Curso de Letras - DELEM - DELLIN - DEPAC - Pós-Graduação em Letras - UFPR - Universidade Federal do Paraná

VERSALETE

2021 Número 17

Reitor
Ricardo Marcelo Fonseca
Vice-Reitora
Graziela Bolzón de Muniz

Revista Versalete
Publicação Semestral do Curso de Letras e da Pós Graduação em Letras da UFPR
humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/
prppg.ufpr.br/site/ppgletras/pb/
www.revistaversalete.ufpr.br

Editoras
Janice I. Nodari e Sandra M. Stroparo

Corpo Editorial

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. L. Brandão (UFPR), Caetano W. Galindo (UFPR), Cláudia H. Daher (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Helena Martins (PUC-RJ), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Marina Legroski (UEPG), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR).

Pareceristas *ad hoc*

Adilson C. Batista, Ana Carla V. Bellon, Ana Claudia F. Cunha, André Cechinel, Anna Legroski, Anna O. Oliveira, Annalice del Vecchio de Lima, Anny C. de A. Moreira, Antoniele de C. Luciano, Bárbara Wieler, Bruna Kindinger, Caetano W. Galindo, Carla Cursino, Caroline Fernandes, Cristiana S. Monteiro, Daniele Santos, Débora Soares, Diamila dos Santos, Diego Portillo, Dirceli A. P. Lima, Eduardo, Forgiarini, Eduardo S. Mendes, Elianne V. M. Izquierdo, Elisa Novaski, Emanuel Brito, Emmanuel Santiago, Érica I. da Costa, Everton Mitherhofer, Felipe Paula, Fernando Villatore, Gabriela Silva, Geisa Mueller, Giovani T. Kurz, Gisele Eberspacher, Guida Bittencourt, Guilherme Bernardes, Hugo Simões, Iamni R. Bezerra, Isabela Cim F. de Melo, Jean C. K. Diogo, Jeniffer A. de Albuquerque, Jennifer P. Serrato, João F. Gremski, João V. Chiquetto Silva, Joseane Prezotto, Juliana Borges, Karla F. Cipreste, Katrym Santos, Kelen Vanzin, Larissa Tirloni, Leandro Cardoso, Letícia Caminha, Lielson Zeni, Luana De Conto, Luciane C. F. N. Moreira, Luciane A. Ferreira Mendes, Luiz Guilherme de Oliveira, Maísa Cardoso, Marcelo D'Ávila, Maria Cristina F. Silva, Maria Fernanda dos Santos, Maria Isabel Bordini, Maria Luísa Fumaneri, Mariana T. Borges, Matheus T. Gonçalves, Nádia C. Melo José, Nádia Ziroldo, Olívia S. Bressan, Pâmella P. Negreli, Paoletta Santoro, Prila L. Calado, Rafael Walter, Renata M. Penachio, Roberta Lehmann, Rodrigo Gonçalves Sobrinho, Rosália Pirolli, Sammya S. Araújo, Sandra M. Stroparo, Sérgio Freitas, Scheila P. de B. Curry, Sérgio Freitas, Sérgio M. da S. Santos, Thais Cons, Vanessa Hey, Vitória Bandeira, Wagner Monteiro, Wesley T. de A. Rocha, Wibsson R. Lopes, Yuri P. Molinari.

Revista Versalete
R. General Carneiro, 460, 11º andar, sala 1117
tel./fax (41) 3360-5097
Curitiba - Paraná - Brasil
www.revistaversalete.ufpr.br
versalete.revista@gmail.com

Volume 9, Número 17, jul.-dez. 2021

Revisão e formatação dos textos
Ana Julia Prado Antunes, Camila Amatuzzi Rebello, Fernanda Henrique, Gabrielle Cordeiro, Glória Letícia Wenceslau Barão Marques, Isabella Boddy da Silva, João Vítor Schmidt Robbi, Luiz Fernando Huf de Carvalho.

Revisão dos textos em:
Inglês: Janice I. Nodari

Editoração Eletrônica
Rodrigo Madalozzo Bordini (SCH)

Design
Francis Haisi

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.
SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO

REVISTA Versalete / Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná; editoração: Janice I. Nodari, Sandra M. Stroparo, v.9, n.17 (2021). Curitiba, PR: UFPR, 2021.

Periódico eletrônico: http://www.revistaversalete.ufpr.br
Semestral
ISSN: 2318-1028

1. Linguística – Periódicos eletrônicos. 2. Literatura – Periódicos eletrônicos. 3. Tradução e interpretação – Periódicos eletrônicos. I. Universidade Federal do Paraná. Curso de Letras. II. Nodari, Janice I.; III. Stroparo, Sandra M.
CDD 20.ed. 400

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

APRESENTAÇÃO

Desestruturação completa e redução trágica dos financiamentos da pesquisa no Brasil, recusa à produção e variedade cultural representativa das várias camadas da sociedade, abandono de museus e espaços de preservação de cultura e conhecimento. Dúvidas sobre estabilidade fiscal prejudica a produção de livros. Fragilização extrema do ensino fundamental e médio, acompanhada de subfinanciamento da educação superior. Desmonte das estruturas sociais e de sustentação dos mais vulneráveis.

Nossa Universidade está fechada há quase 21 meses: o ensino remoto distanciou professores e alunos, chacoalhou o ensino, demandou mais e novos trabalhos de todos nós. O negacionismo de governantes atrasou — e continua atrasando — o ritmo da vacinação. Prevemos o retorno para a sala de aula apenas para o início de 2022, quando nossos alunos todos estarão vacinados. Mas dúvidas e dificuldades, estruturais e em relação à pandemia, continuam.

O país não vai bem, mas resistimos. O autor convidado deste nosso número, Ricardo Aleixo, é uma das vozes mais ativas da poesia contemporânea e cumpre seu papel ao não nos deixar esquecer das mazelas que todos sabemos existir, cumpre seu papel ao não deixar de se espantar. Os professores convidados, Maria José Foltran e Renato Miguel Basso, nos mostram que nosso uso da língua é sempre mais curioso do que as formas congeladas que os gramáticos tinham escolhido descrever.

Boa leitura.

Janice I. Nodari e Sandra M. Stroparo

Editoras

LUTO
por todas as vítimas do
novo Coronavírus

MENOS BALA. MAIS GIZ.
SOMOS TODOS PROFESSORES

SUMÁRIO

SUMMARY

ESTUDOS LINGUÍSTICOS
LINGUISTIC STUDIES

Um gesto de leitura do fazer gramatical de Mário Alberto Perini.
A reading gesture of Mário Alberto Perini's grammatical creation.
10 Agnaldo Almeida

Cinema em aula de língua estrangeira: os Brasis de *Rio 2*.
Cinema in foreign language class: the Brazils of Rio 2*.*
29 Diogo Simão
Júlio Marques

O *ethos* de uma criança na pandemia de Covid-19: a interrelação das provas retóricas.
The ethos *of a child during the Covid-19 pandemic: the interrelation of rethorical evidence.*
53 Neilton Falcão de Melo
Genilma Dantas de Andrade
Keila Vasconcelos Menezes

A metodologia em projetos de pesquisa: organização retórica na escrita de doutorandos em Linguística.
Researching projects methodology: writing rhetorical organization of doctoral students in Linguistics.
72 Cíntia Maria Barbosa de Sousa
Francisco Alves Filho

O cinismo na meritocracia: "Temos que acreditar no nosso potencial."
Cynicism on meritocracy: "We must believe in our potential."
95 Eber Fernandes de Almeida Júnior

ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERARY STUDIES

Il ragazzo che voleva rispote complesse: un paragone tra *Conversazione in Sicilia* e *Il piccolo principe*.
The boy who wanted complex answers: a comparison between Conversations in Sicily *and* The little prince*.*
115 Camila Amatuzzi Rebello

Do folclore à cultura pop: a representação do *Kitsune* mitológico no mangá *Inuyasha*, de Rumiko Takahashi.
From folklore to pop culture: the representation of the mythological Kitsune *in the* Inuyasha *manga, by Rumiko Takahashi.*
133 Júlia da Silva Amaral

Formas em disjunção (em "Aquele sol noturno", de William Faulkner).
Forms in disjunction (in "That evening sun" by William Faulkner).
152 Eduardo S. Forgiarini

Cenas de vidas invisíveis: o silenciamento feminino no romance de Martha Batalha.
Scenes of invisible lives: female silencing in the novel by Martha Batalha.
171 Keila Weber de Almeida
Wilma dos Santos Coqueiro

Aos ouvidos de Marta: a palavra como encantamento e identidade na obra *Os olhos de Ana Marta*.
To Marta's ears: the word as enchantment and identity in the work Os olhos de Ana Marta*.*
190 Thaís Cristina da Silva

Deslocamento, identidade, cultura e memória em *Um corpo negro*, de Lubi Prates.
Displacement, identity, culture and memory in Um corpo negro*, by Lubi Prates.*
205 Thalita Gonçalves Francisco

A construção do feminino em *Albergue das mulheres tristes*, de Marcela Serrano.
The construction of the feminine in Albergue das mulheres tristes*, by Marcela Serrano.*
224 Gracielli Brites de Souza
Zélia R. Nolasco dos S. Freire

Sobre os caminhos do verso livre em Portugal: de Eugénio de Castro a Sophia de Mello Breyner Andresen.
About the paths of the free verse in Portugal: from Eugénio de Castro to Sophia de Mello Breyner Andresen.
245 Mariana Cristina Pinto Marino

Um mergulho na angústia de Álvaro de Campos sob a ótica existencialista de Søren Kierkegaard.
A deep dive on Álvaro de Campos' anguish under Søren Kierkegaard's existentialistic perspective.
264 Fabiana Eliza Ost
Saulo Gomes Thimóteo

O fantástico em "A vida eterna", de Machado de Assis.
*The fantastic in "*A vida eterna*", by Machado de Assis.*
282 Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin

Mallarmé: duas faces da modulação.
Mallarmé: the two faces of modullation.
296 Yuri Amaury Pires Molinari

RESENHA
REVIEW

A memória e a ficcionalização da ditadura cívico-militar em *Pontos de fuga*, de Milton Hatoum.
The memory and the fictionalization of the civic-military dictatorship in Pontos de fuga*, by Milton Hatoum.*
315 Renato de Azevedo Silva

PROFESSOR CONVIDADO
GUEST PROFESSOR

'Algo me diz que esse assunto é algo interessante': propriedades sintáticas e semânticas de algo no português brasileiro.
Syntactic and semantic properties of algo *in Brazilian Portuguese.*
323 Maria José Foltran
Renato Miguel Basso

AUTOR CONVIDADO
GUEST AUTHOR

Questionário Proust
Proust Questionnaire
343 Ricardo Aleixo

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LINGUISTIC STUDIES

UM GESTO DE LEITURA DO FAZER GRAMATICAL DE MÁRIO ALBERTO PERINI[1]

