma como o capitalismo corporativo em suas figurações institucionais promove, nos mundos intra e extratextuais, uma “politização da fome” (Mercier; Rossel, 2021, p. 172). Tendo em vista que o sistema canibalista está intimamente ligado a um governo guiado pelos interesses da agroindústria e do mercado de bens de consumo, o medo de uma potencial fome massificada – e a possibilidade de extingui-la por meio do consumo de humanos – leva a população a aceitar o novo sistema a ela imposto. Nesse sentido, pode-se considerar “a

---

<sup>32</sup> No original: “La purga había traído aparejados otros beneficios: reducción de la población, de la pobreza y había carne”.

<sup>33</sup> No original: “el núcleo distópico de la obra se encuentre regulado por políticas de prevención de riesgo sanitario”.

fome como o conceito-chave do programa político distópico”<sup>34</sup> (ibidem, p. 175), uma vez que o medo em potência do caos social estrutura o poder vigente e, ao mesmo tempo, ameaça sua continuidade na hipótese de que haja falta de carne no mercado – na realidade extratextual, destaca-se, a fome também é uma marca importante de contradições sistêmicas, uma vez que atesta desigualdades intrínsecas a uma modernidade baseada, apenas em teoria, no progresso e na superação de obstáculos para o pleno desenvolvimento humano. No livro, os *Carroñeros* são a personificação – ou animalização – dessa premissa, uma vez que sua existência é marginalizada justamente pela falta de acesso à carne humana.

O aviso de incêndio, nesse sentido, se refere a um problema já real na contemporaneidade, decorrente do que Mercier e Rossel definem como uma mercantilização de gêneros alimentícios, baseada na estipulação de valor de alimentos a partir de sua disponibilidade e refinamento – não a partir de sua necessidade para a sobrevivência humana. Como na narrativa, na realidade o acesso a alimento também depende do poder de compra, evidenciando uma “sociedade que assumiu o conceito de comida como um bem de consumo [e] a entende e administra como um luxo, evadindo qualquer tipo de responsabilidade social ou ética por assegurar seu acesso pela população”<sup>35</sup> (Mercier; Rossel, 2021, p. 176). Com isso, o canibalismo é tido no universo distópico como um privilégio de classe, criando uma hierarquia cujo topo é ocupado por aqueles que conseguem pagar pela carne – ou que estão inseridos nas altas esferas do circuito que a comercializa –, e cuja esfera mais baixa é ocupada pelos *Carroñeros*, mortos-vivos que se alimentam de humanos nas margens da sociedade. Com base na mercantilização do corpo, “o fato de ‘ter fome’ passa paradoxalmente a significar uma posição social acomodada e o canibalismo se converte, ao contrário de um meio de sobrevivência, em um privilégio”<sup>36</sup> (ibidem, p. 184). Mais que isso, os mundos de pobreza criados pelo sistema canibal evidenciam a relatividade das representações distópicas – enquanto cenários de pesadelo são a realidade para a parcela da população que não tem

---

<sup>34</sup> No original: “al hambre como el concepto clave del programa político distópico”.

<sup>35</sup> No original: “una sociedad que ha asumido el concepto de la comida como un bien de consumo la entiende y administra como un lujo, evadiendo cualquier tipo de responsabilidad social o ética por asegurar su acceso a la población”.

<sup>36</sup> No original: “en la novela, el hecho de “tener hambre” viene paradójicamente a significar una posición social acomodada y el canibalismo se convierte, al contrario de un medio de supervivencia, en un privilegio”.



acesso a alimento, os estratos sociais mais elevados vivem utopias próprias, nas quais podem alimentar-se com tranquilidade, mesmo que a partir da carne de seus semelhantes.

Portanto, *Cadáver Exquisito* questiona as sombras do que define o ser humano em sua relação com o sistema capitalista-agroindustrial. Os deslocamentos promovidos pela obra possibilitam que avisos de incêndio sejam criados no sentido de projetar futuros sombrios para a manutenção de um estilo de vida nocivo, de diferentes formas, para todos os seres vivos submetidos a ele. Se a figura do homem canibal já foi associada ao máximo oposto de um ideal de civilização, no livro, isso é invertido em prol do lucro. Assim, a perda de controle civilizatório é aproveitada por um governo altamente guiado pelo interesse financeiro, mesmo que isso signifique uma reformulação social cruel. Como se percebe, as questões ambientais sobre as quais a narrativa se constrói são atravessadas por problematizações relativas aos sistemas de poder e de conhecimento que dominam a contemporaneidade, criando um complexo panorama crítico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar as formas como a distopia canibalista *Cadáver Exquisito* mobiliza críticas ao sistema capitalista e à agroindústria a partir da reversão do humano aos espaços tradicionalmente ocupados por animais na sociedade atual. Na obra, isso é representado pela figura das cabeças, seres humanos animalizados; ao mesmo tempo, a arbitrariedade do consumo canibal é evidenciada pelos *Carroñeros*, seres meio-humanos cujas características consideradas animais são potencializadas pela fome intrínseca a um sistema movido exclusivamente pela busca pelo lucro.

A narrativa, ao partir da constatação de que o corpo está sujeito a jogos de poder e consumo, condiz com a realidade do capitalismo tardio, uma vez que ele o transforma “cada vez mais em commodity, ou seja, em um objeto cujo valor se dá através de sua relação com as matrizes e forças econômicas do mercado” (Marques; Pareira, 217, p. 119). Pode-se dizer, nesse sentido, que distopias contemporâneas como *Cadáver Exquisito*, mais do que trabalharem para evidenciar falhas da sociedade, evidenciam “a ruína do humano enquanto conceito” (ibidem) – despidos de seu código moral, cuja arbitrariedade é escancarada pelo sistema canibal, resta aos homens encarar suas facetas mais cruéis.

Nesse sentido, distopias como a de Agustina Bazterrica cumprem um papel de expressão crítica na sociedade contemporânea, cujos questionamentos alinham-se à projeção ficcional de futuros problemáticos com base em tendências negativas do presente. No caso de *Cadáver Exquisito*, essas tendências se relacionam à iminência de um colapso ambiental sem precedentes na história da humanidade, decorrente dos marcos exploratórios extremamente nocivos do momento hoje conhecido como Antropoceno. Caracterizado por interrupções frequentemente irreversíveis em ciclos de renovação do planeta, o Antropoceno elimina “espaços-tempo de refúgio para as pessoas e outros seres” (Haraway, 2016, p. 139), fazendo com que imaginários antigos do Apocalipse se renovem sem que haja a possibilidade de imaginar futuros melhores para a sociedade.

Com isso em mente, pode-se aventar que o grande peso da crítica mobilizada pelas distopias contemporâneas “se encontra na reflexão do presente, transportada para um lugar-nenhum, em um tempo ainda inexistente. Excluindo as possibilidades, o que resta é a porção ameaçadora do hoje” (Portela; Pinto, 2019, p. 126). Frente aos anseios gerados por essa percepção, esse tipo de produção literária chama a atenção, “graças à perspectiva distópica, sobre uma mudança necessária acerca de nossos paradigmas humanistas”<sup>37</sup>(Mercier, 2021, p. 80). Assim, de forma geral, ao se comunicarem com receios socialmente construídos, “todas as distopias [...] buscam evitar os horrores iminentes neste presente: ‘a missão é motivar o leitor, não meramente horrorizá-lo’”<sup>38</sup> (Claeys, 2017, p. 283). Pensa-se que as chaves de leitura anticapitalista e animalista de Bazterrica atuam justamente no sentido de incentivar novas reflexões acerca do modo de vida atual e de seu potencial destrutivo, avisando-nos sobre sociedades nas quais esperamos não nos transformar. Desse modo, a ficção, ao se aproximar demasiadamente da realidade – em especial diante do recente contexto pandêmico vivido globalmente –, aciona problematizações urgentes acerca da forma como vivemos no presente e as coloca sob escrutínio do público leitor ao torná-las palpáveis num horizonte que não soa impossível.

Se, de acordo com Zamora (1989, p. 11), “o ressurgimento de modos de pensamento e expressão apocalípticos é uma reação previsível à perturbação social e à

---

<sup>37</sup> No original: “gracias a la perspectiva distópica, sobre el necesario cambio acerca de nuestros paradigmas humanistas”.

<sup>38</sup> No original: “All dystopias [...] aim at avoiding the horrors imminent in this present: ‘the mission is to motivate the reader, not merely to horrify’”.

incerteza temporal”<sup>39</sup>, o que dialoga diretamente com as convulsões sociais frequentemente silenciosas do Antropoceno, comumente sentidas com uma “uma desesperada apatia coletiva” (Pena, 2020, p. 15), a distopia, com seu valor crítico, pode figurar como uma interpelação clara das emergências ambientais que se colocam nesse momento. Evidenciando o valor do diálogo entre história e literatura – e, ao mesmo tempo, o profundo desencanto com nossa percepção histórica do presente – na elaboração de obras que se relacionem intimamente a problemas experienciados coletivamente na atualidade, a distopia contemporânea marca o fato de que “a história mundial se tornou uma tarefa de todos, e nosso próprio labirinto é o labirinto de toda a humanidade” (Paz *apud* Zamora, 1989, p. 23). Pensar caminhos para sair desse labirinto, criando avisos de incêndio que podem, em último caso, queimá-lo por completo, parece ser uma das grandes atribuições da literatura distópica atualmente.

## REFERÊNCIAS

ABDALA, V. La escritora Agustina Bazterrica, destacada por el diario inglés The Guardian. *Clarín*, Buenos Aires, 21 de fevereiro de 2020. Disponível em: [https://www.clarin.com/cultura/escritora-agustina-bazterrica-destacada-diario-ingles-the-guardian\\_0\\_Wmq3zw2W.html](https://www.clarin.com/cultura/escritora-agustina-bazterrica-destacada-diario-ingles-the-guardian_0_Wmq3zw2W.html). Acesso em: 10 mai. 2022.

BAZTERRICA, A. *Cadáver Exquisito*. Buenos Aires: Clarín Alfaguara, 2018a [Ebook Kindle].

BAZTERRICA, A. Sobre la autora. *Agustina Bazterrica*, 2018b. Disponível em: <https://www.agustinabazterrica.net/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BRUGIONI, E.; MELO, A. Ecocrítica(s): literatura e colapso ambiental. *Remate de Males*, Campinas, v. 42, n. 2, p. 254-259, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8672928>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BUENO, K. *Distopias Latino-Americanas Contemporâneas: uma Análise de Cadáver Exquisito (2018) e Nación Vacuna (2017)*. 2021. 97 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

CLAEYS, G. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

---

<sup>39</sup> No original: “the resurgence of apocalyptic modes of thought and expression is a predictable reaction to social disruption and temporal uncertainty”.

FERREIRA, E. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n. 26, p. 119-135, jul. 2005. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=22239&s=grosa>. Acesso em: 15 jul. 2023.

HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade*, Campinas, ano 3, n. 5, 2016, p. 139-146. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 12 fev. 2022.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201-215, jul. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 10 mai. 2023.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARQUES, E.; PAREIRA, A. A justaposição do pós-humano e do transumano no gênero distopia. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 70, n. 2, p. 119-127, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p119>. Acesso em: 23 set. 2022.

MERCIER, C. Constructo pandémico en la narrativa distópica latinoamericana reciente. *Confluencia*, v. 37, n. 1, p. 69-82, maio 2021. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27109867?seq=1>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MERCIER, C; ROSSEL, G. Políticas del hambre y diplomacia animal en Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica. *Chasqui*, v. 51, n. 1, p. 169-186, maio 2021. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8241959>. Acesso em: 10 jun. 2023.

PENA, V. *Zona cinza*. 2020. 420 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

PORTELA, M; PINTO, M. A. Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna. *Literatura e autoritarismo*, n. 22, p. 121-136, out. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1679849X39202>. Acesso em: 15 set. 2022.

ROLNIK, S. *Antropofagia zumbi*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

WALLACE, R. *Pandemia e agronegócio*: doenças infecciosas, capitalismo e ciência. São Paulo: Editora Elefante; Igra Kniga, 2020.

ZAMORA, L. P. *Writing the apocalypse*: historical vision in contemporary U.S. and Latin American fiction. Cambridge: University Press, 1989.

Recebido em: 15/08/2023

Aceito em: 06/11/2023

**Raquel Riera:** Graduada em Estudos Literários (2018) e em Letras (2022) pela Universidade Estadual de Campinas, com trabalhos na área de Teoria Literária. Mestranda em Teoria Literária na mesma instituição (desde 2023). Suas áreas de interesse incluem literaturas de colapso ambiental, ecocrítica, estudos animais e literatura latino-americana.