A READING GESTURE OF MÁRIO ALBERTO PERINI'S GRAMMATICAL CREATION

Agnaldo Almeida[2]

RESUMO: Filiando-nos teórico-metodologicamente à Análise do Discurso e à História das Ideias Linguísticas, este artigo tem como objetivo apresentar e analisar o percurso teórico-gramatical de Mário Alberto Perini. Para tanto, dividimos o texto em três partes. Na primeira, discorremos brevemente sobre a trajetória acadêmica e de pesquisa de Mário Alberto Perini. Na segunda, discutimos a proposta de elaboração de uma "nova" gramática pedagógica e, relacionada a isto, a renovação do ensino gramatical. Na terceira, concentramo-nos na forma e no funcionamento da *Gramática do português brasileiro*, publicada no ano de 2010.
Palavras-chave: língua portuguesa; gramática do português brasileiro; Mário Alberto Perini.
ABSTRACT: Theoretically and methodologically based on the Discourse Analysis and on the History of Linguistic Ideas, this article aims to analyze the theoretical-grammatical path of Mário Alberto Perini. To do so, we divided the text into three parts. In the first one, we briefly discuss Mário Alberto Perini's academic and research trajectory. In the second, we debate the proposal to elaborate a "new" pedagogical grammar and, related to this, the renewal of grammatical teaching. In the third, we focus on the form and functioning of the *Gramática do português brasileiro*, published in 2010.
Keywords: Brazilian Portuguese; Brazilian Portuguese grammar; Mário Alberto Perini.

[1] Este texto é um recorte da tese de doutoramento "Autoria e movimentos de sentidos nas gramáticas contemporâneas brasileiras do português", defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (PosLin/UFMG), sob orientação da Profa. Dra. Glaucia Muniz Proença Lara e desenvolvida com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

[2] Universidade Federal de Minas Gerais.

1. PALAVRAS INICIAIS

A História das Ideias Linguísticas, em linhas gerais, é a área de pesquisa dos estudos linguísticos que se debruça sobre o estudo da constituição, da formulação e da circulação do saber (meta)linguístico de uma determinada língua, construído em um processo sócio-histórico, no qual intervêm o ideológico (a naturalização/saturação de sentidos, como se eles pudessem ser, em uma dada conjuntura sócio-histórica, apenas aqueles) e o político (a divisão de sentidos e o seu apontamento, na história, em uma determinada direção) (ORLANDI, 2012a, 2012b). Para esse viés teórico-analítico, seguindo a definição de Sylvain Auroux (2009), a gramatização é o processo pelo qual uma língua é descrita, representada em instrumentos linguísticos, como as gramáticas e os dicionários. Nessa perspectiva, objetivamos apresentar e tecer alguns apontamentos analíticos sobre o percurso teórico-gramatical traçado por Mário Alberto Perini, eminente linguista e gramático daquilo que denominamos de "Gramatização contemporânea do português brasileiro" (ALMEIDA, 2019).

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (1964-1967) e Doutor em Linguística pela *University of Texas at Austin* (1970-1974), nos Estados Unidos, Perini é atualmente professor emérito da Faculdade de Letras da UFMG, onde atuou no quadro efetivo de 1968 e 1999, além de ser docente-pesquisador da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Nos Estados Unidos, além do curso de doutoramento do qual resultou a tese "A Grammar of Portuguese Infinitives", traduzida e publicada em português como "Gramática do infinitivo português" (1977), Perini realizou cinco estágios de pós-doutoramento e foi professor visitante em diferentes universidades.

Com a Linguística estadunidense, notadamente com o gerativismo, o autor estabelece(u)[3] fortes relações. Seus estudos se concentram na sintaxe do português brasileiro, destacando-se como um dos pioneiros do trabalho desse viés no Brasil. Ao historiar a chegada e o desenvolvimento do gerativismo no Brasil, Mary Kato e Jânia Ramos (1999) sublinham que, até meados dos anos de 1970, o ensino e a pesquisa de sintaxe gerativa dependiam, em grande medida, de professores e orientadores estrangeiros, especialmente estadunidenses. No entanto, desse período em diante, no Brasil, passam a ser defendidas teses com suporte teórico-analítico gerativista por brasileiros, entre eles Perini. "A gramática gerativa: introdução ao estudo da sintaxe portuguesa" (1976), livro desse autor, representa, conforme as autoras, uma das "obras didaticamente mais importantes" sobre a "Teoria-Padrão" (KATO; RAMOS, 1999, p. 106).

A Perini também é conferido um importante lugar na elaboração de gramáticas descritivas.[4] Para José Carlos de Azeredo (2013, p. 35), com a consolidação de uma política de pesquisa em linguística nos anos 1970-1980 e o crescimento dos programas de pós-graduação nessa área, e, portanto, com o aumento e a diversidade dos estudos sobre a estrutura e o funcionamento do português brasileiro, o desafio de propor uma "primeira síntese [...] com abrangência análoga à das chamadas gramáticas tradicionais" é enfrentado por Perini ao publicar a "Gramática descritiva do português", em 1995, centralizando "o desenvolvimento da perspectiva formal do

[3] Posteriormente, Perini flexibiliza a sua relação com o gerativismo, como mostram seus trabalhos recentes sobre valência verbal e relações temáticas, nos quais faz aproximações com autores da linguística cognitiva, como Leonardo Talmy.

[4] As diferenças da gramática tradicional (normativa/prescritiva) e da gramática descritiva que circulam em nosso imaginário discursivo nem sempre foram formuladas. Junto a John Lyons (1979, p. 18-19), entendemos a "gramática tradicional" como a "tradição da análise e da teoria linguística que se originou na Grécia, desenvolveu-se em Roma e na Europa medieval, e se estendeu ao estudo das línguas vernáculas desde a Renascença". Ela é, a nosso ver, um instrumento linguístico-histórico, portanto, discursivo, que vem se (re)configurando na história, constituído por um conjunto de saberes que, de um lado, tendem à estabilização e, de outro, podem deslizarem-se.

fato linguístico, combinado com a tentativa de imprimir novas atitudes no domínio tradicional dos estudos de língua portuguesa", como afirma Luiz F. Dias (1998, p. 110). Além dela, Perini é autor da "Gramática do português brasileiro" (2010) e da "Gramática descritiva do português brasileiro" (2016), para brasileiros; da "Modern Portuguese: a Reference Grammar" (2002) e do "Talking Brazilian: a Brazilian Portuguese Pronunciation Workbook" (2003), para estudantes estrangeiros do português brasileiro.

Sobre a produção de textos acadêmicos e de divulgação científica assinados por Perini, vale destacar aqueles que objetivam a exposição do modelo teórico-analítico por ele utilizado e dos resultados alcançados em suas pesquisas. Aos já citados no parágrafo anterior, acrescentam-se os livros "Sintaxe portuguesa: metodologias e funções" (1989), "Princípios de linguística descritiva" (2006), "Estudos de linguística descritiva: as valências verbais" (2008) e "Describing verb valency" (2015), além de diversos capítulos de livros e artigos publicados em periódicos.

Em um outro conjunto de textos, constitutivamente relacionados aos anteriores, podemos localizar a tônica do autor na crítica à gramática tradicional e a seu modo de ensino na escola. São eles: o livro "Para uma nova gramática do português" (1985) e os artigos e capítulos de livro "Ensinar gramática: sim ou não?" (1987), "Por uma descrição gramatical mais concreta: as funções sintáticas" (2008) e "Quadro geral do português do Brasil hoje" (2011).

Na escrita de Perini, chama-nos a atenção o efeito-leitor construído, isto é, a imagem do leitor construída pelo autor em seu texto (ORLANDI, 2012a, 2012b) por meio de recursos linguístico-discursivos e considerando o "provável saber" daquele que lerá o texto. Em livros como "Sofrendo a gramática: ensaios sobre a linguagem" (1997) e "A língua do Brasil amanhã e outros mistérios" (2004), o autor constrói um público-leitor amplo, como forma de "democratizar" o acesso à ciência, acreditamos. A representação da Linguística — isto é, da ciência da língua — para a sociedade, de

modo geral, é cara ao linguista. Encontramos em seus textos, comumente, comparações de fatos linguísticos a fatos da Física e da Biologia. Como veremos a seguir, a descrição gramatical fundamentada na *cientificidade moderna* e o ensino de gramática como *disciplina científica* são, para Perini, fundamentais à renovação do ensino de gramática na escola. Para tanto, em um primeiro momento, propomos uma incursão nas reflexões de Perini sobre a necessidade de elaboração de uma "nova" gramática pedagógica do português (brasileiro), que fosse capaz de renovar o ensino de gramática nas escolas; em seguida, nos debruçamos, especificamente, sobre os gestos de autoria de Perini na "Gramática do Português Brasileiro".

2. ANOTAÇÕES PARA UMA NOVA GRAMÁTICA PEDAGÓGICA DO PORTUGUÊS (BRASILEIRO) E A RENOVAÇÃO DO ENSINO GRAMATICAL

Se a gramática tradicional é inadequada, o que colocar em seu lugar?

Essa é a grande indagação formulada por Perini em "Para uma nova gramática do português" (1985). No seu entender, "o linguista, ao criticar a gramática tradicional, frequentemente se choca com a objeção irrespondível: é indispensável continuar trabalhando com uma gramática cujas deficiências são evidentes, pois não existe outra que se possa utilizar" (PERINI, 1985, p. 05). Crítico ao modo tradicional de ensino de gramática (um ensino arraigado em uma gramática fragmentada, descontextualizada, desvinculada dos usos reais que os falantes fazem da língua; um ensino pautado em nomenclaturas e na classificação dos fatos linguísticos), o linguista defende a necessidade de elaboração de uma "nova gramática do português", ou seja, de uma nova descrição do "português padrão" (PERINI, 1985, p. 05) que sirva de apoio à renovação do ensino gramatical no Brasil.

No II Seminário de Ensino de Língua e Literatura, realizado em 1986, na cidade de Porto Alegre, Perini (1987) apresenta o texto "Ensinar gramática: sim ou não?".

Como o título já aponta, o linguista trata do *ensino explícito da estrutura da língua* nas escolas (no ensino fundamental e médio) e na universidade, para os (futuros) professores de língua (portuguesa ou estrangeira). Aliás, para esses últimos, o conhecimento explícito e sistematizado da estrutura da língua é indispensável, segundo Perini (1987). A posição sustentada no texto é a de que esses sujeitos, os professores, necessitam ter um "conhecimento adequado da estrutura da língua", para que possam "detectar uma deficiência qualquer no desempenho linguístico do aluno" e, assim, ajudá-lo por meio de exercícios e textos, como parte de "sua tarefa de desenvolver no aluno a competência ativa e passiva no dialeto padrão" (PERINI, 1987, p. 04-05). Além disso, esse conhecimento instrumentaria "o professor na tarefa de selecionar o manual a ser adotado e de complementá-lo onde for particularmente deficiente" (p. 05-06). O ensino de gramática é, pois, significado como necessário e essencial aos (futuros) professores. O autor não crê, portanto, "que se deva cogitar de retirar o ensino gramatical do curso de Letras. Esse ensino deve, definitivamente, mudar" (p. 05-06).

O ensino de gramática na escola é, para o linguista, mais controverso. Entre os objetivos formulados para o ensino de língua nos níveis fundamental e médio, faz-se presente, com frequência, o "problema da aquisição do português padrão; ou seja, o problema de levar os alunos ao domínio passivo e ativo do português escrito, variedade da língua bastante diferente do português coloquial que eles em geral dominam adequadamente" (PERINI, 1987, p. 03-04). Esse é um dos imaginários contestados por Perini: o de que o conhecimento da gramática de uma língua é um instrumento para o "domínio da expressão e da compreensão, principalmente na escrita" (p. 03-04). Contudo, ensinadas enquanto um "conhecimento de utilidade imediata pouco visível, mas que ninguém pensaria em suprimir do ensino, simplesmente porque não aceitaríamos que um membro da nossa cultura e da nossa época não detivesse certo tipo de informação", as noções gramaticais como as de

verbo, sinônimo etc. seriam "importantes [aos alunos] como um mínimo de informação sobre a estrutura interna da linguagem" (p. 08-09). Finalmente, se a gramática é ensinada mirando "o desenvolvimento de habilidades básicas de raciocínio, observação e, acima de tudo, independência de pensamento", tomadas como necessárias à "formação de indivíduos capazes de aprender por si mesmos, criticar o que aprendem e criar conhecimento novo" (p. 10), ela pode contribuir significativamente, defende Perini. Para isso, ele deveria ser transformado: a gramática deveria ser ensinada como uma "disciplina científica", e isso exigiria uma "mudança de atitude" (p. 10) do aluno e do professor. Discursivamente, trata-se da construção de outras representações dessas posições relacionadas à posição-sujeito de cientista, que tem como trabalho a observação dos fatos (linguísticos, no caso) e se filia a teorias para explicá-los.

Para Perini, a grande contribuição do ensino de gramática é permitir o desenvolvimento de habilidades de observação, de raciocínio, de argumentação. Para que isso seja alcançado, "o ensino de gramática precisará ser reformulado quanto à sua forma, seus objetivos, sua posição e sua dosagem dentro do currículo" (PERINI, 1987, p. 12). Em primeiro lugar, o autor defende que a gramática ocupe um espaço mais modesto no currículo. Para que desempenhe seu papel educativo com eficácia, a gramática deveria ser, pelo menos, "coerente (isto é, livre de contradições internas), explícita e adequada aos fatos da língua", pois a formação intelectual dos alunos não pode ser a partir de uma "descrição de língua tão confusa, incoerente e irrealista como a que é atualmente oferecida pelas gramáticas", fato esse que não se deve, na opinião do linguista, à "incompetência dos gramáticos, mas ao estiolamento da tradição de discussão de problemas de gramática, que levou à ausência de novas propostas de análise" (p. 12). Seria necessário criar, pois, uma nova gramática, mesmo sabendo que ela, por si só, não resolveria os problemas do ensino gramatical. "O grande pecado do ensino de gramática não está na má qualidade da gramática, nem dos objetivos mal

fixados", está, antes, na atitude adotada, isto é, a de tomar o livro como autoridade suprema, "fonte última das verdades que são transmitidas, através de uma autoridade intermediária (o professor) a um aluno que funciona como receptor e repetidor passivo", argumenta Perini (p. 13).

Antes de estabelecer as bases para tal empreendimento, em "Por uma nova gramática do português" (1985), o autor resume "as falhas da gramática tradicional", "as grandes falhas da doutrina gramatical vigente", em três pontos: "sua inconsistência teórica e falta de coerência interna; seu caráter predominantemente normativo; e o enfoque centrado em uma variedade de língua, o dialeto padrão (escrito), com exclusão de todas as outras variantes" (p. 06). Somente repensando cuidadosamente os fatos citados teríamos uma gramática "satisfatória como base para o ensino". A gramática teria, pois, que ser sistemática, consistente do ponto de vista teórico e sem contradições (p. 06). Seria preciso, portanto, descrever a língua em novos moldes. Quais? Tratar-se-ia de elaborar uma gramática pedagógica, isto é, "selecionar (ou, mais provavelmente, inventar) uma linguagem para transmitir os resultados da investigação linguística das últimas décadas sem, por um lado, falsificá-los, nem, por outro, tornar o texto inacessível a quem não seja um linguista profissional" (p. 09). Com a escolha do arcabouço teórico a ser adotado, é desejável que os problemas não resolvidos da teoria sejam neutralizados. Na morfologia e na sintaxe, por exemplo, o autor propõe a preservação, sempre que possível, da nomenclatura tradicional. Na semântica, isso não poderia ser realizado pela inexistência "pura e simples de uma terminologia semântica minimamente coerente dentro da gramática tradicional" (p. 10).

Ademais, Perini (1985, p. 11) reforça em diversos momentos que sua "abordagem é teórica", que ele se preocupa em "explicitar as crenças e princípios *gerais* que subjazem à prática da análise". Para ele, seria preciso uma mudança de atitude em relação ao objeto de estudo. Os estudiosos da gramática deixariam a

posição de “meros receptores de conhecimento já produzido”, para assumir a de “críticos e criadores de conhecimento novo” (p. 20). Com isso, o autor afirma não ter a intenção de “acusar os autores das gramáticas atuais de incompetência ou de falta de honestidade intelectual”, visto serem eles, no seu entender (e no próprio reconhecimento de muitos), “vítimas de uma tradição que fez da tarefa do gramático pouco mais do que uma compilação estéril” (p. 11); para ele, poucas eram as alternativas até aquele momento. Poucos eram os trabalhos elaborados sobre bases sólidas, e os princípios da linguística moderna eram “privilégio de uns poucos eleitos” (p. 12).

Uma das últimas questões abordadas por Perini é a seleção dos dados do *português padrão do Brasil* a serem descritos. Onde encontrar essa variedade de língua? Ele propõe deixar de lado os textos literários, que constituem o exemplário das gramáticas normativas, e se voltar para a linguagem técnica e jornalística, presente nos livros didáticos e científicos, em jornais e revistas semanais. Nesses textos, encontramos uma grande uniformidade gramatical, sem que se percebam variações regionais marcadas. “Existe um português-padrão altamente uniforme do País; e podemos encontrá-los nos textos jornalísticos e técnicos” (PERINI, 1985, p. 86-87).

3. A GRAMÁTICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

A “Gramática do português brasileiro” (GPB), em termos cronológicos, é a terceira de autoria de Perini. Antes dela, foram publicadas a “Gramática descritiva do português” (1995), direcionada a brasileiros, e a “Modern Portuguese: a Reference Grammar” (2002), para estrangeiros que buscam conhecer, com “objetivos práticos”, os fatos básicos do português brasileiro, diz-nos o autor. Ele afirma que, embora retome algumas partes da “Modern Portuguese” (2002), a GPB não é uma versão traduzida dessa gramática, destinando-se a leitores brasileiros (estudantes

universitários e professores, mais especificamente), "cujos objetivos são antes de natureza científica".

Para ele (2010), a descrição da estrutura de uma língua depende crucialmente de classificações, porém, a "classificação das formas", em especial das classes de palavras, "é tratada de maneira bastante inadequada nas gramáticas tradicionais" (PERINI, 2010, p. 289). Sendo assim, as tradicionais dez classes de palavras são, na GPB, agrupadas em quatro: os "nominais", os "verbos", os "conectivos" e os "adverbiais". É importante, para o autor, diferenciar "função" (sujeito, objeto etc.) de "classe" (advérbio, verbo etc.), uma vez que "as funções se definem no contexto em que ocorrem, mas as classes se definem fora de contexto" (p. 289). Essa é uma maneira de contornar o problema de que um elemento de determinada classe possa funcionar como se pertencesse a outra, em determinados "contextos". O autor vai privilegiar, então, a função que as classes podem exercer e não as classes em si.

Como nas gramáticas tradicionais, são abordados os domínios da fonologia, da morfologia, da sintaxe e da semântica da língua, sendo privilegiadas as duas últimas dimensões. Perini trabalha, inicialmente, a "Sintaxe da oração". Os dois capítulos que tratam da fonologia são os últimos, de modo oposto às gramáticas de orientação normativa (ver, por exemplo, Rocha Lima e Evanildo Bechara), em que esse assunto é disposto em um dos primeiros capítulos.

Nesse caminho de teorizações, Perini (2010) argumenta que a GPB tem objetivos diferentes das "gramáticas usuais", sendo que "os pontos de diferença principais dizem respeito não à análise dos fatos da língua, mas à atitude a assumir frente aos estudos gramaticais" (PERINI, 2010, p. 17). Vejamos:

QUADRO 1: Distinção estabelecida por Perini entre as "gramáticas tradicionais" e a GPB.

Gramáticas tradicionais/usuais	*Gramática do português brasileiro*
1. A gramática como aquisição da língua escrita pelo aluno	1. A gramática como parte da formação científica do aluno
2. Descrição do português padrão escrito	2. Descrição do português falado do Brasil
3. Objetivo prescritivo	3. Objetivo descritivo (científico)
4. Uso de conceitos (básicos) inadequados e/ou sem apresentação, explicação e discussão	4. Uso de outros/novos conceitos, com apresentação, explicação e discussão
5. Completa descrição da estrutura da língua	5. Descrição incompleta da (complexa) estrutura da língua
6. Adoção da NGB	6. Abandono de boa parte da NGB na descrição do PB
7. Base teórica inconsistente e mal definida	7. Base teórica sustentada em categorias teóricas mais ou menos de aceitação geral e em princípios de orientação descritivista, particularmente o da "sintaxe simples"
8. Descrição da língua dirigida ao ensino escolar	8. Descrição da língua direcionada ao nível universitário

FONTE: O AUTOR, 2021.

Comentaremos, a seguir, esses pontos, seguindo a ordem definida no quadro.