# Um diálogo secreto entre dois poetas e suas cidades escritas

*A secret dialogue between two poets and their written cities*

Francisca Marciely Alves Dantas  
Instituto Federal do Amapá (IFAP)  
francisca.dantas@ifap.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6653-4182>

Fernanda Pereira Martins  
Instituto Federal do Amapá (IFAP)  
fernanda.martins@ifap.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0001-9584-7578>

## RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma leitura comparativa dos poemas “Acordar”, escrito por Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, e “Retrato de uma cidade”, publicado por Carlos Drummond de Andrade, sob a perspectiva interdisciplinar. Na confluência entre a Literatura e a Geografia Humanista (Tuan, 2015, 1983; Dardel, 2015), os textos poéticos dos referidos escritores deixam transparecer a experiência dos sujeitos líricos em meio ao espaço citadino, trazendo à luz as diversas camadas subjetivas que perpassam o indivíduo em seus movimentos geográficos. Além disso, o desnudamento existencial do homem frente à *urbe* ainda deixa entrever a íntima conexão que há entre o ser e o mundo, revelando não somente a experiência subjetiva do ser, mas também a dinamicidade histórica que permeia a arquitetura urbana.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; Carlos Drummond de Andrade; poema; cidade.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the poems “Acordar”, written by Álvaro de Campos, one of Fernando Pessoa’s heteronym, and “Retrato de uma cidade”, published by Carlos Drummond de Andrade, under an interdisciplinary perspective. At the confluence between Literature and Humanist Geography (Tuan, 2015, 1983; Dardel, 2015), the poetic texts of these writers reveal the experience of lyrical subjects amidst the city space, bringing to light the various subjective layers that permeate the individual in their geographical movements. In addition, the existential bareness of man in front of the city still allows us to glimpse the intimate connection that exists between being and the world, revealing not only the subjective experience of being, but also the historical dynamism that permeates urban architecture.

**Keywords:** Fernando Pessoa; Carlos Drummond de Andrade; poem; city.

A cidade deserta é o espaço onde o poeta sonha os grandes voos solitários.

(Vinícius de Moraes)

A partir do verso de Vinícius de Moraes, mencionado na epígrafe acima, temos duas ideias que podemos vislumbrar acerca do urbano, como “cidade deserta” e “grandes voos solitários”. Os sentidos apreendidos na leitura desse verso contemplam a imponência íntima do sujeito que é guardada no espaço urbano, a qual possibilita a ele grandes voos solitários na imensidão de si mesmo e no corpo vivo das cidades. Podemos pensar, então, em trajetórias vividas pelo homem na geografia urbana e que representam os registros subjetivos de sua paisagem existencial. Nessa perspectiva, a cidade configura-se como parte constitutiva que compõe a totalidade da existência subjetiva do indivíduo. E os poetas souberam como nenhum outro traduzir essa subjetividade inscrita no espaço citadino para a escritura poética. Apresentamos, desse modo, dois ativos escritores, de nacionalidades distintas, que eternizaram em seus versos os encantos de suas cidades escritas: Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

Nesse sentido, ao voltarmos nosso olhar para o itinerário poético de Portugal podemos perceber que “o evolver da poesia portuguesa ordena-se ao longo de três segmentos: antes de Camões, isto é, a Idade Média; depois de Camões, do século XVI ao XIX; e após Fernando Pessoa, ou seja, de 1915 aos nossos dias” (Moisés, 2015, p. 8). Em outras palavras, é perceptível a influência e a importância de Fernando Pessoa em relação à deflagração de uma renovação lírica e épica na tradição cultural e literária de seu país. Inclusive, a materialização poética das transformações ocorridas na literatura portuguesa, após o surgimento da geração de *Orpheu*, pode ser visualizada nos inúmeros seres de papel criados pelo autor português, os chamados poetas heterônimos, os quais ganharam imenso destaque em sua produção artística.

Inserido em um universo poético múltiplo, uma das criações de Pessoa que alcançou enorme relevância em sua poesia lírica foi a do engenheiro futurista Álvaro de Campos, o qual possui forte influência de diversas vertentes literárias, como, por exemplo, o simbolismo, o decadentismo e o futurismo. Considerado o “poeta da cidade, por fatalidade e escolha, para ele a cidade corresponde à Natureza de Caeiro: ‘a cidade é Natureza’” (Moisés, 2015, p. 83), Campos se constitui subjetivamente “nos arroubos, no

despejo emocional, no extravasamento de um *ego* repassado de conflitos, [...] a um só tempo afeiçoado à modernidade e impelido por desencontradas forças interiores que sugerem a nostalgia de um mundo perdido” (Moisés, 2015 p. 84).

Por outro lado, longe das terras portuguesas, vislumbramos o projeto estético do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade, nascido em Itabira-MG, o qual foi consagrado como um dos poetas mais influentes da Segunda Geração Modernista, tendo engendrado uma poesia que revela, de maneira ostensiva, temas que permeiam o indivíduo e o seu estar no mundo, ao mesmo tempo que evidencia em sua trajetória literária um movimento oscilante entre “querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores” (Candido, 2011, p. 68). Com isso, Drummond elabora uma poética que entrelaça a “poesia da família e a poesia social” (Candido, 2011, p. 68), isto é, movimenta-se tematicamente entre o eu e o mundo por meio de uma linguagem simples, porém capaz de alcançar o indizível e tocar a alma dos seus leitores.

Ainda que estejam separados por um longo espaço de tempo, não há como não imaginarmos, ainda que de forma ficcional, um diálogo entre o engenheiro futurista e o poeta de Itabira, a entrelaçar sutilezas poéticas e contornos existenciais acerca do homem e sua “máquina do mundo”, compondo a quatro mãos uma verdadeira “ode triunfal” sobre a própria condição humana e suas paisagens geográficas existenciais. Nesse sentido, a análise crítica aqui proposta objetiva desvendar as experiências geográficas e existenciais que circundam o eu-lírico nos poemas “Acordar”,<sup>1</sup> escrito por Álvaro de Campos, e “Retrato de uma cidade”,<sup>2</sup> publicado por Carlos Drummond de Andrade. E com isso, trazer à tona a experiência sensível dos sujeitos líricos em meio à arquitetura urbana. A cidade torna-se o ponto de partida da confluência temática articulada nos escritos de ambos os poetas, por meio da qual se constrói a relação entre sujeito e mundo.

Tema recorrente na Literatura, sobretudo a partir dos estudos sobre a tradição moderna em poesia do escritor francês Charles Baudelaire, refletir sobre a arquitetura urbana atravessada pelo viés da experiência humana é apreender a estreita relação que

---

<sup>1</sup> Para a análise do poema em questão será usada a seguinte edição: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

<sup>2</sup> Esse poema foi publicado em 1977 na coluna que Drummond mantinha no *Jornal do Brasil* e faz parte da coletânea *Discurso de primavera e algumas sombras* (1977). Para a análise em questão foi usada a edição *Nova reunião: 23 livros de poesia* (2015), da Companhia das Letras.



há entre o homem e o espaço que ele habita, a partir das emoções que são engendradas nessa íntima conexão. Desde os tempos antigos, ao mesmo tempo que o indivíduo construía comunidades sociais, organizava, também, espaços comuns de convivência, influenciados por fatores diversos, como, por exemplo, a economia, a cultura, as formas de sobrevivência e a percepção dos habitantes que ali viviam. Consequentemente, esse modelo de organização social foi dando origem às cidades, essas complexas conjunturas que envolvem não somente projetos arquitetônicos, mas também guardam, em meio a concretude de suas instalações, a experiência do “viver entre as gentes”, as memórias, o aconchego do pertencer-se a um lugar, a sensação pulsante do reconhecimento de si mesmo em meio aos contornos espaciais.

A arquitetura urbana abriga histórias próprias, as quais podem ser visualizadas em sua edificação e localização geográfica, ao mesmo tempo que registra as experiências humanas, conforme nos explica Raquel Rolnik:

O próprio espaço urbano se encarrega de contar parte de sua história. A arquitetura, esta natureza fabricada, na perenidade de seus materiais, tem esse dom de durar, permanecer, legar ao tempo os vestígios de sua existência. Por isso, além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história (Rolnik, 1988, p. 6).

As cidades, apesar das inúmeras transformações e mudanças pelas quais passam, sempre abrigaram matéria bruta e vida pulsante. E é justamente a vida pulsante entrelaçada à arquitetura urbana que interessou e continua provocando interesse aos nossos grandes poetas e escritores, não somente como um espaço de ambientação e localização, mas como uma extensão da identidade subjetiva dos personagens, refletindo, de forma profunda, o construto subjetivo do sujeito que ali habita.

Na intersecção entre a Literatura e a Geografia Humanista Cultural, os textos poéticos de Álvaro de Campos e de Carlos Drummond de Andrade traduzem, em forma de versos, o olhar de ambos os poetas diante da singularidade das cidades poetizadas por eles – Lisboa e Rio de Janeiro respectivamente –, movidos pelo incessante desejo de constituir em linguagem as suas “cidades invisíveis”, fazendo menção aqui à famosa obra de Calvino. Assim, deparamo-nos, então, com duas cidades díspares, que foram poetizadas em um determinado tempo e espaço, mas que apresentam em toda a sua representação poética “a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das

existências humanas” (Calvino, 1990, p. 85), a expressar o homem e seu estar-no-mundo.

Ao nos debruçarmos sobre o poema “Acordar”, de Álvaro de Campos, concebemos versos que evocam a sutileza com que o eu-lírico fala de Lisboa, seu lugar no mundo. Observemos o seguinte fragmento:

Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,  
Acordar da rua do Ouro,  
Acordar do Rossio, às portas dos cafés,  
Acordar  
E no meio de tudo a gare, que nunca dorme,  
Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono.  
Toda a manhã que raia, raia sempre no mesmo lugar,  
Não há manhãs sobre cidades, ou manhãs sobre o campo.  
À hora em que o dia raia, em que a luz estremece a erguer-se  
Todos os lugares são o mesmo lugar, todas as terras são a mesma,  
E é eterna e de todos os lugares a frescura que sobe por tudo.

[...]

Uma espiritualidade feita com a nossa própria carne.  
Um alívio de viver de que o nosso corpo partilha,  
Um entusiasmo por o dia que vai vir, uma alegria por o que pode  
acontecer de bom,  
São os sentimentos que nascem de estar olhando para a madrugada,  
Seja ela a leve senhora dos cumes dos montes,  
Seja ela a invasora lenta das ruas das cidades que vão leste-oeste,

[...]

(Pessoa, 1986, p. 290)

A partir da leitura dos versos acima vislumbramos uma sensação diferente quando o eu-lírico se encontra em Lisboa: “Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras” (Pessoa, 1986, p. 290), ao mesmo tempo que menciona a experiência de acordar na rua do Ouro, na Praça do Rossio, acordar às portas dos cafés, sentir o raiar da luz a estremecer nas manhãs. Além disso, ele cita ainda a gare que nunca dorme, distinguindo-a como o coração da cidade, que pulsa através da vigília e do sono. Toda essa composição poética descrita acima deixa transparecer as sensações experienciadas pelo eu-lírico na cidade de Lisboa, posto que “a cidade, como realidade geográfica, é a

*rua*” (Dardel, 2015, p. 16). Percorrer pelas ruas e os cantos de Lisboa é elaborar mentalmente um trajeto de afeto e reconhecimento de aconchego, de pertencimento.

Os versos de Álvaro de Campos recriam a representação da intimidade humana junto à espacialidade urbana. O eu-lírico materializa suas emoções por meio das representações simbólicas dos cantos lisboetas, ao mesmo tempo que funde a percepção dos sentidos ao nível do pensamento. Temos aí um esboço das “pequenas sínteses da história desses bairros, em que enfatiza a vida miúda, as tradições, a memória coletiva [...]” (Gomes, 2008, p. 108). Além disso, vemos engendrar na tessitura poética o extravasamento das emoções do eu-lírico junto à realidade geográfica, quando esse afirma: “Um alívio de viver de que o nosso corpo partilha, / Um entusiasmo por o dia que vai vir, uma alegria por o que pode acontecer de bom, / São os sentimentos que nascem de estar olhando para a madrugada [...]” (Pessoa, 1986, p. 290). A gênese dessas emoções está exatamente na percepção sensorial do sujeito em meio à natureza geográfica: na vivência do que o corpo partilha e no olhar para a madrugada. O corpo vivo das emoções se coaduna à materialidade concreta do espaço para configurar um quadro de vivências no espaço urbano.