Em 1., Perini assume a defesa de que a gramática não é um instrumento de aquisição da língua escrita (do desenvolvimento das habilidades de leitura, escrita e fala no português escrito padrão). Muitos "esperam que o estudo da gramática lhes forneça meios de desenvolver seu desempenho na língua padrão, principalmente na escrita. Para muitas pessoas, é isso o que justifica a presença dos estudos gramaticais na escola" (PERINI, 2010, p. 18). A posição de Perini, fortemente presente em outros textos (PERINI, 1985, 2010, 2011, 2016), aponta para o fato de que o ensino da gramática deve ser encarado como parte da formação científica dos estudantes, "cada

dia mais indispensável ao cidadão do século XXI" (PERINI, 2010, p. 18). Para ele, a gramática é uma disciplina científica, tal como a Astronomia, a Química, a História ou a Geografia, e seu estudo deve oferecer uma visão da estrutura e do funcionamento da língua, entendida como um mecanismo de comunicação e de possibilidade de existência da "complexa sociedade moderna" (PERINI, 2010, p. 18).

Ainda sobre essa questão, no capítulo "Para que estudar gramática?", o autor afirma que a ciência é a maior fonte (instrumento) de poder da atualidade. Desse modo, o cidadão precisa ter "alfabetização/formação científica", para que tenha "condições de formar uma opinião sobre afirmações de diversas naturezas" (PERINI, 2010, p. 31). A ciência, tomada como um "método" (o caminho) para se chegar a um corpo de conhecimento e resultados, não é, porém, o próprio corpo de conhecimento e resultados. Logo, aprender e decorar resultados, como nas aulas de gramática tradicional, não seria aprender ciência, argumenta Perini: "O resultado é que nas aulas de gramática *não se aprende gramática*, nem sequer se estuda gramática" (p. 34).

Em 2., vemos que GPB não se dedica ao português escrito. Perini afirma que se ocupa da língua falada no Brasil, o português falado do Brasil — PB, "a variedade que é a mais importante na prática, e que foi até hoje muito pouco estudada" (2010, p. 20). Trata-se de uma língua muito diferente da língua que escrevemos (português/variedade padrão escrito/a) e implica formas de expressão adequadas a "determinados contextos". De acordo com Perini (p. 20), o PB é

> [...] conhecido e usado constantemente pela totalidade dos brasileiros, ao passo que o padrão é privilégio de uma pequena minoria de pessoas escolarizadas — e, além disso, só se usa em situações especiais, relativamente raras: escrevendo textos para publicação, fazendo discurso de formatura, coisas assim. O padrão nunca é usado na fala cotidiana, e na verdade é ignorado pela esmagadora maioria da população.

E complementa:

> É urgente elaborar gramáticas do PB, para que não se eternize a anômala situação de um povo que não estuda — na verdade, às vezes se recusa a estudar — a língua que fala. Um povo, na verdade, que tende a negar a existência dessa língua, como quando se diz que a frase *me dá um quibe aí* 'não existe'. Já passou da hora em que devíamos abrir os olhos para a nossa realidade linguística, e esta gramática pretende ser um pequeno passo nessa direção (PERINI, 2010, p. 20, grifo no original).

A descrição da língua falada não implica, porém, que o uso, o ensino e a descrição da língua escrita (padrão) sejam abandonados. Para Perini: "Reafirmo apenas a necessidade de se elaborar igualmente uma nova gramática para a língua padrão escrita" (PERINI, 2010, p. 24). Em outra passagem, temos a formulação de que "nenhum linguista questiona a necessidade de se adquirir competência em português padrão, aquela língua escrita que é tão diferente da que realmente se fala", a "questão é se estudar gramática é o caminho para se adquirir essa competência. E toda a evidência indica que não é" (p. 35). É importante observar, além disso, que os exemplos não são de textos escritos e literários; são formulados pelo autor, utilizando-se do par *aceitabilidade/inaceitabilidade*, caro à perspectiva teórica gerativa.

O tópico 3. mostra que GPB não é uma gramática que tem como objetivo *prescrever* formas certas e proibir formas erradas, mas, certamente, *descrever* como é o português falado do Brasil. Esse dizer, comum aos linguistas, é um dos principais elementos diferenciadores, em nosso imaginário, das gramáticas normativas (dos gramáticos tradicionais) e das gramáticas descritivas (dos linguistas).

Assim, para o autor:

> O linguista precisa manter uma atitude científica, com atenção constante às realidades da língua e total respeito por elas. [...] O linguista, cientista da linguagem, observa a língua como ela é, não como algumas pessoas acham que ela deveria ser. Condenar uma construção ou uma palavra ocorrente como incorreta é mais ou menos como decretar que é 'errado' que aconteçam terremotos (não seria melhor que não acontecessem?). Mas eles acontecem, e um cientista não tem remédio senão reconhecer os fatos. (PERINI, 2010, p. 21).

Diferentemente de boa parte das gramáticas tradicionais, como se vê no item 4., GPB é uma gramática que "apresenta, explica e discute" os conceitos utilizados na análise, como as noções de sintagma nominal, sujeito, função sintática, papel temático, classe de palavra, entre outras. A razão, segundo o autor, é que não é possível "estudar gramática (nem disciplina nenhuma) sem dominar certos conceitos básicos; e os conceitos da gramática tradicional são em grande parte inadequados. Eles precisam ser subsidiados por outros que não são do conhecimento geral" (PERINI, 2010, p. 21).

Sobre essa questão, Perini afirma, ainda, que se esforçou para "incluir explicações claras e objetivas, com exemplificação suficiente, a fim de evitar aquela sensação tão comum aos estudantes de gramática de estar lidando com noções que não dominam", objetivando "levar o leitor a um conhecimento consciente das estruturas da língua, não apenas à memorização de um conjunto de afirmações mais ou menos gratuitas." (PERINI, 2010, p. 22).

Em 5., Perini admite que sua gramática não constrói uma descrição completa da estrutura da língua. Comenta que, contrariamente, "os estudos gramaticais tradicionais tendem a passar a imagem de uma disciplina basicamente 'pronta' com no máximo alguns pontos ainda controversos a acertar. Essa imagem é seriamente inadequada" (PERINI, 2010, p. 22). A estrutura da língua é muito mais complexa do que geralmente se imagina, defende o autor. Por isso mesmo, a descrição e a explicação dos fatos que constituem a língua são igualmente complexas. Nesse ponto do texto, Perini formula o lugar da Linguística: trata-se de uma "ciência viva e em pleno desenvolvimento, não um conjunto de técnicas estabelecidas há muito tempo e que só temos que aplicar. Nenhuma descrição gramatical pode, portanto, ter a pretensão de ser completa ou definitiva" (PERINI, 2010, p. 22).[5] Observa-se, nesse

[5] No evento Abralin ao Vivo (2020), no qual realizou a apresentação intitulada de "Gramática, esquemas e a atribuição de relações temáticas", ele afirma que o trabalho descritivo é importante porque as teorias linguísticas, ao menos neste momento histórico, são extremamente fragmentadas, de modo que a coleta, a descrição e a catalogação de dados oferecem um substrato comum e necessário, na opinião do autor, para a formação de um arcabouço teórico geral e para a construção

último enunciado, a contraposição do *lugar* científico da linguística à posição da gramática normativa/tradicional, como um conjunto de dizeres que pouco muda no decorrer da história, que se estabiliza. Para ele, "a gramática é uma disciplina científica, pois tem como finalidade o estudo, a descrição e a explicação de fenômenos do mundo real" (p. 37) e o gramático não pode, pois, contentar-se com a *exposição* dos fatos da língua, devendo *discutir*, *justificar* e *fundamentar* a sua exposição.

De acordo com o item 6., na descrição do português falado no Brasil, boa parte da NGB deve ser abandonada, devido, entre outros fatores, a seu "caráter assistemático" e à "sua pobreza conceitual frente à extrema complicação dos fatos" (PERINI, 2010, p. 23). Em suas próprias palavras:

> Na verdade, a NGB parece mais um compromisso político, levando em conta inclusive os interesses imediatos do ensino, do que resultado de pesquisa linguística. No entanto, um sistema de descrição tem objetivos científicos, não primariamente pedagógicos. Em particular, não é possível descrever um fenômeno complexo como é a língua através de categorias simples e pouco numerosas. Se a complexidade dos fatos dificulta o ensino, esse é evidentemente um problema a ser enfrentado — mas não ao custo de falsificar a natureza do fenômeno estudado.

A GPB não tem, segundo ele, a "pretensão de substituir a NGB como doutrina semioficial a ser adotada nas escolas" (PERINI, 2010, p. 24). Perini sustenta a posição de que "uma nova gramática é uma nova proposta, e apenas isso; não pode ser apoiada, muito menos imposta, por lei. [...] não pode haver uma teoria gramatical oficial", acrescentando: "se há divergências entre os pesquisadores (e como há!), elas têm que ser dirimidas através do diálogo, da argumentação, da testagem, nunca através de recursos de ordem legal" (PERINI, 2010, p. 24). Como a nomenclatura não é

conjunta da ciência da língua. Assim, a própria retomada da gramática como um trabalho que deve ser essencialmente "descritivo" não é uma atitude neutra da parte de Perini, mas, certamente, uma sinalização de insatisfação com o cenário atual não apenas do ensino de língua, mas também da linguística. Tampouco trata-se de uma descrição desprovida de pressupostos teóricos, já que o autor recorre a categorias tanto da gramática tradicional quanto da gramática gerativa e, mais recentemente, da linguística cognitiva.

independente de uma teoria e, em suas palavras, “ainda não possuímos uma teoria suficientemente desenvolvida para isolar todas as questões de terminologia” (p. 24), seria melhor conviver com nomenclaturas diferentes do que ter uma gramática oficial.

Quanto ao item 7., do ponto de vista teórico, o autor afirma que utiliza, por um lado, “um corpo de categorias teóricas de aceitação mais ou menos geral”, “afirmações universalmente aceitas” e, por outro, “nos casos em que se tornou indispensável elaborar análises mais avançadas, recorri a certos princípios que vêm se impondo entre os pesquisadores de orientação descritivista, em particular o princípio da sintaxe simples” (PERINI, 2010, p. 25).

As bases da análise presente na GPB são descritas pelo linguista no texto “Estudo de gramática descritiva: as valências verbais” (2008). Ele volta a defender, então, que se trata de uma gramática descritiva, que “procura explicitar a língua realmente utilizada pelos falantes do PB, sem discutir ou sustentar alguma teoria em particular; e muito menos prescrever a língua ideal que as pessoas deveriam usar” (PERINI, 2008, p. 25-26). São privilegiadas a sintaxe e a semântica da oração, “áreas particularmente carentes no momento” e que já vinham sendo trabalhadas intensamente por ele.