Já no poema “Retrato de uma cidade”, Carlos Drummond de Andrade poetiza a beleza do Rio de Janeiro entrelaçada à experiência do eu-lírico, conforme evidenciam os versos abaixo:

Tem nome de rio esta cidade  
onde brincam os rios de esconder.  
Cidade feita de montanha  
em casamento indissolúvel  
com o mar.  
Aqui  
amanhece como em qualquer parte do mundo  
mas vibra o sentimento  
de que as coisas se amaram durante a noite.  
As coisas se amaram. E despertam  
mais jovens, com apetite de viver  
os jogos de luz na espuma,  
o topázio do sol na folhagem,  
a irisação da hora  
na areia desdobrada até o limite do olhar.

[...]

E não se esgota o impulso da cidade  
na festa colorida. Outra festa se estende  
por todo o corpo ardente dos subúrbios  
até o mármore e o fumé

de sofisticados, burgueses edifícios  
uma paixão:  
a bola  
o drible  
o chute  
o gol  
no estádio-templo que celebra  
os nervosos ofícios anuais  
do Campeonato.

[...]

(Andrade, 2015, p. 101)

Nos versos acima, o eu-lírico afirma a sua afeição pela cidade, reconhecendo-a como um lugar especial, a qual proporciona vivências singulares. O uso do advérbio “aqui” reforça a ideia de uma cidade que se distingue das demais, a partir do olhar do eu-lírico e de suas experiências. Nesse caso, vislumbramos uma conexão entre o espaço urbano e a perspectiva subjetiva do sujeito que nele habita. A descrição que é feita da cidade do Rio de Janeiro envolve não somente o visível, mas também movimentos sensoriais que se desdobram em torno do sentir, em todas as suas nuances e formas, conforme fragmento: “As coisas se amaram. E despertam / mais jovens, com apetite de viver / os jogos de luz na espuma, / o topázio do sol na folhagem, / a irisação da hora / na areia desdobrada até o limite do olhar” (Andrade, 2015, p. 101). Tendo em vista esse aspecto, o Rio de Janeiro torna-se “a cidade dançarina em seu eterno movimento e mutação [e] ainda responde ao olhar do sujeito que faz paisagem com o que olha e sente” (Gomes, 2008, p. 108). A imbricação dos sentidos amplifica a experiência do sujeito junto à sua cidade. O eu-lírico reconstrói o “seu” retrato da cidade do Rio de Janeiro conjugando as percepções dos sentidos e a natureza, tendo como base as suas experiências sensoriais.

O corpo linguístico/semântico do texto poético traz à luz imagens representativas da cidade sob o viés afetivo, evidenciadas por meio de personificações, as quais atribuem características humanas a seres inanimados. Conforme descrito, visualizamos uma cidade que possui um casamento indissolúvel com o mar e que esconde a brincadeira dos rios. É a cidade tornando-se corpo vivo diante da imaginação criadora do poeta. O eu-lírico ainda percorre pelo corpo ardente do subúrbio até os edifícios burgueses para enfatizar a tradicional festa do futebol carioca que pulsa em todos os cantos da cidade, independente da classe social, fazendo referência ao estádio-

templo, onde o campeonato é celebrado anualmente. Conhecida como a “Cidade Maravilhosa”,<sup>3</sup> o Rio de Janeiro poetizado por Carlos Drummond de Andrade, apresenta simbolicamente a articulação intrínseca entre o eu e o mundo.

Além de registrar a conexão entre sujeito e mundo, os dois poemas ainda fazem referência aos monumentos históricos de suas cidades – Lisboa e Rio de Janeiro –, enfatizando ainda mais a afetividade dos sujeitos líricos pelo lugar, visto que as “cidades escritas” constituem os cenários da existência humana. Atentemo-nos ao fragmento de Álvaro de Campos:

A mulher que chora baixinho  
Entre o ruído da multidão em vivas...  
O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,  
Cheio de individualidade para quem repara...  
O arcanjo isolado, escultura numa catedral,  
Siringe fugindo aos braços estendidos de Pã,  
Tudo isto tende para o mesmo centro,  
Busca encontrar-se e fundir-se  
Na minha alma.

(Pessoa, 1986, p. 290)

A visibilidade do arcanjo isolado feito escultura em uma catedral, conforme ilustrado nos versos, mostra a historicidade e a fisionomia arquitetônica da “Cidade de Ulisses”.<sup>4</sup> Os monumentos históricos, nesse caso, acentuam as marcas do espaço construído, ou seja, assinala a presença do homem. Cidades carregadas de história, de movimentos humanos, de multidão em vivas a compor a realidade geográfica que atravessa a existência humana, tanto no passado como no presente. A cidade guarda segredos que são desvendáveis em sua materialidade concreta. A referência a Pã retoma a mitologia grega e congrega histórias, mitos e passagens. Descobrir a história das cidades é descobrir a história dos que ali habitaram. E é a partir dessa ideia que corroboramos que a relação sujeito e mundo é erigida na fusão entre a alma humana e o

---

<sup>3</sup> A título de explicação, “o epíteto – Cidade Maravilhosa – foi criado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, que visitava o Rio, em 1912. A nomeação veio emblematicamente fixar a imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma *Belle Époque* brasileira. [...] Esse epíteto não remete somente apenas à criação divina da natureza. A mão do homem a completa e a urbaniza. [...] O emblema grudou-se à cidade e ao imaginário oficial e popular, que a marchinha de André Filho para o carnaval de 1935, fixou para sempre” (Gomes, 2008, p. 112).

<sup>4</sup> Segundo a mitologia, Lisboa foi fundada por Ulisses. O nome deriva de *Olissipo*, palavra que, por sua vez, tem a sua origem nas palavras fenícias *allis ubbo*, que significam “porto encantador”. Disponível em: <<https://lisboacidadeencanto.wordpress.com/kuijuj/>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

espaço geográfico. Não há como descrever o homem sem mencionar o seu lugar no mundo, um não existe sem o outro. A constituição da realidade social, temporal e identitária do homem perpassa pelo aspecto da geograficidade. O homem e a terra encontram-se e fundem-se a uma só totalidade. Lisboa não é somente um espaço urbano, mas a tradução visível e palpável das sensações vivenciadas, as quais são transformadas em experiências únicas e vínculos inesquecíveis.

Enquanto o poeta futurista faz menção à mitologia, Drummond traz à cena poética a escultura tradicional do Cristo Redentor. Observemos o fragmento abaixo:

[...]

Cristo, uma estátua? Uma presença,  
do alto, não dos astros,  
mas do Corcovado, bem mais perto  
da humana contingência,  
preside ao viver geral, sem muito esforço,  
pois é lei carioca  
(ou destino carioca, tanto faz)  
misturar tristeza, amor e som,  
trabalho, piada, loteria  
na mesma concha do momento  
que é preciso lambar até a última  
gota de mel e nervos, plenamente.

[...]

(Andrade, 2015, p. 101)

Nesses versos, o eu-lírico afirma que o Cristo não é apenas uma estátua, mas uma presença viva, uma providência divina alcançável à percepção dos olhos, pois pode ser vista do alto do Corcovado. A estátua não é somente um monumento, contudo opera na construção da história da cidade e das experiências vivenciadas pelas pessoas que ali habitam. A partir dessa ideia, Tuan nos explica que “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar. A retórica patriótica sempre tem dado ênfase às raízes de um povo. Para intensificar a lealdade se torna a história visível com monumentos nas paisagens e as batalhas passadas são lembradas” (Tuan, 2015, p. 31). Centrando-se nesse movimento topofílico, percebemos na leitura dos versos que há o enlace afetivo entre o sujeito lírico e a cidade desencadeado a partir do reconhecimento da historicidade do lugar e a dinamicidade cultural do seu povo transparente na imagem do Cristo Redentor, a estreitar, ainda mais, o amor pelo lugar.

No plano literário, conforme observamos nos dois poemas analisados, somos guiados pelos movimentos dos sujeitos líricos que passeiam pelas linhas de cada um dos textos poéticos, a construir suas cidades escritas. A realidade geográfica observada e vivida torna-se material linguístico nas mãos dos poetas, refaz-se na linguagem literária e povoa o imaginário dos leitores. A palavra escrita dá lugar aos retratos poéticos das cidades: o leitor sente-os e imagina-os. Entre imagens, cores e sensações, os signos linguísticos vão desvelando as cidades invisíveis e tornando-as visíveis no universo imaginativo do leitor, conforme explica Renato Cordeiro Gomes:

A representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena da escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no ‘dar a ver’. Pode prender-se, por um lado, à técnica do retrato, quando na produção do discurso”, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir ‘cidades invisíveis’ que a imaginação torna visíveis (Gomes, 2008, p. 82).

A trajetória do homem é contingencialmente marcada pelos intensos deslocamentos realizados no tempo e no espaço, ou seja, movimentar-se na espacialidade geográfica é construir, também, ambientes fecundos de existência. Nas palavras de Ítalo Calvino, “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo que você deve pensar” (Calvino, 2003, p. 13). Compreendemos, então, que as sensações experienciadas pelo eu-lírico, por meio dos sentidos, podem ser visualizadas na forma como ele descreve a geografia urbana e seus contornos espaciais. Dessa forma, a configuração subjetiva que envolve a geometria da cidade extravasa e mostra além do que se pode ver, traz à luz o subjetivismo que o eu-lírico sente frente ao mundo que se mostra diante de seus olhos. Há, nesse caso, o desnudamento da paisagem existencial do sujeito lírico a partir da vivência no referido lugar.

Conforme os estudos de Tuan (1983), a relação arquitetada entre o sujeito e o lugar em que ele habita é atravessada por uma rede de valores culturais, sociais e afetivos, a qual constrói a realidade subjetiva de cada um. Como cada indivíduo é único, sua identidade subjetiva é construída de forma muito particular, conforme afirma Tuan:

Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização. As emoções dão colorido à

experiência humana, incluindo os mais altos níveis de pensamento humano (Tuan, 1983, p. 9).

Em outras palavras, Tuan nos explica que a experiência tem sua origem engendradora na totalização entre o sentimento e o pensamento, de modo a constituir a realidade humana. Assim, ao voltarmos nosso olhar para os referidos poemas identificamos sujeitos líricos que demonstram total afetividade por sua cidade, desnudando as diversas camadas subjetivas, históricas e sociais que a permeiam. Enquanto o heterônimo pessoano apresenta a Lisboa de seus encantos, com suas ruas e praças, as inesquecíveis portas de café, a gare que nunca dorme; Drummond ressalta a natureza do Rio de Janeiro a entrecruzar com a selva de pedra dos edifícios e monumentos. É inevitável, portanto, o reconhecimento de tais cidades como um lar, visto que “não há lugar como o lar. O que é o lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria” (Tuan, 1983, p. 3). Dessa forma, o “lar cristaliza-se como um lugar central por excelência e em toda a sua grandeza. Por um lado, por ser um refúgio íntimo, trançado por laços de afinidade e significados e, ao mesmo tempo, impregnado por experiências do passado e do presente [...]” (Mello, 2014, p. 34).

Tanto Álvaro de Campos quanto Carlos Drummond de Andrade traduzem em forma de poesia o afeto nutrido por suas cidades. E é justamente esse sentimento que faz com que os sujeitos líricos reconheçam o lugar-base de sua existência. Lisboa é, pois, a cidade aconchego do eu-lírico pessoano, ao passo que o Rio de Janeiro é a cidade maravilhosa do eu-lírico de Drummond. Os dois poetas registraram, cada um a seu modo, “um labirinto de ruas feitas de textos” (Gomes, 2008, p. 24) a ser apreciado esteticamente e desvendado, tal qual o fio de Ariadne.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes da poesia de Drummond. *In. Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro azul, 2011.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.



CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: JR. MARANDOLA, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Orgs). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 33-68.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 2015.

MORAES, Vinícius de. *O mergulhador*. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1968.

PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 26/10/2023

**Francisca Marciely Alves Dantas:** Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí (2016) e professora do quadro efetivo do Instituto Federal do Amapá - IFAP.

**Fernanda Pereira Martins:** Doutora em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018) e professora do quadro efetivo do Instituto Federal do Amapá.

# Verbo mudo – Maria Velho da Costa e a imagem da casa do meio

*Mute verb – Maria Velho da Costa and the image of the middle house*

Susana Vieira

Universidade Nova de Lisboa (IELT); Universidade de Lisboa (CLEPUL)

[susanatvieira@gmail.com](mailto:susanatvieira@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-2445-1215>

## RESUMO

A literatura, nos seus múltiplos desdobramentos, poderá ser um embasamento para pensar, e até questionar, o papel das humanidades na atualidade, pelo prisma da memória e da descolonização da linguagem, aspectos estes orientadores da presente proposta. No domínio da literatura, a imagem da casa é uma dinâmica que evoca e dialetiza figuras afetivas sugerindo certos efeitos emocionais na produção de uma estrutura complexa que modifica os valores da realidade e questiona os limites da memória na recriação e transmissão dos factos do passado. Esse corpo-a-ser é *O livro do meio* de Maria Velho da Costa (e do seu correspondente Armando Carvalho), em concreto os fragmentos em que a autora-narradora se encolhe até entrar na escrita que ampara a sua “Casa dos Gritos”.

**Palavras-chave:** casa-meio; círculo; intimidade; memória; linguagem.

## ABSTRACT

Literature, in its multiple developments, can be a basis for thinking, and even questioning, the role of the humanities today, through the prism of memory and the decolonization of language, aspects that guide the present proposal. In the domain of literature, the image of the house is a dynamic that evokes and places in dialogs affective figures, suggesting certain emotional effects in the production of a complex structure that modifies the values of reality and questions the limits of memory in recreating and transmitting the facts of the past. This body-to-be is *O livro do meio* by Maria Velho da Costa (and its correspondent Armando Carvalho), specifically the fragments in which the author-narrator shrinks until she enters the writing that supports her “House of Screams”.

**Keywords:** house-middle; circle; intimacy; memory; language.

## INTRODUÇÃO — O CÍRCULO E A FORÇA: UMA IMAGEM DE CASA

[...] vou de lá para cá cada vez mais rápido de tal maneira que o lá e o cá desaparecem e eu caio tão cansado porque destruí dois espaços ao mesmo tempo. Estou no solo e digo para fazerem uma casa, faço de parede.

(Tavares, 2013)

Iniciemos o presente estudo por introduzir a imagem de casa como uma potência e uma possibilidade. No domínio da literatura, a imagem da casa é uma dinâmica que evoca e dialetiza figuras afetivas sugerindo certos efeitos emocionais na produção de uma estrutura complexa que modifica os valores da realidade e questiona os limites da memória na recriação e na transmissão dos factos do passado. Para tal, concorrem todas as hesitações do indivíduo em formação, decorrentes da sua devoção amorosa ao outro. Em causa está o propósito: transmissão ou manifesto e remissão? Mais que um fragmento na sequência cronológica, pelo seu potencial de ordenamento mental, a casa será o espaço no qual o presente do indivíduo se cruzará com a memória, na tentativa de se perceber, de se olhar, sem se justificar ou punir, como um inteiro, embora fraturado, cortado por linhas (mais horizontais que verticais — nunca sentindo anseio de se elevar) e cheio de recantos.

Deleuze e Guattari (2007) conceptualizam a imagem de casa como uma força geométrica — um círculo — no domínio da qual protegerá o ser hesitante e indeterminado, ainda em fase de destacamento, *i. e.*, desde o canto escuro onde se isola e a ele se submete até ao recanto da intimidade no qual se singulariza como indivíduo. Logo, enquanto no canto as linhas se cruzam, mas também afastam, no recanto conforta-se o que há de mais íntimo e certo. Pensando assim, cedo se depreenderá que, apesar de se exigir da casa a função maior de protetora, não deixa esta jamais de vacilar como ponto frágil (Deleuze; Guattari, 2007), que, afinal, também é, pois ela é a pele de um corpo, com camadas horizontais, cortes verticais, linhas habituais, testemunhando todas as sensações exteriores e a elas reagindo. Ela, ponto frágil, se é pele, também é músculo que aceita e encobre o ser que a percorre como um sangue. Mas, se o ser deixa de a percorrer,

a casa fica como uma pele morta, sendo certo de que “[...] é um grupo de hábitos orgânicos” (Bachelard, 1978, p. 206).

A imagem aberrante do círculo dispondo cantos e recantos é possível porquanto o ser que nela (se) observa é um acontecimento, um devir emotivo e desassossegado. No círculo, o ser expandir-se-á, em segurança e longe de incitamentos caóticos. Trata-se de uma expansão adverbial no “cá”, o lugar próximo de si ou o em-si. No seu interior, amadurece uma força diferente, que tornará o ser resistente e emergente no mundo. Como fundador do que ainda há por fazer. Do por-*vir*. Em momento oportuno, entreabre-se o círculo e cumpre-se a possibilidade de dois planos: o outro entra no “cá” ou o eu sai e inicia a sua aventura no “lá”. Nesse último caso, contudo, a aventura é sempre um risco no equilíbrio do hábito e suporta variantes. O ser desloca-se de si para atingir o mundo, errando na incerteza de um movimento novo: enuncia-se continuamente como um corpo desafixado, uma singularidade, hesitando entre a intimidade da casa — sua pele e seu músculo —, onde se evade para dentro de si, e a dispersão, como uma folha esparsa no mundo. Tal qual uma substância que se contrai e se dilata, o ser é sempre um corpo denunciado pelo movimento de forças contrárias que sobre si empreende, ou seja, encolhe-se, solta-se e — eventualmente — a si regressa.

Bachelard (1978) desenvolve esta dialética do ser entreaberto como o indivíduo que se prepara, se declara ao mundo e, finalmente, expia, pelos arquivos da memória, as suas escolhas. Regressa quando se sente desprotegido e sem grito no buraco oco do exterior. Falta-lhe a pele e o músculo. Há uma falha no argumento inicial da saída, tal como Agamben (1993, p. 20) nos indicia no seu relato sobre o que vem: “Que o mundo seja, que algo possa surgir e ter rosto, que existam exterioridade e não-latência como determinação e limite de cada coisa”. O ser que sai, e toca no mundo, torna-se uma potência de contestação (Didi-Huberman, 2011). Quando regressa, fá-lo em confissão de um apelo, de chegar ao que de si nada exigia. No entanto, o arquivo da memória pode sofrer um abalo ante a seriedade dos factos, do concreto, do atual. Os factos podem interromper a magia da intimidade, de quando o medo era uma realidade afortunada. Perscrutemos.

## ***SOU DE VIDRO — REGRESSAR A PARTIR DO MEIO (ENTRE O DIZER E O CONTAR)***

Casa dos Gritos é escura e silenciosa. Pela porta vidrada [...] entra luz branca, natural. Faz luar. Do lado direito [...] está uma sombra muito escura, deitada. Tudo é negro naquele recanto. O rosto da mulher contorce-se [...] Soergue o tronco, arfa, mas não se ouve um som. [...] Quase não se move [...] Está deitada numa cama muito estreita [...] A mulher deixa-se cair. Tem entre os pés um vulto branco, ceroso e húmido como o ventre de um linguado. Não tem cabelo, a pequena cara é engelhada como um punho fechado, os pés compridos e as mãos parecem não ter ossos, translúcidas. Não chora. Não se move. Sou eu.

(Carvalho; Costa, 2006, p. 72-73)

*O livro do meio* é o resultado estético e premeditado de uma correspondência realizada entre Maria Velho da Costa<sup>1</sup> (autora experimentalista e inconformada da literatura contemporânea portuguesa) e Armando Carvalho<sup>2</sup> (poeta do sarcasmo e da figuração das pulsões sexuais), que, cobrindo o período decorrido entre fevereiro e junho de 2006, veio a lume em primeira publicação em novembro do mesmo ano. Trata-se de um relato biográfico desde que nasceram até à adolescência, um relato de eventos selecionados — rematados com elementos reinventados — conjugado com notas críticas sobre a contemporaneidade. Portanto, dessa cumplicidade nasce uma crítica feroz, fazendo tremer as peças-chave da sociedade portuguesa, nomeadamente o telhado, o rosto e as fundações. Enquanto indivíduos, são os autores arrastados para o centro das forças sociais que censuram, como se se encontrassem num círculo de onde se sai apenas por um intervalo feliz que entretanto — e raramente — se entreabre. Será desde esse meio, essa pausa, que iniciam o “romance epistolar” e entram em cena. “O concerto está no intervalo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 11) — o equilíbrio está no meio, que tentam ajustar através da escrita. De qualquer modo, o texto encontra-se sempre num lugar a meio de algo; já começado, embora ainda por completar. Nesse mesmo lugar, assume-se frequentemente como um corpo fraturado, entre as extremidades que o esboçam, mas interventivo.

---

<sup>1</sup> (1938-2020)

<sup>2</sup> (1938-2017)

Entramos, nós também, em cena no meio da “Casa dos Gritos”, e ocupamos o nosso lugar de leitores desse fragmento, que o presente ensaio analisará. A “Casa dos Gritos” não será mais que um corpo assustado no meio de um plano ou de uma possibilidade. Situando-se nesse meio, a casa oclui-se na intimidade do livro e, com ela, o ser. Será a leitura a reger o foco de comunhão entre o interior e o exterior que, numa linguagem bachelardiana, se relacionariam com o ser e o não-ser, dialética constitutiva do indivíduo.

Escrever o texto, a partir do meio, cumpre o desígnio de justamente não se cumprir, como corpo poroso que é. O texto intersticial impele a nossa autora-narradora (e o seu correspondente *olho marinho*) a regressar à sua “Casa dos Gritos” — “[...] um anfiteatro virado para mim, se me aproximo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98), signo inesperado de uma extensão — por meio da “[...] memória em sobrevoo e presente” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Numa primeira impressão, revelar-se-ia evidente a aproximação semântica com o ninho, que esconde instintos naturais e primitivos de proteção do corpo que cresce até conseguir a forma desejada e tranquila. O regresso visto como “[...] a grande imagem das intimidades perdidas” (Bachelard, 1978, p. 262) e fragmento que se arquiva de quando o ser entregava cegamente os seus passos no mundo. A ave constrói o ninho de dentro para fora, e em torno de si mesma. Por analogia, o indivíduo, no seu estágio primário, volta-se sobre si mesmo e explora com perplexidade e olho curioso tudo o que há no intervalo de respiração desse encolhimento. Ele começa-se. Mas esse conhecimento só se achará real (embora não concluído) quando, resistindo aos sinais do medo, entreabre o círculo do ninho e sai, primeiro, por instantes, depois, por um sem tempo.

Porém, apesar da primeira impressão, a autora-narradora regressa à casa na qual a “[...] força fria de estase aquosa [...] mantém-se-me intacta” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Com passos demorados e cautelosos, observa a sombra que se agiganta na dor silente e gemida de ser mulher, o único possível a permitir a sua entrada (ou regresso) “[...] na Casa dos Gritos [...] [onde] és. [...] E pensas com toda a carne: é a Mãe. O que custa é começar” (Carvalho; Costa, 2006, p. 79-80).

O “vaso-de-águas” (Carvalho; Costa, 2006, p. 152), aonde regressa, é uma casa antinômica pautada pela polaridade do claro e do escuro que, respetivamente, dispunha de um lado a cozinha e a marquise e, de outro, as salas e o quarto dos pais — como “[...]”

um saber e um não saber [...] escuro, com abertas vívidas [...] Intimidade de ser” (Carvalho; Costa, 2006, p. 98). Pelo corredor, a menina fazia a passagem do escuro para o claro ou, inversamente, desde o hábito comum até submergir por inteiro no abismo, reiterando “[...] o princípio do prazer” (Carvalho; Costa, 2006, p. 99).

Em oposição às paredes em agonia (imagem compreendida no item seguinte), a cozinha era o mundo dos sons conhecidos, onde lhe chegavam, com a tranquilidade de nenhuma exigência, as falas da cidade: mulheres e homens de ação, corpos — peles e músculos de outra natureza — no mundo, no lado de lá da casa. Nessa “casa lunática” cresceu a “criança aluada” cujos “altos gritos na alta noite” eram embalados por “ele, o Pai” (Carvalho; Costa, 2006, p. 134). Infere-se, então, que, ao contrário da concepção bachelardiana, a “Casa dos Gritos” sintetiza, na mesma imagem, o ser e o não-ser. Fundamentando o argumento, será unicamente na companhia da costureira Maina (cuja presença desenvolveremos adiante) e nos braços de Nita, a proprietária do edifício em que se recorta a “Casa dos Gritos”, que a menina fixará a imagem circular de proteção: Nita “era um ninho” (Carvalho; Costa, 2006, p. 175) que a protegia, mentindo à mãe sobre a sua falta de apetite ou o seu descontrolo urinário. Um ninho que ansiava por si e lhe pedia “Não cresças, não os deixes apanhar-te” (Carvalho; Costa, 2006, p. 176; sublinhado no original), como se não permitindo a sua declaração no mundo.