Assume, por fim, em 8., que GPB não é uma gramática dirigida ao ensino escolar (médio), pontuando que “há uma necessidade urgente de gramáticas atualizadas em todos os níveis”. A GPB é, pois, uma gramática destinada ao nível universitário. O efeito-leitor construído em seu texto é o de “alunos e professores de letras, assim como a professores de língua de todos os níveis — pessoas que já conhecem os rudimentos da gramática” (PERINI, 2010, p. 26). Para ele, o estudo da gramática não deve ser eliminado da escola, desde que seja redefinido e realizado como uma disciplina científica. Afinal, para desenvolver sua “curiosidade científica”, o aluno tem que participar da criação e da justificação do conhecimento. Perini (2010, p. 39) entende que:

> [...] não basta aprender ciência, é essencial também *fazer* um pouco de ciência. Isso faz da disciplina científica não apenas uma fonte de informação sobre o mundo, mas um campo de treino do pensamento independente, da observação isenta e cuidadosa, do respeito aos fatos — habilidades preciosas, cada vez mais necessárias, mas que brilham pela ausência no ensino tradicional de gramática.

Para tanto, ele propõe alguns objetivos, como: (1) a reformulação dos objetivos do estudo da gramática, abandonando "falsas promessas, como a de que estudar gramática é o caminho para desenvolver o desempenho na língua escrita" (PERINI, 2010, p. 39); (2) a assunção de uma atitude científica diante do fenômeno da linguagem, admitindo "o questionamento, a necessidade de justificar as afirmações feitas e dar lugar à dúvida sistemática, e não à vontade de crer. Trabalhamos com fatos e teorias, e não com crenças e dogmas" (PERINI, 2010, p. 39); (3) a realização de atividades que contemplem a observação e a manipulação de fatos da língua, objetivando a construção de hipóteses a respeito deles; (4) o abandono da crença de que é possível realizar o estudo completo de uma língua, "de que a gramática portuguesa é um sistema plenamente conhecido, e de que sua descrição está pronta e relatada na literatura do assunto" (PERINI, 2010, p. 40); e (5) a sustentação de que estudar gramática é estudar os fatos da língua, e não "construir um código vazio de proibições para dirigir o comportamento linguístico das pessoas" (PERINI, 2010, p. 40). Afinal, "não é verdade que o povo fala 'de qualquer jeito'", o que torna "perfeitamente possível elaborar uma gramática da língua falada", sendo essa gramática "tão rica e complexa, e tão interessante, quanto a da língua padrão" (PERINI, 2010, p. 40).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, objetivamos apresentar e compreender os gestos de autoria de Mário Alberto Perini em relação à produção de gramáticas pedagógicas, voltadas ao

espaço escolar, conferindo ao ensino de gramática o estatuto de um ensino científico, como ocorre com outras áreas do conhecimento. Em suma, os oito pontos comentados anteriormente atestam o contato-confronto das discursividades do lugar da Gramática e do lugar da Linguística, que recorta o dizer de Perini, tendo em vista que o trabalho do linguista, autor das gramáticas descritivas, não se desvencilha do trabalho do gramático tradicional, autor das chamadas gramáticas tradicionais, prescritivas e normativas.

O efeito de *distanciamento* do modo de descrição normativa buscado pelo autor, vale repetir, tem como mecanismos constitutivos: a diferente organização e divisão das partes da gramática; a delimitação do *corpus* de exemplos, mesmo quando é formulado pelo gramático a partir do par aceitável/não aceitável; o fato de ser descrito o português falado no Brasil, diferentemente das gramáticas normativas que buscam uma unidade maior Brasil/Portugal; e ainda a forma como o ensino de gramática deve ser encarado nas escolas pelos professores e alunos: como uma disciplina científica e, portanto, comportando a polêmica, a dúvida, o questionamento e a análise de fatos linguísticos realmente utilizados pelos sujeitos falantes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA de JESUS, Agnaldo. *Autoria e movimentos de sentidos nas gramáticas brasileiras contemporâneas do português*. 189 p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2013.

DIAS, Luiz F. Resenha: Gramática descritiva do português. Mário A. Perini. *Línguas e instrumentos linguísticos*, Campinas, n. 1, p. 109-116, 1998.

KATO, Mary A.; RAMOS, Jânia. Trinta anos de sintaxe gerativa no Brasil. *Delta*, São Paulo, v. 15, n. especial, p. 105-146, 1999.

LYONS, John. *Introdução à linguística teórica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

ORLANDI, Eni. *Discurso e texto*: formulação e circulação dos sentidos. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. *Interpretação*: autoria, leitura e efeito do trabalho simbólico. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2012b.

PEREIRA, Eduardo Carlos**.** *Gramática expositiva*. São Paulo: Weiszflog Irmãos e Co., 1907.

PERINI, Mário A. *A gramática gerativa*: introdução ao estudo da sintaxe portuguesa. Belo Horizonte: Vigília, 1976.

_____. *Gramática do infinitivo português*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Para uma nova gramática do português*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Ensinar gramática: sim ou não? In SEMINÁRIO INTEGRADO DE ENSINO DE LÍNGUA E LITERATURA, 2., Porto Alegre. *Anais* [...]. Novas metodologias para o ensino de língua e literatura na escola. Porto Alegre: PUCRS/YÁZIGI, 1987.

_____. Por uma descrição gramatical mais concreta: as funções sintáticas. In V CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 43-54.

_____. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2010.

_____. Quadro geral do português do Brasil hoje. In: MELO, Heliana; ALTENHOFEN, Cléo; RASO, Tommaso. (org.). *Os contatos linguísticos no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 139-156.

_____. *Gramática descritiva do português brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2016.

Recebido em: 28/06/2021
Aceito em: 18/08/2021

CINEMA EM AULA DE LÍNGUA ESTRANGEIRA: OS BRASIS DE *RIO 2*

CINEMA IN FOREIGN LANGUAGE CLASS: THE BRAZILS OF RIO 2

Júlio Marques[1]

Diogo Simão[2]

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir sobre como as representações de Brasil presentes no longa-metragem *Rio 2* (2014), de Carlos Saldanha, podem impulsionar reflexões em aula de Português como Língua Adicional (PLA). Utilizaremos elementos da narrativa para discutir a construção do olhar sobre os brasis apresentados nesta animação e as problemáticas que podem ser levantadas ao utilizá-la como recurso didático-pedagógico em sala de aula.
Palavras-chave: cinema; línguas estrangeiras modernas; português como língua adicional.
ABSTRACT: This article aims to discuss how the representations of Brazil present in the movie *Rio 2* (2014), by Carlos Saldanha, can boost reflections in a Portuguese as an Additional Language (PLA) class. We will use elements of the narrative to discuss the construction of the perspective on the Brazils presented in this animation and the issues that can be raised when using it as a didactic-pedagogical resource in the classroom.
Keywords: cinema; modern foreign languages; Portuguese as additional language.

1. INTRODUÇÃO

Quando cogitamos usar obras cinematográficas em aulas de língua estrangeira, sobretudo médias ou longas-metragens, pensamos em quanto da obra pode ser utilizado para os fins que almejamos. Para muitos, a prática de utilizar esse tipo de mídia é uma forma de matar o tempo da aula, mas quando pensamos na relevância social das produções cinematográficas, seja para a discussão de temas específicos, seja

[1] Doutorando, UFPR.
[2] Doutor, UFPR.

como meio de entretenimento, seu uso em sala de aula ganha respaldo nas práticas sociais que envolvem esse tipo de registro audiovisual e, claro, na língua a qual é vinculado. Ao elaborar qualquer proposta didático-pedagógica, refletimos sobre o que as discussões estimuladas podem agregar ao repertório dos nossos alunos e alunas, de forma a fazer com que evoluam no processo de aprendizagem da língua portuguesa e se aproximem dos elementos que compõem as identidades brasileiras, permitindo entender como a sociedade funciona e sensibilizando para o encontro com a pluralidade de indivíduos que a compõem.

No trabalho com o filme *Rio 2* (2014), buscamos explorar o máximo de nuances contidas nos elementos narrativos, sejam eles texto-verbais ou texto-imagéticos, valendo-nos do olhar do brasileiro em contexto estrangeiro (o diretor do longa), do olhar estrangeiro que é apresentado a esse insumo (nossos alunos e alunas) e do olhar do brasileiro que conhece o contexto e que vê elementos nas entrelinhas da narrativa (professores e professoras que escolhem o filme, bem como as atividades e a abordagem do material). Propomos uma negociação de significado sobre o que é ser brasileiro e quantos brasis têm no Brasil, estimulando uma reflexão que permitirá aos envolvidos e envolvidas no processo de ensino-aprendizagem a construção de novos discursos a respeito dos temas abordados.

Apresentamos, ao final do artigo, algumas propostas de trabalho com o filme, como alternativas para o uso do cinema como recurso didático-pedagógico em sala de aula, assim como elemento impulsionador do processo de aproximação da língua adicional e da sociedade que a enuncia e por ela é enunciada.

2. RIO 2: QUANTOS BRASIS TEM NO BRASIL?

Rio 2, animação de 2014, dirigida por Carlos Saldanha, narra a sequência da história de Blu (Jesse Eisenberg / Gustavo Pereira[3]), introduzido em *Rio* (2011) como a última ararinha azul macho existente. Após ser apresentado a Jade (Anne Hathaway / Adriana Torres), ainda no primeiro filme, e viver uma história turbulenta que termina com romance, Blu conhece uma série de outros pássaros que introduzem o personagem ao que é o Brasil. No segundo filme, temos algumas reviravoltas na narrativa e, entre elas, se destaca a introdução de novas ararinhas azuis, seus filhos: Tiago (Pierce Gagnon / Yago Machado), Bia (Amandla Stenberg / Bruna Laynes) e Carla (Rachel Crow / Ana Elena Bittencourt). Na nova trama, Tulio (Rodrigo Santoro) e Linda (Leslie Mann / Sylvia Salustti), que trabalham com reabilitação de aves que foram contrabandeadas, vão até a Amazônia para devolver à natureza outras aves que estavam em cativeiro e que foram tratadas por eles. No meio dessa força tarefa, acabam vendo uma ararinha azul selvagem e resolvem descobrir onde ela se esconde, mas o embate com madeireiros acaba colocando o plano de preservação em risco. Como no primeiro filme, *Rio 2* (2014) traz uma série de arquétipos, ou de modelos, que constroem uma narrativa sobre o Brasil e o que é ser brasileiro. Pensando na construção midiática e nos elementos que são recorrentes nessa representação, Solange de Carvalho Lustosa (2013, p. 147-148) aponta que o retrato do Brasil acaba sendo "[...] povoado por representações bastante restritas em termos de diversidade étnica e cultural, pois é recorrente que apenas pessoas do Rio de Janeiro, Nordeste e Floresta Amazônica apareçam em produtos midiáticos do Brasil e do exterior, sendo os demais lugares e pessoas silenciados".

A afirmação da autora também funciona muito bem para *Rio 2* (2014). Apesar de apresentar uma perspectiva diferente do primeiro filme, que trazia basicamente o Rio de Janeiro como plano de fundo, os novos cenários que temos aqui, em sua maioria,

[3] Ao nos referir às personagens, indicaremos entre parêntesis os dubladores. À esquerda da barra, a dublagem original, em inglês, e à direita a dublagem em português brasileiro, que é a nossa referência para o uso em sala de aula.

ainda se encaixam no que Lustosa (2013) chama de representações restritas. A abertura do filme traz como plano de fundo um samba agitado, sugerindo fortes indícios do lugar onde a narrativa se encontra, seja pensando no imaginário social, seja pensando na localização geográfica.

Essa trilha sonora perdura durante as primeiras cenas, que apresentam a exuberância da cidade na ocasião da celebração do ano novo, toda iluminada em um plano geral[4] do continente e dos cruzeiros que se encontram atracados em Copacabana, na orla localizada em frente do Copacabana Palace. O samba (Figura 1) segue como elemento fundamental na construção da narrativa. A multidão e a realização de oferendas à Iemanjá (Figura 2) são traços bastante característicos do ano novo nas principais praias cariocas[5].

FIGURA 1 — APRESENTAÇÃO INICIAL DE ELEMENTOS DA CULTURA BRASILEIRA: SAMBA (RIO 2, 2014).

[4] Para alguns dos nomes mais técnicos da linguagem cinematográfica que utilizamos neste texto, cf. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema:* uma introdução. São Paulo: Editora Unicamp e Edusp, 2013.

[5] É importante mencionar que essa é uma prática bastante popular do ano novo em boa parte da orla brasileira, pois está presente na ritualística das religiões afro-brasileiras. Dessa forma, não queremos em nosso discurso fazer parecer que essa é uma exclusividade do contexto carioca.

FIGURA 2 — APRESENTAÇÃO INICIAL DE ELEMENTOS DA CULTURA BRASILEIRA: OFERENDAS (RIO 2, 2014).

Na cena inicial é possível ver o Cristo Redentor, também iluminado, ao fundo, o que também é muito associado a esse lugar. Durante esse primeiro tour pelo espaço que ambienta a narrativa inicial, passamos por uma comunidade (Figura 3), onde também figura a presença do samba e todos celebram. Nesse plano geral, podemos ver, assim como no primeiro filme, o contraste entre o morro, no primeiro plano, e a Baía de Guanabara, ao fundo.

FIGURA 3 — PLANO GERAL QUE CONTRASTA UMA COMUNIDADE COM A BAÍA DE GUANABARA E O PÃO DE AÇÚCAR AO FUNDO (RIO 2, 2014).

Da mesma forma que na literatura, na música e em outras expressões culturais, os retratos de Brasil são múltiplos no cinema. Existe uma série de representações que se encontram de formas mais regionalizadas, como o imaginário do cangaço e do sertanejo, dos pampas e do gaúcho, entre outros.

No caso de narrativas localizadas geograficamente na região norte do país, há uma presença recorrente de questões ambientais, trazendo, muitas vezes, a pauta da preservação e a da sobrevivência de todo o ecossistema, o que inclui as pessoas que moram na região e atuam de forma ativa nessa frente. Em representações como essas, também é muito forte a presença da tropicalidade, inerente ao povo e ao ambiente da região. Esses elementos muitas vezes são enunciados partindo de um exotismo, que

> […] configurou a concepção de muitos escritores brasileiros a respeito da identidade ou originalidade do país, especialmente quando em questão estava a natureza e as peculiaridades de uma sociedade tropical. (…) A lógica do exotismo se baseia no contraste e na inversão, operados a partir de polarizações: o simples e o complexo, o selvagem e o civilizado, o natural e o artificial, o espontâneo e o contrafeito, e assim por diante. O exotismo existe, portanto, apenas à medida que esse outro que se cultua permaneça desconhecido, pois o conhecimento poderia dotá-lo de significações particulares e estranhas à sua condição de espectro. (MURARI, 1999, p. 48).

Boa parte da história da animação se passa na Amazônia e, por isso, as belezas naturais e a exuberância da fauna e da flora brasileira são abundantemente destacadas. Os cenários, muito coloridos, apresentam uma natureza selvagem, quase intocada, onde tudo o que é instintivo aflora. Essa é uma imagem de brasilidade muito presente quando pensamos no retrato nacional construído pela mídia, seja no cinema, nas revistas ou em campanhas publicitárias etc. Quando se fala em Brasil, imagens que exploram a Mata Atlântica, a Amazônia, praias e rios dominam o imaginário construído por essas produções.

> A natureza exuberante, quase arrebatadora, que germina e impregna-se por toda parte, é uma sedutora representação do Brasil, sobretudo fora de suas fronteiras. Em diversos momentos da história da moda brasileira, fauna e flora inspiraram cores e formas, ou emprestaram imagens para a composição de motivos, figurativos presentes em nossas estampas. Ao mesmo tempo, a natureza percebida como molde para um caráter nacional brasileiro — quase como uma segunda natureza —, serviu por vezes para coser nossa moda, assim como outras produções culturais nacionais. (LEITÃO, 2009, p. 140-141).

É preciso refletir sobre como esse imaginário interfere ou influencia diretamente na construção das personagens. A construção da subjetividade humana está ligada de forma íntima ao contexto histórico, social e espacial em que os indivíduos se encontram. Em *Rio 2* (2014), percebemos que a construção das personagens se pauta nessa premissa, atribuindo aos animais toda exuberância, energia e felicidade contida na imagem construída do que é ser brasileiro nos contextos retratados, principalmente do que é ser carioca, trazendo, em cada uma das aves, arquétipos exagerados, mas que, de forma mais realista, ou menos hiperbolizada, poderiam ser reconhecidos em pessoas ao nosso redor.

2.1 RIOS

Considerando o título da animação, é possível inferir a ambientação no Rio de Janeiro — mas que Rio é esse? Na multiplicidade constitutiva das identidades, é possível visualizar, ao longo da narrativa, diferentes tipos de pessoas, que transitam por diferentes locais da cidade, mas que, no memento em que figuram como composição de algum plano do longa, acabam sendo também elementos-chave na constituição do contexto apresentado ali.

O que nos chama atenção, nesse caso, é o modo como se constrói essa multiplicidade. Segundo Jorge Alexandre Lucas (2014), a questão é simbólica. Para o autor:

> Efeitos de identidades são formas de representação e são gerados através de ações simbólicas que são, por sua vez, construídas através da cultura, dos costumes e da própria língua. Como essa sensação de pertencimento está no campo do simbólico, não se pode afirmar que existe uma única identidade, mas que o sujeito é atravessado por múltiplas identidades, e a sua necessidade de pertencimento, a sua sensação de pertencimento, é construída através desses efeitos de identidade. No caso que tratamos aqui, da identidade carioca, observamos que não existe uma outra identidade, mais representativa, ou,

> funcional, do que essa que é gerada por esses efeitos. Não falamos em identificação, mas em processos de identificação. (LUCAS, 2014, p. 114).

Acontece, desse modo, uma relação entre filme e espectador que é simbólica, balizada por questões culturais, sociais e econômicas a partir das representações geradas tanto pelo que o filme mostra, quanto pelo que as pessoas entendem como o que seja sua identidade. Essa representação passa pela construção do espaço e da rotina: temos uma apresentação do todo da cidade, passando por distintos cenários (Figuras 4, 5, 6 e 7), que mostram diferentes planos gerais a partir de um trajeto estimulado por uma atividade corriqueira (a de sair de casa para buscar alimento para a família).

FIGURA 4 — PLANO GERAL DA BAÍA DE GUANABARA (RIO 2, 2014).

FIGURA 5 — COMUNIDADE (RIO 2, 2014).

FIGURA 6 — TRÂNSITO COTIDIANO (RIO 2, 2014).

FIGURA 7 — PLANO GERAL DO MIRANTE DE VISTA CHINESA (RIO 2, 2014).

2.2 BRASIS

A discussão levada a cabo por Lucas (2014) pode ser expandida de forma a dialogar com um contexto mais amplo, saindo do carioca e indo para o brasileiro, exatamente com as mesmas discussões sobre pertencimentos, composições, nomenclaturas e atritos, ganhando outra proporção que daria conta de uma multiplicidade muito maior de identidades, de contextos e de processos de identificação. Assim, é necessário pensar nas caras que compõem o Brasil, compostas de escolhas, narrativas e discursos.

Culturalmente, o Brasil é plural. Assim como espacial, social e histórico. Cada região do território brasileiro (e aqui não nos referimos aos cinco agrupamentos que atendem por esse mesmo nome) tem suas particularidades, suas riquezas, suas misturas e suas culturas.

Nas aulas de Português como Língua Adicional (PLA) é fundamental ter em mente que, apesar de sermos todos seres humanos múltiplos, cada um é composto por suas próprias multiplicidades e em contextos plurilíngues e pluriculturais, isso se intensifica ainda mais. Essas questões devem ser consideradas no momento da preparação e do planejamento da aula. Se houver espaço para diálogo, sobretudo se a estrutura da escola tiver turmas com regência compartilhada, *i.e.*, com mais de um professor, vale a pena levar a discussão aos pares, de forma que distintas perspectivas se coloquem nessa etapa do processo de negociação de significados. Pensar em todas

essas nuances, sobretudo no atual contexto sociopolítico brasileiro, é a base para uma boa mediação dentro e fora da sala de aula. Retomamos, ainda, um último trecho da reflexão do professor José Luiz Fiorin (2009, p. 124), que afirma que "[a] identidade autodescrita do brasileiro é sempre a que é criada pelo princípio da participação, da mistura. Daí se descreve o brasileiro como alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável, sempre pronto a dar um 'jeitinho'. Ocultam-se o preconceito, a violência que perpassa as relações cotidianas etc."

Partimos dessa identidade autodescrita ao abordar determinadas temáticas em sala de aula. Os nossos alunos e alunas, assim como os professores, compartilham, de várias formas, de parte desses pressupostos da cordialidade e da receptividade brasileira, mas não podemos esquecer do outro lado — destacado por Fiorin (2009), que pode surgir nas discussões, seja partindo dos professores, seja partindo dos alunos, tendo os regentes que estar preparados para mediar o diálogo e provocar questões importantes e que não apareçam de forma espontânea.

Quando se inicia a jornada dos personagens que compõem o núcleo principal da narrativa, uma série de planos gerais são apresentados partindo do Rio de Janeiro (Figura 8) e seguindo por outros estados como Minas Gerais (Figura 9), Distrito Federal (Figura 10) e Bahia (Figura 11), de forma que o espectador acompanhe a viagem com uma perspectiva de descoberta, de quem pode observar do alto/de longe a pluralidade de cenários do território brasileiro.