Antes de concluir esse item, e para melhor se entender o texto em análise, há que considerar certos aspectos formais, nomeadamente salientar que esse meio enlaçado em coautoria apresenta um diálogo transgressor da tipologia ou de qualquer discursividade de gênero literário, transgredindo até as fronteiras entre Maria Velho da Costa e Armando Carvalho e estendendo-se para as margens do ledor, alimentando-se ainda no seu decurso de nomes conhecidos e reconhecidos (embora dissimulados sob a sombra da sigla) da paisagem artística (literária e não apenas), o que, desse leitor, exigirá preparação erudita.

O texto é, no fundo, um itinerário de diálogos: um diálogo entre os coautores, um diálogo entre estes e o ledor, um diálogo intertextual com reflexões literárias anteriormente produzidas (obras já editadas por ambos), um diálogo de reconhecimento com *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) ou com as *Novas Cartas Portuguesas* (1972), por fim, um diálogo entre a arte e a vida. Um diálogo conduzido e seduzido pela palavra, que se ouve e que se diz. Maria Velho da Costa prefere dizer que contar; e logo nesta preferência seríamos orientados a situar o texto no campo do real,

porque o real não se conta. Mas depressa perceberemos que o real e o relativo também dialogam sem fronteiras, que a arte também se diz, que a vida também se conta, que ambas se contaminam, do mesmo modo que todos os textos da autora se alimentam, continuando-se, remissivamente, entre si.

O corpo textual denuncia-se em momentos discursivos datados, mas não assinados, sendo unicamente possível identificar o sujeito enunciativo pelos traços linguísticos de gênero nominal e adjetival nas cartas em que se dizem e se expõem, entre si e àquele que os lê, esclarecendo, para que sejam entendidos, que o meio será menos o da ficção e mais o da dicção. Porém, essa disfunção de gênero — sobre a qual se detém Dias (2018) — agrava-se quando no mesmo corpo se confundem os vestígios do que poderia ser esclarecedor: da memória, da imensidão, da crônica, da ficção, do íntimo. E sobre a memória, que memória é essa? A do real, a do relativo...? Mas o real também pode ser uma história que se inventa de memória e desta se sabe que impossivelmente se pode assegurar a sua estabilidade e fidelidade — já sobre o mesmo refletiria Halbwachs (1990).

A partir do fragmento “[...] temas da perda e da ameaça, reais e relativos, nas vidas que temos”, anunciado por Maria Velho da Costa (2006) na página 18, Dias (2018) desenvolve um ensaio que oportunamente recuperamos para melhor se entender em que meio nos movimentamos quando recordamos essa obra tecida e texturada em insólita confiança; insólita, na medida certa em que abre o abraço e fundamenta o voyeurismo do leitor, como espaço-leito ou pele que recebe as sensações observadas. Se o *real* nas *vidas que temos* é sinônimo de impessoalidade e distanciação, o conceito de *relativo* investe, pela inflexão tensional e pela exploração da experiência de uma identidade exposta, na necessidade de desterritorialização e de artifício. Nesse sentido, sendo Maria Velho da Costa e Armando Carvalho os narradores e os personagens das vidas narradas, a enunciação da primeira pessoa, que se movimenta entre o real e o relativo, manifesta o autor, desvelando igualmente um texto genologicamente instável. A única certeza é a incerteza: poderão os fragmentos diarísticos corresponder a uma seleção prévia motivada por cada um dos destinatários. Uma seleção do real ou do relativo. Uma verdade construída ou em construção. Seja como for, discorrendo com ou sem propósito delineado, o objeto será sempre o da escrita, porque “[...] o que não se lê, não se sente” (Carvalho, Costa, 2006, p. 16). Uma escrita que se inscreve e simula, procurando



recuperar, em meio de raciocínios metaliterários, uma realidade — ou seja, tratando-se este de um mecanismo que diligencia interpretar a memória, ou o que dela resta —, torna mais poroso o texto.

Nesse alinhamento, cedo somos tentados a condescender que, dos dois, será a autora a impregnar o seu relato sobre a infância com a narração de eventos fundados no artifício da ficção, na medida em que essa exposição textual pode ser manipulada pelo dispositivo da memória, esta, enquanto parte integrante ou resultado de um engenho mental. *Real* ou *relativa*. Discurso de evocação, influenciado por afetividades, a memória promove o atravessamento, a interpretação, o reconhecimento do indivíduo com um espaço sem tempo e com um tempo sem espaço. Com a “Casa dos Gritos” a que recorrentemente, no diálogo epistolar, regressa.

Sendo certo que o processo de memorização a longo prazo poderá entrar em falência ou amotinação, é também seguro afirmar que esse mecanismo se reaviva pelo reconhecimento. Assim, Maria Velho da Costa (2006), no confronto com a sua escrita, confronto esse com o processo sempre renovado e inovado de experimentação, reconhecendo esse seguimento de elaboração e inscrição do pensamento, igualmente se reconhece no ato de aprendizagem manipulando o atravessamento da memória até ao momento em que o meio pudesse ter sido o início de algo. Quando o mecanismo de memorização é ativado apenas parcialmente e de modo intencional, é do mesmo modo afetado o seu resultado, muitas vezes numa direção distorcida, ou melhor, adrede orientada, semelhantemente a uma manifestação de defesa. Dessa forma, explica-se que os gritos atrás das paredes recalçassem, calando, a sua insignificância reduzida ao não-grito, ao silêncio: “O que tu achas não se escreve, diziam-me em garota quando me queriam chamar à insignificância. E eu ia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 16). Nessa posição, ela era apenas a “Vidente, visor, espia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 16), o dispositivo exibindo a imagem do recalçamento, do medo do silêncio.

Além disso, situando-se a memória no espaço de um concreto — corpo na ordem do tangível —, na ausência do referente, o existente torna-se volátil e a memória uma relativização do real, permitindo tratar os “temas da perda e da ameaça” (Carvalho; Costa, 2006, p. 18) sem condescender. No discorrer da memória, a autora desenvolve uma dialética entre o narrador e o personagem, o diário e a (re)construção, a escrita e a vida. Em rigor, *O livro do meio* é um corpo antropofágico que reproduz a própria vitalidade a

partir de si mesmo, a fim de evitar a autodestruição; de cada um (dos autores envolvidos nesta cúmplice camaradagem), os fragmentos questionadores são respondidos ou replicados com novas teses, servindo de repto para o desenvolvimento e a reiteração. Essa permuta de elementos permitirá reconhecer e argumentar a articulação possível do osso da memória.

Como supramencionado, *O livro do meio* abre-se como uma instalação que sobrevive de explanações e referências literárias, políticas, sociais, de vivências pessoais, mais ou menos felizes, da consciência de ser um meio de partilha com um outro, motivando o desconforto e a indecisão:

E o tom, o tom? Epistolar, diarístico, ficcional? [...] Quem somos, de onde vimos, para onde ainda vamos. A infância válida e desválida, as carreiras ao lado, do outro lado, a literária não menos que as outras. Mas não se é sério quando [...] se sobreviveu, apesar de tudo, a tantas inépcias e malfeitorias. [...] Mas chove. [...] Chove e a terra está contente. [...] Não tenho fome, não tenho frio. Que mais quero? O pior, Armando, é que amanhã é outro dia (Carvalho; Costa, 2006, p. 18).

Ao que o parceiro de escrita lhe responde:

Estamos os dois maus, ou mal, é verdade certa. Não sei se estamos sós, direi que estamos ambos a olhar para as palavras que não pegam, não pagam, ou a puxá-las pela mão com certa pressa disfarçada. Mão inocente, sincera? Mão inteligente, sábia? Mão morta? (Carvalho; Costa, 2006, p. 19).

Ambos os escritores informam que o “[...] contado e o vivido confundem-se e há que fechar os olhos para o que da sequência de imagens é olhar meu” (Carvalho; Costa, 2006, p. 249). O autor da escrita é sujeito e objeto do mesmo. O autor que escreve — e vive — suspende, justamente pelo artifício da escrita, o narrador — o que conta — no texto enquanto evoca o presente e o ausente, o visível e o invisível, o dito e o não-dito, vozes da memória, do agora, do sem-tempo e do concreto. Por excelência, é o texto o lugar representativo desses não-lugares. O palco onde as máscaras — retomando, nesse ponto, uma ideia de Dias (2018) —, (dis)simulando o ser (entre o que conta e o que vive), ou, pelo contrário, permitindo o atravessamento, desfilam. Dessa forma, o texto está montado no cruzamento de duas linhas, uma de revelação — “Sempre estive cheia de palavras dos outros. Como toda a gente” (Carvalho; Costa, 2006, p. 56) —, outra de encobrimento — “Mas não são as mesmas. Evitar uma coloração infantil e exposta das

minhas vicissitudes. O coloquialismo intimista. Deixar o voyeur apenas entrever. Ou não?” (Carvalho; Costa, 2006, p. 56).

Não sendo, pelo exposto, representativo de um gênero textual enquanto tal, esse diálogo parte, antes, de uma distribuição adaptativa de semelhanças, “[...] princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência” (Rancière, 2009, p. 31) e a sua forma identifica-se com a mesma pela qual “a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2009, p. 34) numa “[...] suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (Rancière, 2009, p. 34). Ao invés de uma “conquista da forma pura, enfim nua” (Rancière, 2009, p. 38), há uma anulação ou subversão de gêneros, sendo este um texto indicial, que insinua ou anuncia antecipadamente uma determinação nos modos de focalização, *i. e.*, a “[...] adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (Rancière, 2009, p. 35), autoriza na interpretação da memória a multiplicidade de sentidos, assim a água. Desprovido da evidência da forma e inventor “[...] dos limites materiais de uma vida por vir” (Rancière, 2009, p. 43), nesse objeto assim transformado leem-se as contradições da sociedade; o momento de tornar visível o passado vai desconstruir a memória. A propósito, Rancière insiste na ideia de se desmistificar a ficção como um ato de falsidade, pois na verdade trata-se de ficcionalizar a vida como um fragmento do todo que apresenta e não de falsificar os atos promovidos pela ideia da sensação; como uma fogueira é um fingimento controlado... até certo ponto.

A linguagem penetra “[...] na materialidade dos traços através dos quais o mundo [...] se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens” (Rancière, 2009, p. 54); há uma força na ficção em ordem de organizar e interpretar os fenômenos sociais quer do cenário português em geral, quer dos próprios correspondentes que, estabilizando um argumento de equivalência entre o contado e o descrito, revogam a fronteira que dividia o testemunho da “sucessão empírica e a necessidade construída” da ficção. Se de um lado o vestígio suspende o tempo (da memória), de outro a inscrição artificial “monta máquinas de compreensão complexas” (Rancière, 2009, p. 56-57), e pelo artifício da ficção o invisível torna-se um corpo significante e um valor de verdade.

A correspondência é assumida como um arquivo que propõe possibilidades de pensar a história de cada um — “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”

(Rancière, 2009, p. 58). Ambos os autores “[...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59, grifo do autor).

Os enunciados [...] literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é [...] um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras (Rancière, 2009, p. 59-60).

No não-lugar d’*O livro do meio*, as categorias da evidência são rompidas, mas configura-se o espaço significativo onde o visível e o invisível, o exterior e o interior, o dizível e o indizível são sempre margens consideradas. Nesse sentido, argumenta-se que justamente pela desincorporação do sujeito-texto, desviado da ordem clássica e fraturado na sua essência, desafixado desde o interior de uma parede e tão instável como essa água, há uma inclusão de elementos, já elencados, que anula o efeito da classificação genológica e reconfigura o território do possível. Logo, na mudez do signo o corpo-texto, movimentase pacatamente num “[...] regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (Rancière, 2009, p. 18).

E entre as margens, há sempre a necessidade de regressar à proteção da simulação, ao abrigo da “Casa dos Gritos”. A reflexão destaca o autor como um *lugar* e um *ausente* no seu texto.