FIGURA 8 — PLANO GERAL DO RIO DE JANEIRO/RJ COM O CRISTO REDENTOR E A BAÍA DE GUANABARA (RIO 2, 2014).

FIGURA 9 — PLANO GERAL DE OURO PRETO/MG COM A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR (RIO 2, 2014).

FIGURA 10 — PLANO GERAL DE BRASÍLIA/DF COM O CONGRESSO NACIONAL (RIO 2, 2014).

FIGURA 11 — PLANO GERAL DE SALVADOR/BA COM O ELEVADOR LACERDA E A BAÍA DE TODOS OS SANTOS (RIO 2, 2014).

Destacamos a forma como o estado do Amazonas aparece. Sendo aves, as personagens poderiam simplesmente voar até o destino e encerrar a viagem. Elas optam, entretanto, por chegar em Manaus, capital do estado, sobrevoando um importante marco da arquitetura da cidade e passando por importantes pontos como o Mercado Municipal Adolpho Lisboa e o Teatro Amazonas (Figura 12).

FIGURA 12 — PLANO GERAL DE MANAUS/AM COM O TEATRO AMAZONAS (RIO 2, 2014).

Além disso, as personagens percorrem mercados abertos, com uma infinidade de produtos que compõem um cenário extremamente colorido e chamativo — o que é uma realidade em muitas cidades brasileiras, sobretudo nas regiões norte e nordeste, que preservam gigantescas estruturas que abrigam esse tipo de comércio e que são paradas obrigatórias para qualquer turista. Para finalizar o percurso, elas optam por pegar um barco gaiola, tipicamente utilizado para o transporte de mercadorias e passageiros nos rios amazônicos, com redes para que os passageiros possam descansar, já que as viagens podem ser muito longas. Em todas essas escolhas existem claras intenções de estabelecer contrapontos. No caso dessa sequência, em Manaus, podemos destacar a perspectiva de apresentar o meio urbano num momento de transição de cenário, que antecede o ingresso ao outro lado do Amazonas: o selvagem.

3. CINEMA EM AULAS DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ADICIONAL (PLA)

Primeiramente, destacamos a pluralidade de possibilidades no que tange à nomenclatura nessa área. Essa variedade se dá pelo contexto sócio-histórico em que cada uma das vertentes se desenvolve, levando em conta a realidade dos aprendizes, bem como seus objetivos com a língua alvo. Temos Português como Língua de Herança

(PLH)[6], Português para Falantes de Outras Línguas (PFOL)[7], Português como Língua de Acolhimento (PLAc)[8] e Português como Língua Estrangeira (PLE)[9], sendo essa última utilizada por nós em trabalhos anteriores, pois é a vertente utilizada no Centro de Línguas e Interculturalidade da Universidade Federal do Paraná (Celin-UFPR), local onde tivemos boa parte de nossa formação na área e onde as publicações anteriores se ambientavam.

Retomamos aqui a discussão levada a cabo por Margareth Schlatter e Pedro Garcez (2009), para defender, então, a vinculação da presente pesquisa ao PLA. Os autores apresentam uma relevante discussão sobre o caráter das línguas trabalhadas em contextos formais de ensino em território brasileiro, localizando seu diálogo, principalmente, com a realidade linguística do Rio Grande do Sul, uma vez que este documento trata das diretrizes curriculares para a rede estadual de ensino dessa unidade federativa. Refletir sobre a disciplina de Língua Estrangeira Moderna (LEM), componente curricular na educação básica, é fundamental para pensarmos a função da disciplina, bem como a formação inicial e continuada necessária para que os professores consigam trabalhar de forma adequada.

A orientação pela perspectiva de língua adicional "se justifica contemporaneamente por diversas razões, a começar pela ênfase no acréscimo que a disciplina traz a quem se ocupa dela, em adição a outras línguas que o educando já tenha em seu repertório" (SCHLATTER; GARCEZ, 2009, p. 127). Consideramos aqui

---

[6] Sobre o PLH, o Ministério de Relações Exteriores (MRE) lançou, em 2020, uma proposta de Parâmetros Curriculares para esse contexto de ensino. O documento pode ser acessado na íntegra. Disponível em: http://funag.gov.br/biblioteca/download/Cartilha%205-DIGITAL.pdf.

[7] Sugerimos a consulta ao livro *PFOL — Português para Falantes de Outras Línguas — Ensino-aprendizagem, tecnologias e letramentos* (AUGUSTO; SÁ, 2017), publicado pela Pontes Editores.

[8] Sugerimos a consulta ao livro *Língua de Acolhimento:* Experiências no Brasil e no Mundo (FERREIRA et al, 2019). Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/luciane/capa_linguadeacolhimentoEBOOK%20DEFINITIVO.pdf.

[9] Sobre o PLE em contexto de países onde o espanhol é língua oficial, o MRE lançou, como para o PLH, um volume de Parâmetros Curriculares. Disponível em: http://funag.gov.br/biblioteca/download/Cartilha%201-DIGITAL.pdf.

que além das zonas de fronteira, onde há o trânsito de pessoas e, assim, de línguas e culturas, temos no contexto brasileiro a presença de dezenas de línguas indígenas, bem como a língua brasileira de sinais (LIBRAS).

As reflexões sobre o contexto podem ser estendidas a todo o território brasileiro, uma vez que a mobilidade de pessoas sempre foi um elemento constitutivo base na formação do povo e da nação. Somamos a isso os novos movimentos migratórios, iniciados por volta de 2010, que agregam ao repertório linguístico brasileiro outros idiomas não tão recorrentes até então, como o crioulo, o francês, o árabe, o lingala e o éwé. A língua portuguesa compõe esse processo, sendo uma ferramenta fundamental para o acesso aos serviços mais básicos aos quais todos os cidadãos têm direito. Dessa forma, corroboramos com os autores quando afirmam partir do princípio

> [...] de que a aprendizagem de línguas é um direito de todo o cidadão, entendendo que, através de oportunidades para envolverem-se com textos relevantes em outras línguas, os educandos poderão compreender melhor a sua própria realidade e aprender a transitar com desenvoltura, flexibilidade e autonomia no mundo em que vivem e, assim, serem indivíduos cada vez mais atuantes na sociedade contemporânea, caracterizada pela diversidade e complexidade cultural. (SCHLATTER; GARCEZ, 2009, p. 128).

Nessa perspectiva, Clarissa Jordão (2005) enfatiza o papel das instituições de ensino nesse processo, destacando que a escola que trabalha com perspectivas mais amplas de ensino-aprendizagem de LEM

> [...] teria por objetivo oportunizar o domínio dos procedimentos de construção de sentidos aceitos pela língua e cultura maternas (através da comparação entre os sistemas de significação da LM e da LE, por exemplo), mas ao mesmo tempo estaria apresentando e enfatizando a possibilidade de transformação destes procedimentos usados para nomear o mundo, como diria Freire. Seria função da escola, então, possibilitar aos alunos o conhecimento dos valores estabelecidos nas e pelas comunidades de que querem participar, bem como os procedimentos adotados para tal valoração e o domínio das formas de construção de significados aceitas pelas comunidades em que transitam. Entretanto, ao mesmo tempo, a

> escola deveria propiciar o desenvolvimento de um olhar crítico que se refletisse sobre essas mesmas comunidades, fomentando a transformação — e não apenas o alargamento — dos procedimentos utilizados para a produção de sentidos. (JORDÃO, 2005, s/p).

Partimos dessas reflexões no momento de preparar os materiais e aulas a serem ministrados nos mais diversos contextos em que atuamos. Devemos levar essas reflexões sobre o papel da escola, sobre o que significa, de fato, aprender uma língua adicional e, além de tudo, quais as necessidades reais dos aprendizes a partir das demandas que eles nos apresentam diariamente.

4. SALA DE AULA OU SALA DE CINEMA: APLICAÇÃO

A partir das questões apresentadas anteriormente, propomos algumas atividades que podem dar origem a sequências didáticas para trabalhar com o filme *Rio 2* (2014) em aulas de PLA. Quando optamos por trabalhar com filmes, sobretudo com longas-metragens, é importante explorar diferentes aspectos através de diferentes atividades. A pluralidade de insumos e de atividades possíveis é um dos grandes trunfos desse tipo de material base.

Dessa forma, propomos, na sequência, algumas atividades possíveis. Não apresentaremos um *layout* padrão para as atividades, de forma que cada professor possa sistematizar as atividades a partir das demandas do grupo com o qual vai trabalhar.

4.1 TÓPICOS PARA DEBATE: EXPLORADORES

Sugerimos que a abordagem do filme, pensando nas práticas em sala de aula, comece com uma sensibilização, antes de acessar a obra. Esse processo facilitará o entendimento do que é apresentado na animação, de forma que a assimilação de

elementos essenciais seja mais efetiva. Além disso, ao fazer uma atividade de pré-leitura, os alunos e alunas poderão construir hipóteses sobre o que verão, o que serve como marco inicial no momento da discussão ao fim do filme, propondo não apenas uma retomada, mas a construção de elos argumentativos, que deixarão mais rica a construção discursiva a respeito dos temas abordados na narrativa.

Destacamos a necessidade de pensar no nível dos grupos onde se aplicarão essas atividades, uma vez que o professor pode trabalhar com o mesmo material base em diferentes níveis, adequando os diálogos propostos e os complexificando de acordo com a proficiência das turmas.

A figura do explorador, por exemplo, está sempre presente em filmes de aventura que envolvem a busca pelo desconhecido, em novos territórios, com novas experiências. Esse é um diálogo passível de abordagem a partir da narrativa desse filme e que, certamente, encontrará diálogos nos alunos e alunas do grupo. O ponto de partida pode ser a projeção da imagem de Túlio e Linda (Figura 13), logo ao começo do filme, e da imagem do buldogue Luiz (Tracy Morgan / Júlio Chaves), quando se prepara para acompanhar as aves na viagem que iniciariam (Figura 14).

FIGURA 13 — TÚLIO E LINDA EXPLORADORES (RIO 2, 2014).

FIGURA 14 — LUIZ EXPLORADOR (RIO 2, 2014).

No momento de elaborar perguntas para compor o roteiro de trabalho, sugerimos que as primeiras sejam mais amplas, permitindo que os alunos e alunas possam trazer elementos do repertório cinematográfico que possuem, da maneira que melhor conseguirem articular essas informações.

— O que representam essas figuras?
— Quem são e por que se vestem assim?
— Vocês lembram de outros filmes em que personagens assim apareçam? Quais?

TABELA 1 — (OS AUTORES, 2021).