## ***BATER CAVO DO CORAÇÃO DAS CASAS — MAINA E A CASA-BOTÃO NA ELUCIDAÇÃO DOS AFETOS: FICÇÃO, REAL?***

No interior das paredes da infância, cocegavam, como um coração apertado, as canalizações, que se sublinharam como o seu “[...] primeiro terror [...] [porque] o que eu gostava era do silêncio [...] Onde até o olhar de Medeia parece afável” (Carvalho; Costa,

2006, p. 118). Para a desmistificação desse primeiro sentimento de angústia, muito contribuiu a costureira Maina, sua “primeira mestra [...] *de ter mundo*” (Carvalho; Costa, 2006, p. 135; grifo dos autores), que, esclarecedora, lhe solicitava: “*Não tenha medo dos canos de água, são para lavar as suas calcinhas. Dê cá a sua mão*” (Carvalho; Costa, 2006, p. 137; grifo dos autores). À menina com “gritos nas paredes da infância” (Carvalho; Costa, 2006, p. 167) (a autora testemunha que *can d’água* terá sido uma das suas primeiras experiências linguísticas de narrativa condensada, *i. e.*, a figura do medo fundida entre duas substâncias de matérias diferentes), Maina repetia rimas, e o “estertor dos canos de água emudecia” (Carvalho; Costa, 2006, p. 158).

Maina será, em todo o tecido de vida da autora-narradora, uma imagem de profundo e incontornável valor simbólico atravessando o seu experimento no mundo, especulado a um nível textual. Um dos exemplos mais óbvios é a sua obra experimentalista *Maina Mendes*, dos idos e conturbados 1969, em cujas páginas a mulher emudece para fazer nascer a força do seu destino.

A costureira da “Casa dos Gritos” cose o meio, desde o centro iluminado da casa, e liga o passado ao ainda-por-vir e ao presente; a sua atuação é um processo mudo e lento que organiza a memória. O movimento que costura é poroso, deixando passar pela cicatriz os fluidos; depois da incisão, une as partes; o fio usado é o mesmo que fixa os cadernos de um livro, a partir do seu meio. Todo o seu gesto é um círculo, sem começo nem fim, cujo meio é a única hipótese que o salva, mutando-o num fragmento vivo. Com a mesma linha, reúne cada fragmento esparso da casa: as regiões de luz e as de escuridão, os cantos e os recantos, as paredes e as sombras dos murmúrios. É ela a dirigente que remenda as fissuras da memória, congregando, com a força do seu círculo, o não-ser e o ser, o passado e o depois. No seu centro de ordem aparta a menina de forças contrárias e hostis, dominando a mão que abre e fecha o círculo ou as fronteiras em que toca e as interseções que o atravessam.

Nesse antes, um fragmento de felicidade encerrava-se no círculo e na profunda intimidade de um objeto misterioso, a casa-botão de Maina. O recanto da pequena casa circular abria-se para uma “[...] dimensão carinhosa do abrigo possível e grato [...] de quando ainda havia outro lado do mundo” (Carvalho; Costa, 2006, p. 41-42). A evocação da imagem idílica da casa-botão recupera a ideia da *casa miniatural*, definida por Bachelard (1978) como o espaço pequeno onde cabe uma imensidade. Com efeito, não

obstante e além de uma força que abre e fecha, o botão recria o gomo que sustenta a origem da natureza, o potencial de uma flor que desabrocha — um começo.

Fora desse gesto amoroso, mãe e filha, casa e ser, expiavam-se como “[...] duas criaturas expostas em campo e cuja assistência, se existiu, permaneceu sempre muda, reservada, juíza” (Carvalho; Costa, 2006, p. 399): “Eu ainda amava minha mãe. Sem confiança, mas ainda com o apego e a submissão que um povo invadido inerme pode ter pelo invasor” (Carvalho; Costa, 2006, p. 346). As paredes em agonia e a sombra estreitando-se sobre a intimidade do ser eram a imagem da sujeição calada a um amor que rejeitava. Os afetos da “Casa dos Gritos” cresciam numa posição anômala e invertiam a transposição de inclinações de apego entre círculos ou forças de proteção — “Os afectos são flutuantes. É o que os torna perigosos. Mesmo no seio da família, ou pior ainda. Quem diria que, depois de amar [...] poderia ir até à aversão?” (Carvalho; Costa, 2006, p. 155).

Por seu lado, o círculo de Maina abria um pesponto e a menina esperava. Um entejo “Que mutila. O ódio mutila. Mas menos que a profunda tristeza, ou a culpa, que não deixam lugar para a metamorfose” (Carvalho; Costa, 2006, p. 155). O círculo de Maina abria mais um pesponto e a menina entrava, depois de se pasmar ante a “[...] voz neutra, sem nenhum sentimento, uma fala branca” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411) dirigida à mãe num fragmento de sofrimento físico e confusão mental, no meio do qual “Um voo célere, luminoso como um disparar de um peixe” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411) reenviaria a imagem de “Uma despedida” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411). A *fala branca* interrompia um sentimento. No delírio da febre (evento recordado pela autora-narradora sobre uma complicada situação de saúde que a obrigara a ser internada no hospital após um desmaio), a menina despediu-se do seu canto de consentimento e deixou-se atravessar pelo luminoso. Os gritos da “Casa dos Gritos” cessaram.

Refletindo sobre a ideia de abandono — agente do começo do desafeto — no fragmento em que se reconstitui a dor provocada pelo “[...] gozo do abandono [...] Que eu havia de temer e buscar toda a vida” (Carvalho; Costa, 2006, p. 196) da mãe que sai de casa e desampara a menina no patamar, torna-se pertinente recordar o ensinamento de Agamben (1993) sobre os *habitantes do limbo*, como aqueles felizes que, a coberto de um quase eterno primitivismo, ou estádio inicial de entorno sobre si mesmos, são corpos insuscetíveis, ainda não atravessados, que, assim mesmo, jamais poderiam ser punidos. Não conhecem o *ausente*, na medida em que, já de si, geram lugares de ausência

antecedendo o iminente na figura, porém, do irrealizável. Por seu lado, Didi-Huberman (2011) sustenta que, no limiar (no caso da nossa análise, da casa), nasce a *urgência da fuga*: nesse espaço singular — na medida em que sublinha pela condição de acesso um fragmento ou momento de indecisão: do contraste entre a claridade e o escuro, o esclarecimento da saída e a intermitência da entrada —, a ausência é de facto tomada pelo abandono. Ou lugar vazio, não obstante outrora pisado. “Foi o princípio do fim do amor e da confiança em que eu a tinha” (Carvalho; Costa, 2006, p. 196). A dor do abandono — a casa-mãe rejeitando o ser da sua intimidade — assemelha-se a uma víscera que, embora não se veja, sente-se: quem “esfola os interiores, sou eu” (Carvalho; Costa, 2006, p. 219).

Essa “Casa dos Gritos” — um texto dentro do texto — sustenta um discurso insinuando todo o movimento aquoso da palavra, expressiva como materialidade linguística do indizível. Na verdade do seu interior, uma verdade que apenas pertence à memória e que dessa mesma forma se torna condição de existência do sujeito e de construção de um sentido, há um real (ou a construção de sentido de um real) que se formula a partir das possibilidades que o artifício ou o processo de construção do texto permite. Quase uma fabricação do real, pois que de outro modo não seria resgatado à sua existência. Como se, justamente pela condição material da ficcionalização, esse real se assumisse discurso da ordem do dizível e a sua existência se encontrasse assim condicionada à formulação do texto e à seleção do narrador, ao que este circula como memória possível, determinando legitimamente, numa tensão entre o evento e a disposição formal, o dizível e o indizível, o que é memória de facto e o que é uma sua interpretação.

Os gritos polifônicos que atravessam a narradora enquanto sujeito onde se centraliza a combinação de elementos visíveis e invisíveis (memória e interpretação dessa memória) deslocam-na para uma superfície porosa em que só a ideia do elemento da água se apresenta consistentemente como uma fronteira e distanciamento. Desde esse elemento, rompe a fronteira e abre a “Casa dos Gritos”, reconstruindo no limbo da palavra esculpida — comungada em segredo aberto, falada no e ao outro, recebida e replicada — o enunciado da memória. Esses gritos tornam-se dizíveis e visíveis pela palavra, e a memória adquire matéria de interpretação no texto. Os “[...] movimentos dos corpos [...] repartições do visível e do invisível” (Rancière, 2009, p. 26) ganham na substância da palavra correspondida a “[...] existência de um *comum* e dos recortes que nele definem

lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p. 15; grifo do autor), atribuindo a este *signo mudo* (conceito platônico recuperado por Rancière no ensaio a que apelamos) uma inesperada interioridade, tão surda como a água, mas tão audível como o sentido e o significado do lugar do meio.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE UMA CASA DO MEIO**

Ir ao arquivo e, sob as diversas camadas que integram a memória, recuperar a imagem da casa — da “Casa dos Gritos” —, decorrente de uma ativa experiência de envio e reenvio, inaugura uma escrita que, se fixando no corpo textual e animando a consciência embaciada, antecipa uma linguagem de correspondência entre a atualidade e o passado, como um necessário percurso iniciático, ou passagem do meio, para o futuro, ou pelo menos para a aceitação. Por essa razão, o meio do livro, que tanto cresce em cumplicidade quanto a partir do confronto, escreve-se necessariamente numa linguagem não convencional e expressiva do não visível ou do que não está, na urgência de fazer emergir o que é. Da mesma forma, o livro não garante uma forma acabada e tranquila; está sempre no meio de algo e é sempre um meio para. Tal como a imagem de casa que é sempre um meio entre o plano estrutural e a superfície manifesta do ser. Esse meio, que é igualmente uma omissão ou uma fenda na linguagem, provoca um estremecimento ao desarticular a práxis linguística, desvalorizando o significante representativo.

Segundo Bachelard (1978), a casa é uma figura com uma ontologia própria. Na sua intimidade, na qual arfa a memória — no que tem de falha e também de contorno nítido e presente — e o ser vive a sua primitividade, percecionam-se de forma exagerada e conflituosa os valores da realidade. De modo contrário, sem a proteção e a ordem no seu começo, o ser nunca viveria o encontro; seria sempre um corpo espalhado, no espaço, e suspenso, no tempo. No percurso iniciático o ser entra novamente na casa, no seu meio, que se regista como uma topologia dos limites e continuidades. A evocação orienta o indivíduo na direção de um momento conjuntivo, de fissura por meio do qual o corpo atravessa e é possibilidade e desejo ainda. A tese que esclarece a sua ação explora as razões que fixam a imagem da casa como uma raiz que, se por um lado gera, por outro, não liberta.



A “Casa dos Gritos” não tem as caves, onde os medos são subterrâneos e as paixões fortes, nem os sótãos, em que projetam pensamentos racionais e profusamente esclarecidos. Essa seria a poética de Bachelard (1978). No entanto, há as paredes e as afetividades intensas. Na intimidade das paredes, há uma forma indefinida que se movimenta lentamente, dominada pelo que a cerca. As paredes são a resposta sonora e pesarosa da casa aos gritos. A água que nelas circula provoca o medo de quem tenta entender. O movimento torna-se ilimitado. Não é uma casa que protege; é uma casa que guarda os gritos, uma casa que murmura e protesta. É uma casa que acumula e guarda o eco do medo. É uma casa na qual as figuras continuam e se conformam. A menina conforma-se com o sentimento primitivo de devoção a sua mãe. Por uma razão muito pragmática, quase evidente, a “Casa dos Gritos” jamais se assemelharia à reta tangível e equilibrada da imagem estudada por Bachelard (1978). Ainda que não resista ao ser, ela deposita o seu ruído e o sentimento de insegurança. As suas paredes murmuram e crescem mais que o corpo da menina que as teme. Gera-se um conflito entre a sua intimidade e a da parede cuja fenda quer violentar.

Em resultado: a ideia inicial de primitividade é questionada. O círculo de que se esperaria nada menos que a proteção da intimidade é o espaço onde a menina luta para compreender que, no seu meio, há um centro dentro do qual a sua possibilidade de ser se constrói sob a sombra ou à distância do corpo maternal. Desse corpo, torna-se ela um fragmento, e da casa — ablativo que “[...] empurrou-te para o verbo mudo, e amarrou-te a vozes fundas, muito, muito (a)interiores” (Carvalho; Costa, 2006, p. 306) — é ela o sujeito que a observa e a ouve, receando-a.

O ensaio epistolar foi o meio entre os dois autores-narradores explorado pelo texto: um “[...] interlúdio, para reaprender a chorar. E desaprender” (Carvalho; Costa, 2006, p. 411). Nesse meio ficou o “Sangue e tinta, em transfusão mais perpétua que nós” (Carvalho; Costa, 2006, p. 412) e descobriu-se que regressar é ser... a partir do meio.

Às vezes, toda a vida, fico assim parada a olhar para as coisas, casa e mundo, sem nada no pensamento. Chamavam-lhe *ausências*, sintoma de algum mal. São presenças. Sinais de algum bem. Acho que é isso a que chamas *ter casa* (Carvalho; Costa, 2006, p. 262; grifo dos autores)

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não/O novo espírito científico/A poética do espaço*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos; Remberto Francisco Kuhnen; Antônio da Costa Leal; Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: abril, 1978.

CARVALHO, Armando da Silva, COSTA, Maria Velho da. *O livro do meio*. Lisboa: Caminho, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

DIAS, Maria José Carneiro. *Maria Velho da Costa: uma poética de au(c)toria*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

MATA, Inocência. Epistemologias do ‘colonial’ e da descolonização linguística. *Revista Gragoatá*, vol. 24, n. 48, pp. 208-226, jan./abr. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Animalescos*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013.

Recebido em: 17/10/2023

Aceito em: 22/10/2023

**Susana Vieira:** Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade Nova de Lisboa; investigadora integrada no CLEPUL-Universidade de Lisboa; professora no Instituto de Cultura e Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

# Lázaro e João Grilo: intersecções possíveis do gênero picaresco

*Lazarus and João Grilo: possible intersections of the picaresque genre*

Alvaro Daniel Costa

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

[20000857@uepg.br](mailto:20000857@uepg.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0482-9911>

## RESENHA

GUISANTES, Leonardo Sinckiewicz Carrera; SCHARDONG, Rosangela. *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2021. Disponível

em: <https://www.textoecontextoeditora.com.br/produto/detalhe/o-filho-do-rio-e-o-sertanejo-lazarillo-de-tormes-e-seu-herdeiro-joao-grilo-1%C2%AA-edicao/60>. Acesso em: 1 jul. 2023.

“*O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*” é a primeira obra do jovem escritor Leonardo Sinckiewicz Carrera Guisantes. Fruto de sua pesquisa de TCC, o autor juntou-se a sua orientadora Rosangela Schardong para trazer uma análise tão necessária para a literatura e teoria literária, justamente, por relacionar dois personagens tão relevantes do gênero picaresco.

Leonardo Sinckiewicz Carrera Guisantes é formado em Licenciatura em Letras Português/Espanhol e respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Seus trabalhos versam sobre Literatura Comparada, Século de Ouro Espanhol, bem como sobre estudos de tradução. Já a coautora Rosangela Schardong é doutora em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP) e professora associada da UEPG.

Estruturalmente o trabalho de Guisantes e Schardong é dividido em três capítulos: o primeiro que conceitua o gênero picaresco, o segundo que analisa o personagem de

Lázaro e o terceiro que trata de João Grilo, bem como sua comparação com Lázaro. Logo no começo da obra, notam-se as intenções do autor principal ao relatar como foi sua ideia de pesquisa, e como queria discutir a maneira como esses protagonistas driblavam e descortinavam a hipocrisia social. Guisantes e Schardong problematizam magistralmente as artimanhas de Lazarillo de Tormes e de João Grilo, ao perceberem as nuances das camadas sociais das sociedades analisadas, isto é, a sociedade espanhola do Século de Ouro e a brasileira do século XX. O tom de denúncia social é tecido em todo o trabalho que, segundo Guisantes e Schardong (2021, p. 17), “encontramos protagonistas que beiram à mendicância e, através de seus golpes e artimanhas, tentam driblar os infortúnios causados por seus algozes, nesse caso, os maus patrões, e, sobretudo, a fome”.

No primeiro capítulo, vemos uma precisa conceituação do contexto do Século de Ouro Espanhol ressaltado através da visão de Mário M. Gonzales, em que afirma que este período “coincide com a época de maior brilho das artes e das letras espanholas” (González, 1994, p. 20)”. Em um excelente esforço historiográfico, Guisantes e Schardong expõem que nessa mesma época vemos um momento de “deterioração econômica e dos modelos socioculturais que o romance picaresco vem à tona sob a forma de crítica” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 26). Nesse mesmo capítulo está presente o cuidado de trazer o contexto da história da Espanha nos tempos monárquicos, destacando-se o fato de essa ser uma sociedade estamental. Todo esse percurso é essencial para que o leitor possa, de fato, compreender as ações de Lazarillo, pois em uma análise rasa e sem o fundamento histórico não seria possível interpretar a complexidade da narrativa.

A riqueza do capítulo primeiro é expressa pela conceituação do que vem a ser o picaresco, principalmente quando Guisantes e Schardong (2021, p. 34) sublinham que este gênero é a “antítese o mundo cavaleiresco” e que “o primeiro representante surge a partir da publicação de Lazarillo de Tormes, obra anônima que inaugura o gênero picaresco” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 38). Deve-se ainda frisar como os pesquisadores relacionam este protagonista a uma “reação antitética ao modo de vida e aos valores da sociedade da época” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 40). Com isso, temos uma dimensão satírica dessa forma de narrativa, ao explorar o que Mário Gonzáles (1994) denomina de “A saga do anti-herói”. Talvez resida nessa dimensão a

fina análise da dissimulação dos aspectos centrais de Lazarillo (Guisantes; Schardong, 2021, p. 43).

A *mise en place* é preparada para o segundo capítulo, em que temos a cereja do bolo, ou melhor dizendo, do livro: o protagonista Lazarillo de Tormes. É muito comum que os títulos dos capítulos sejam fracos ou que não representem todo o esforço intelectual do autor, todavia, não é caso da obra analisada. Guisantes e Schardong denominam esse tópico de “Lázaro de Tormes: a arte da astúcia, engenho e compaixão” e mergulham profundamente nas características desse personagem, gerando emoções como risos e raiva. Como bem pontuado por Guisantes e Schardong, o pícaro “apresenta qualidades negativas e positivas, que conquistam a simpatia do leitor, mesmo sendo autor de enganos e trapaceas” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 47).

O segundo capítulo ainda apresenta uma análise intrínseca ou o que podemos chamar, segundo Arnaldo Franco Junior (2009) de “operadores de leitura da narrativa”. Guisantes e Schardong localizam as vozes narrativas, o tempo e o espaço e resumem bem sobre o livro que retrata a história de um personagem tão ímpar.

A jornada de Lázaro começa após infortúnios familiares. Sua mãe entrega o filho a um deficiente visual para que ele o servisse de guia. Conforme aponta Guisantes e Schardong (2021, p. 52), “imaginando que Lázaro estaria em boas mãos, Antona entrega o filho para o Cego”. Contudo, ao contrário do que pensa a genitora, Lázaro sofre muito e “devido à muita fome que passava e aos cruéis castigos que sofria, Lázaro deseja vingar-se do Cego” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 52). Depois de vingado, Lázaro decide buscar outro amo, contudo, não contava que “este amo era tão avarento quanto o anterior” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 52)”. E sua caminhada continua até encontrar um terceiro amo que ele achava que tinha boas condições, porém, “ao perceber que seu amo passava tanta fome como ele, Lázaro começa a mendigar pela cidade para conseguir alimentos não só para si” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 55).

Guisantes e Schardong (2021, p. 56) consideram que “a educação de Lázaro é empírica” e é através dela que Lázaro vai se construindo enquanto ser. Os autores empregam muito bem em suas elocubrações a respeito Lazarillo de Tormes, quando aproveitam e bebem da reflexão filosófica de Aristóteles nos livros *Ética a Nicômacos* (1985) e da *Poética* (2017). O ponto central da análise está quase na metade da obra,

quando trazem a noção do que seria a teoria da conduta proposta por Aristóteles e que cabe como uma luva na análise tanto de Lázaro como de João Grilo no último capítulo.

Na última parte, Guisantes e Schardong trazem um conhecido personagem da literatura regional brasileira: João Grilo. Nesse momento, além de conceituar o gênero auto e falar sobre o autor Ariano Suassuna, traçam um resumo da obra *Auto da Compadecida*:

Auto da Compadecida trata da vida dos personagens de Taperoá, uma cidadezinha localizada no sertão da Paraíba. Podemos supor que, neste lugar, a vida seja dura e movida pelo regime ditatorial da seca, resultando em uma difícil realidade para todos e, principalmente, para João Grilo, o protagonista. Ali, vivem ele e seu companheiro de trapaças, Chicó. João Grilo é um rapaz muito pobre, apesar de trabalhar na padaria da cidade, talvez por isso vive aplicando pequenos golpes no restante da população. As principais vítimas são o padeiro, sua mulher, o bispo e o padre (Guisantes; Schardong, 2021, p. 84).

Logo após o resumo, os autores traçam as comparações entre João Grilo e Lázaro, apontando as características em comum entre ambos. Em relação a isso, Guisantes e Schardong (2021, p. 87) ponderam que:

Como pontos em comum, podemos salientar a origem pobre de ambos os protagonistas, a presença da mãe como figura familiar protetora na primeira infância, bem como certo aprendizado dos princípios católicos, pelo convívio com religiosos (Guisantes; Schardong, 2021, p. 87).

Para além desses pontos convergentes, existe a questão dos ensinamentos que cada um desses protagonistas (Lázaro e João Grilo) deixam ao leitor, como, por exemplo, o que Guisantes e Schardong (2021, p. 102) chamam de “ações virtuosas”. Também consideram João Grilo “um neopícaro” (Guisantes; Schardong, 2021, p. 104) e o fato de Ariano Suassuna haver se inspirado em gêneros antigos da literatura como, no caso, o gênero picaresco.

Um aspecto positivo da obra resenhada é que não existe um fio solto ou algo por explicar. Tudo é milimetricamente explicado com exemplos, teorias e trechos das obras. Os autores se preocupam com o leitor e isso não é tão comum quanto se imagina, porque recuperam todos os conceitos trabalhados durante cada capítulo e antecipam o próximo em uma costura ímpar, igual a uma peça fina tecida com total esmero à mão.

Outro grande acerto é o diálogo com a filosofia muito bem empregada através de Aristóteles.

Por fim, mais um excelente ponto foi trazer João Grilo como herdeiro de Lázaro (muito bem sintetizado no título da obra). Talvez o único defeito seja que a obra acabe e nos deixe com uma vontade de ler ainda mais. Certamente, “*O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*” é uma excelente contribuição para a teoria literária e, com certeza, uma intersecção possível do gênero picaresco.

## REFERÊNCIAS

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GUISANTES, Leonardo Sinckiewicz Carrera; SCHARDONG, Rosangela. *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2021. Disponível em: <https://www.textoecontextoeditora.com.br/produto/detalhe/o-filho-do-rio-e-o-sertanejo-lazarillo-de-tormes-e-seu-herdeiro-joao-grilo-1%C2%AA-edicao/60>. Acesso em: 1 jul. 2023.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

Recebido em: 01/07/2023

Aceito em: 23/10/2023

**Alvaro Daniel Costa:** Doutorando (bolsista CAPES/DS) em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Fez mestrado em História pela UEPG e possui graduação nos cursos de Bacharelado em História e também Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, cursados na mesma instituição. É ainda licenciando em Letras Português/Espanhol e respectivas literaturas pela UEPG.

# Tradução do “Manifesto da mulher futurista”, um texto de Valentine de Saint-Point

*The translation of "Manifesto della donna futurista", a text by Valentine de Saint-Point*

Marseille Lopes Costa  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[marseillelopes@gmail.com](mailto:marseillelopes@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-9982-3482>

Renan Marques Isse  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[renanisse18@gmail.com](mailto:renanisse18@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-5707-7493>

Eduardo da Cruz  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CNPq)  
[eduardodacruz@gmail.com](mailto:eduardodacruz@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-2150-9266>

## TRADUÇÃO

SAINT-POINT, Valentine. *Manifesto della donna futurista*. Direzione del Movimento Futurista: Corso Venezia, 61 – Milano, 1912<sup>1</sup>.

## APRESENTAÇÃO

O “Manifesto da Mulher Futurista”, escrito pela poetisa, dramaturga, bailarina e atriz Valentine de Saint-Point, pseudônimo de Anna Jeanne Valentine Marianne de Glans de Cessiat-Vercell (1875 – 1953) é uma obra que faz parte da história do

---

<sup>1</sup> Esta tradução foi feita a partir da digitalização disponibilizada pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos do exemplar existente na biblioteca da Universidade de Pádua, na Itália. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021667104/>. Acesso em: 22 nov. 2023. Mantivemos os itálicos, capitulares e espaços da publicação original.



Futurismo, uma corrente artística e cultural que surgiu na Itália no início do século XX. Publicado em 1912, o texto surge como uma resposta provocadora às ideias misóginas presentes no “Manifesto do Futurismo” (1909), do escritor italiano e líder do movimento futurista Filippo Tommaso Marinetti.

Ao redigir seu manifesto, a escritora francesa criticou abertamente a abordagem de Marinetti sobre o papel das mulheres na sociedade. Apesar de compartilhar muitas das ideias defendidas pelo escritor italiano, como a modernização, a velocidade, a tecnologia e o rompimento com as tradições culturais, Valentine de Saint-Point também reconheceu que, dentro desse movimento, as mulheres estavam sendo silenciadas, relegadas a um papel secundário e subjugadas pelas visões patriarcais. Valentine também condena o feminismo de sua época, que ela via como um movimento burguês. Esta obra, ao lado do seu “Manifesto Futurista da Luxúria” (1913)<sup>2</sup>, contribuiu para o debate sobre gênero na virada do século XX e deixou um legado significativo na luta de libertação das mulheres, não só da França, como dos demais países do Ocidente.

## **MANIFESTO da Mulher futurista**

### **Resposta a F. T. MARINETTI**

“Queremos glorificar a guerra, a única higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pelas mulheres.”

(Primeiro Manifesto do Futurismo).

A humanidade é medíocre. A maioria das mulheres não é nem superior nem inferior à maioria dos homens. Ambos são iguais. Todos os dois merecem o mesmo desprezo.

---

<sup>2</sup> Publicado pela primeira vez em português no periódico *Portugal Futurista* n. 1, de 1917.

A humanidade inteira nunca foi outra senão o terreno fértil de onde brotaram gênios e heróis de ambos os sexos. No entanto, tanto na humanidade quanto na natureza, há momentos mais propícios ao florescimento. Nos verões da humanidade, quando o solo é queimado pelo sol, abundam gênios e heróis. Estamos no início de uma primavera; ainda nos falta uma profusão de sol, ou seja, muito derramamento de sangue.

As mulheres, assim como os homens, não são responsáveis pelo encalhe de que padecem seres verdadeiramente jovens, ricos de linfa e de sangue.

**É absurdo dividir a humanidade em mulheres e homens;** essa é composta apenas de **feminilidade** e de **masculinidade**.

Todo super-homem, todo herói, por mais épico que seja, todo gênio por mais poderoso que seja, é a expressão prodigiosa de uma raça e de uma época apenas porque é composto, em um dado instante, de elementos femininos e masculinos, de feminilidade e de masculinidade: isso é um ser completo.

Um indivíduo exclusivamente viril não passa de um bruto; um indivíduo exclusivamente feminino nada mais é do que uma fêmea.

Isso se origina de coletividades e de momentos da humanidade como dos indivíduos. Os períodos frutíferos, em que o maior número de gênios e heróis salta do solo fervente da cultura, são períodos ricos de masculinidade e de feminilidade.

Os períodos que tiveram apenas guerras que não foram muito frutíferas de heróis representativos, porque o sopro épico os nivelou, foram períodos exclusivamente viris; os que negaram o instinto heróico e que, voltando-se para o passado, aniquilaram-se em sonhos de paz, foram períodos em que dominou a feminilidade.

Vivemos no final de um desses períodos. **O que mais falta às mulheres e aos homens é a virilidade.**

É por isso que o Futurismo, com todos os seus exageros, está certo.

Para devolver uma certa virilidade às nossas raças entorpecidas na feminilidade, devemos arrastá-las à virilidade, até a brutalidade.

Mas é necessário impor um novo dogma de energia a todos, homens e mulheres igualmente débeis, para chegar a um período de humanidade superior.

Toda mulher deve possuir não apenas virtudes femininas, mas também qualidades viris; caso contrário, é uma fêmea. E o homem que tem apenas força máscula sem intuição, é apenas um bruto.

No entanto, no período de feminilidade em que vivemos, só o exagero oposto é saudável. **E é o bruto que deve ser proposto como modelo.**

Não há mais mulheres de quem os soldados deveriam temer “os braços floridos que se entrelaçam nos joelhos na manhã da partida”; mulheres enfermeiras que perpetuam as fragilidades e a velhice, domesticando os homens para os seus prazeres pessoais ou para as suas necessidades materiais! Chega de mulheres que têm filhos só para si, protegendo-os de todos os perigos, de todas as aventuras, ou seja, de todas as alegrias; que disputam a filha com o amor e o filho com a guerra! Chega de mulheres, polvos de lareiras, com tentáculos que drenam o sangue dos homens e fazem anemia nas crianças; **mulheres bestialmente amorosas, que destroem até mesmo seu poder renovador no Desejo!**

As mulheres são as Erínias, as Amazonas; as Semíramis, as Joanas d’Arc, as Joana Hachette; as Judith e as Charlotte Corday; as Cleópatras e as Messalinas, as guerreiras que lutam mais ferozmente que os homens, as amantes que incitam, as destruidoras que quebrando os mais frágeis contribuem para a seleção, por orgulho ou desespero, “o desespero que dá ao coração todo o seu rendimento”.

Que as próximas guerras dêem origem a heroínas semelhantes àquela magnífica Catarina Sforza que, enquanto resistia ao cerco da sua cidade, vendo do alto das muralhas o inimigo ameaçar a vida do seu filho para obrigá-la a se render, revelando heroicamente seu próprio sexo, gritou: “Mate-o! Ainda tenho o molde para fazer outros!”.

Sim, o “mundo está impregnado de sabedoria”, mas, por instinto, a mulher não é sábia, não é pacifista, não é boa.

Porque lhe falta totalmente o equilíbrio, ela se torna, em um período sonolento da humanidade, muito sábia, muito pacifista, muito boa.

Sua intuição e sua imaginação são tanto sua força quanto sua fraqueza.

Ela é a individualidade da multidão: faz uma procissão aos heróis, ou, na falta destes, apoia os imbecis.

Segundo o apóstolo, instigador espiritual, a mulher, instigadora carnal, imola ou cura, faz escorrer o sangue ou enxuga-o, é guerreira ou enfermeira.

A mesma mulher, em uma mesma época, de acordo com as ideias que a cercam e que são agrupadas em torno do acontecimento do dia, deita-se nas grades para impedir a saída dos soldados para a guerra, ou atira-se ao pescoço do vitorioso campeão desportivo.

É por isso que nenhuma revolução deve permanecer estranha a ela; é por isso que, em vez de desprezar a mulher, deve voltar-se a ela.

É a conquista mais frutífera que se pode fazer; é a mais entusiasta, que, por sua vez, multiplicará os recrutas.

Mas deixe-se de lado o Feminismo. O Feminismo é um erro político. O Feminismo é um erro cerebral da mulher, um erro que o seu instinto reconhecerá.

**Não se deve dar à mulher nenhum dos direitos exigidos pelo Feminismo. A concessão desses direitos não produziria nada da desordem esperada pelos futuristas, mas, ao contrário, levaria a um excesso de ordem.**

Atribuir deveres à mulher equivale a fazê-la perder todo o seu poder fecundo. Os raciocínios e deduções do Feminismo não destruirão a sua fatalidade primordial; eles podem apenas distorcê-la e forçá-la a se manifestar por meio de desvios que levam aos piores erros.

Durante séculos, o instinto da mulher foi confrontado, nada mais é apreciado nela do que graça e ternura. O homem anêmico, mesquinho do próprio sangue, não lhe pede mais do que ser enfermeira. Ela se deixou domar. Mas gritem-lhe uma palavra nova para ela, lancem-lhe um grito de guerra, e com alegria, montando novamente em seu instinto, ela lhes precederá para conquistas inesperadas.

Quando suas armas forem necessárias, a mulher as polirá. Ela, novamente, contribuirá para a seleção.

De fato, se ela não sabe discernir bem o gênio, porque o julga por sua reputação fugaz, a mulher sempre soube recompensar o mais forte, o vencedor, aquele que triunfa com seus músculos e sua própria coragem. Ela não pode errar sobre essa superioridade que se impõe brutalmente.

**Que a mulher recupere a sua crueldade e a sua violência que a fazem se enfurecer contra os vencidos, porque são vencidos**, a ponto de mutilá-los. Parem de pregar para ela a justiça espiritual que em vão tem se esforçado a conquistar.

**Mulheres, tornem-se novamente sublimemente injustas, como todas as forças da natureza!**

Liberadas de todo o controle, encontrado o seu instinto, retomem seu lugar entre os Elementos, opondo a fatalidade à vontade consciente do homem.

Sejam a mãe egoísta e feroz que zelosamente guarda seus filhos, tendo sobre eles o que se chama de direitos e deveres, **desde que fisicamente precisem de sua proteção.**

Que o homem, liberto da família, viva a sua própria vida de audácia e de conquista, desde que tenha forças físicas para isso, seja como for, filho ou pai.

O homem que semeia não para no primeiro sulco que fecunda.

Em meus *Poèmes d'Orgueil*, como em *La Soif et les Mirages*, tenho negado o sentimentalismo como fraqueza desprezível, porque ata as forças e as imobiliza.

**A luxúria é uma força**, pois destrói os fracos, excita os fortes a gastar energia, visando, portanto, à sua renovação. Toda nação heróica é sensual: a mulher é, dessa forma, o troféu mais emocionante.

A mulher deve ser mãe ou amante. As verdadeiras mães serão sempre amantes medíocres, e as amantes serão mães insuficientes por excesso. Iguais diante da vida, essas duas mulheres se complementam. A mãe que recebe seu filho, cria o futuro com o passado. A amante dispensa o desejo que leva ao futuro.

### CONCLUÍMOS:

A mulher, que, com suas lágrimas e seu sentimentalismo, mantém o homem aos seus pés, é inferior à prostituta que leva seu homem por arrogância a conservar, com revólver em punho, o seu ousado domínio sobre os subúrbios da cidade. Essa mulher cultiva pelo menos uma energia que poderia servir a causas melhores.

**Mulheres, por muito tempo desviadas entre a moral e os preconceitos, voltem ao seu instinto sublime: à violência e à crueldade.**

Pelo derramamento fatal de sangue, enquanto os homens guerreiam e lutam, gerem filhos, e entre eles, em holocausto ao Heroísmo, façam o papel do Destino.

Não os criem para si, ou seja, para a redução deles, mas em grande liberdade, para um desenvolvimento completo.

Em vez de reduzir o homem à servidão das necessidades sentimentais execráveis, levem seus filhos e seus homens a se superarem.

São vocês aquelas que os fazem. Vocês têm todo o poder sobre eles.

**Vocês devem heróis à humanidade. Deem-lhes a ela!**

**Valentine de Saint-Point.**

**PARIS, 25 de março de 1912**

Avenue de Tourville, 19

**DIRETORIA DO MOVIMENTO FUTURISTA: Rua Veneza, 61, MILÃO.**

**Observação:**

Este Manifesto foi lido por Madame Valentine de Saint-Point, na Galeria *Giroux* de Bruxelas, por ocasião da Exposição ali realizada pelos Pintores Futuristas, e posteriormente na *Salle Gaveau*, em Paris, diante de toda a elite intelectual parisiense.

A Sra. Valentine de Saint-Point, neta de Lamartine, é considerada uma das mais ilustres poetisas da França por suas obras: *Poèmes d'Orgueil*; *Poèmes de la Meret du Soleil*; *Un amour*; *Un inceste*; *Une mort*; *Uma Femme et le Désir*; *L'Orbe pâle*; *La Soif et les Mirages*, etc.

**Marseille Lopes Costa:** Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, desenvolvendo dissertação sobre a escritora portuguesa Beatriz Delgado, com financiamento da CAPES. Especialista em Tradução em Língua Italiana, com monografia sobre o estilo literário de Camilo Boito e tradução comentada do conto “Santuário”. Bacharela e Licenciada em Letras: Português/ Italiano pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Renan Marques Isse:** Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Especialista em Tradução em Língua Italiana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua como professor de Língua Portuguesa pela SME-RJ e atuou como Professor Substituto no Setor de Italiano, Departamento de Letras Neolatinas do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Eduardo da Cruz:** Professor associado de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. É bolsista Prociência/UERJ e pesquisador PQ2 do CNPq. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela UFF (2013), mestrado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2009) e realizou estágio de pós-doutorado na USP (2022). É colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura), pesquisador do grupo ARS – Arte, Realidade, Sociedade (FBN) e investigador-colaborador no Centro de Estudos Clássicos (FLUL).