É importante usar o quadro como apoio, anotando as informações trazidas por eles, sistematizando, mas também permitindo que alunos de diferentes níveis possam acompanhar o processo e acessar as referências trazidas pelos companheiros, nem sempre tão audíveis ou compreensíveis a todos. Nesse momento, pode ser interessante explorar a personagem quando essa surgir nas respostas — o que também pode acontecer em outro momento, quando figurar no quadro uma lista mais consistente de personagens/referências. Essa escolha deve acontecer a partir da percepção do professor sobre o andamento da atividade, conduzindo sempre para a perspectiva que estimule mais o engajamento dos alunos e alunas.

— Todos conhecem essa personagem?
— Todos viram esse filme?
— Qual é o título dele no país de vocês?
— Aluna X, você pode contar pra gente um pouquinho da história?

TABELA 2 — (OS AUTORES, 2021).

A pesquisa prévia sobre os assuntos que serão abordados é um elemento-chave no processo de preparação das aulas. Ao pesquisar de forma breve sobre a figura do explorador no cinema, podemos encontrar dezenas de referências, em distintos momentos da história da sétima arte e que vão ser reconhecidas por, pelo menos, parte da turma. De acordo com o perfil do grupo, é possível mencionar um ou dois personagens / filmes, para impulsionar a dinâmica. Destacamos produções como *Tintin* (Bélgica, 1929), *Indiana Jones* (EUA, 1981), *Tudo por uma esmeralda* (EUA, 1984), *Jurassic Park* (EUA, 1993), *Tarzan* (EUA, 1999) e *A múmia* (EUA, 1999). A diferença dos nomes que os filmes ganham em cada nacionalidade pode ser um desdobramento interessante na dinâmica, sobretudo na abordagem com grupos mais básico-intermediários.

4.2 TÓPICOS PARA DEBATE: ALIMENTAÇÃO

Retomando o que foi discutido em outros momentos desse artigo, é possível considerar a questão da alimentação como um tópico bastante recorrente nessa animação. Igualmente, esse é um tópico que sempre rende boas discussões, seja pelas diferenças entre as comidas das culturas de origem, seja pelas descobertas da culinária brasileira, seja pelos entraves no processo de adaptação decorrentes da nova dieta adotada a partir do que os brasileiros comem diariamente. É um tópico bastante versátil, sobretudo se pensarmos que cada professor de PLA que vá trabalhar essa atividade pode abordar de uma forma diferente essa discussão, em especial pelo

repertório gastronômico do contexto em que se insere. Apesar de termos alguns ingredientes que cortam todo o nosso território, a forma como eles são preparados e consumidos é diferente e é a partir dessa diversidade que trabalharemos.

A jornada de Jade para prover a alimentação para seus filhotes é um tópico que pode se alongar em níveis mais avançados. O paralelo e a reflexão com a jornada diária de milhões de brasileiros, como mencionado no início do artigo, pode ser um elemento para estimular um intenso debate sobre a estratificação social no Brasil e sobre o acesso a emprego, alimentação, transporte e outros serviços básicos. Por outro lado, ainda nessa sequência, temos Blu preparando panquecas. É possível questionar sobre os dois cafés da manhã apresentados, suas diferenças e se eles poderiam ser alimentos matinais na cultura de origem dos alunos. Porém, devemos tomar cuidado para não cair no trabalho engessado de o que se come em cada país de forma vazia, sem questionar o porquê, o como, os contextos etc.

FIGURA 15 — CASTANHA DO PARÁ (RIO 2, 2014).

FIGURA 16 — CASTANHA DO PARÁ (RIO 2, 2014).

Uma abordagem possível, a depender do tamanho do grupo, é trabalhar em duplas uma atividade de conversação sobre as práticas alimentares pessoais no seu país e no Brasil, ou pensar na própria questão dos alimentos típicos, mas numa perspectiva mais investigativa, onde os alunos tenham um tempo para pesquisar e contar para os colegas como esses alimentos se popularizaram nas culturas de origem — o que pode ser ampliado para o grande grupo, com apoio da projeção de imagens. Uma boa forma de começar, e que serviria como exemplo, seria com o professor contando um pouco sobre a castanha do Pará (Figuras 15 e 16), uma vez que ela é um importante produto de exportação e pode ser conhecida por alguns dos alunos, mas não na forma original, uma vez que a recebem após a limpeza, embalagem e outros processos industriais.

4.3 TÓPICOS PARA DEBATE: NATUREZA E EDUCAÇÃO AMBIENTAL

Temas ambientais estão todos os dias na mídia. Grande parte das reportagens e outros produtos midiáticos giram em torno dos efeitos da ação do ser humano na natureza como desastres, a degradação e a extinção. Por outro lado, cresce o trabalho com a educação ambiental, sobretudo para conscientizar as pessoas a minimizar os estragos causados até agora, buscando garantir melhores condições de sobrevivência para as gerações futuras.

A partir das discussões trazidas pelo filme, sugerimos o trabalho com notícias que falem sobre o avanço do desmatamento na região amazônica, da exploração madeireira, mineral e de contrabando de flora e fauna. São todos temas que podem dialogar diretamente com esse insumo e com outras mídias em circulação.

FIGURA 17 — PLANO GERAL COM BLU SE DEPARANDO COM A DEVASTAÇÃO DA AMAZÔNIA (RIO 2, 2014).

Partindo da imagem de Blu diante da ação dos madeireiros (Figura 17), é possível estabelecer conexões sobre discussões mais pontuais (como a estiagem na região sul, o desaparecimento das Cataratas do Iguaçu, a chegada de nuvens de fuligem a diversas regiões do Brasil etc.) ou mais amplas (ações internacionais de preservação da biodiversidade, pandemia de COVID-19 — nesse tópico cabe tanto a discussão da própria proliferação, de como surgiu, de onde vem, as teorias sobre a ação do homem no meio animal e até o trabalho com imagens que mostram a redução da poluição em grandes cidades que adotaram medidas de confinamento etc.). Caberá ao professor direcionar a discussão a partir do que esteja em foco nos veículos de comunicação do momento, de forma que os alunos possam trazer para a sala de aula reflexões sobre o insumo ao qual são expostos fora da escola (ou o contrário, interagindo fora da sala de aula e abordando essas temáticas a partir da discussão ocorrida no ambiente formal de ensino). Em níveis intermediários também pode ser uma boa oportunidade para trabalhar o gênero notícia.

Um dos tópicos bastante recorrentes em nossas discussões é a questão da exuberância. A maioria dos planos apresentados na animação tem inspiração em locais reais. Uma imagem que pode ser destacada ao retomar a discussão sobre a natureza brasileira é o encontro do Rio Negro com o Rio Solimões (Figura 18), um espetáculo natural mundialmente conhecido e que pode ser utilizado em alguma atividade que envolva a pesquisa.

FIGURA 18 — ENCONTRO DO RIO NEGRO COM O RIO SOLIMÕES, MANAUS/AM (RIO 2, 2014).

Além do trabalho de retomada a partir da imagem do próprio filme, é interessante apresentar fotos para que os alunos e alunas tenham noção da proporção do encontro desses dois rios e do efeito do encontro das águas que não se misturam. A abordagem pode vir atrelada à de outras belezas naturais apresentadas, permitindo o diálogo sobre elas, a exposição oral por parte dos alunos ou outras dinâmicas que partam de insumos complementares como vídeos, textos etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo era discutir as caras que o Brasil assume a partir da narrativa criada por Carlos Saldanha em *Rio 2* (2014). Exploramos elementos da cultura e da sociedade brasileira a partir daqueles trazidos na animação, nos direcionando a um processo de questionamento sobre representações, padrões e estereótipos. Dessa forma, nossos alunos e alunas, imersos no processo de ensino-aprendizagem e vivência do português brasileiro como língua adicional, estariam conscientes dos vários brasis que compõem o Brasil. Essa importância de se pensar os estereótipos/representações limitadores do Brasil e do ser brasileiro e a produção de atividades didático-pedagógicas que os questionem pode ser entendida, talvez, a partir da própria visão de PLA como proposta por Schlatter e Garcez (2009), que entendem que o processo de adição do português ao repertório linguístico/cultural ocorre em processos tensos e com conflitos, o que requer negociações e adaptações. Ou seja, a

aula de PLA seria o local onde esses questionamentos (às vezes conflituosos para a(o) professor(a) e para os(as) alunos(as)) poderiam ser feitos e negociados.

Acreditamos que as propostas de atividades apresentadas servem como base para o trabalho de professores que já atuam na área de PLA/PLE/PFOL/PLAc/PLH, de forma que cada um possa direcionar a abordagem para as especificidades de seu contexto de atuação, ressignificando essas práticas a partir das demandas trazidas pelos alunos e alunas com os quais trabalham. É fundamental que a adaptação das atividades a novos contextos de aplicação leve em conta elementos que deem pistas das identidades que compõem os grupos, tais como nacionalidade, repertório linguístico, histórico de viagens/deslocamentos/trânsitos/reterritorializações, gostos, preferências etc.

Destacamos o trabalho em diferentes linhas, dando conta de discussões que dialogam mais abertamente com referências trazidas pelos estudantes a partir de um repertório cinematográfico geral (*Tópicos para debate: exploradores*), com referências que eles podem não ter, ainda, mas que poderão contribuir para entender a sociedade que os rodeia em diálogo com as sociedades de origem (*Tópicos para debate: alimentação*) e, ainda, discussões que são relevantes num contexto global e que podem trazer diferentes perspectivas de abordagem/diálogo, mas partindo de uma problemática local e expandindo (*Tópicos para debate: natureza e educação ambiental*).

Por fim, as análises e propostas aqui trazidas se apresentam apenas como possibilidades, levando em conta a experiência e os contextos de atuação dos autores, de forma que novos desdobramentos e perspectivas podem e devem ser explorados.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema:* uma introdução. São Paulo: Editora Unicamp e Edusp, 2013.

FIORIN, José Luiz. *A construção da identidade brasileira.* Bakthiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1º sem. São Paulo/SP: 2009. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/download/3002/1933%3E. Acesso em 30/04/2020.

JORDÃO, Clarissa. *A língua estrangeira e a formação do indivíduo.* In PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação — Departamento de Ensino Fundamental. Diretrizes Curriculares Estaduais — Língua Estrangeira Moderna (versão preliminar). Curitiba: SEED/PR, 2005.

LEITÃO, Débora K. O Brasil é uma paisagem: moda, nação, identidade e outras invenções. *Iara*: revista de moda, cultura e arte. v.2, n.2. São Paulo: 2009. Disponível em: https://sumarios.org/artigo/o-brasil-é-uma-paisagem-moda-nação-identidades-e-outras-invenções

LUCAS, Jorge Alexandre. *Somos todos cariocas: identidade e pertencimentos no mundo globalizado.* Revista Científica Ciência em Curso, v. 3, n. 2, p. 111-123, jul./dez. Palhoça/SC: 2014. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia_curso/article/view/2659/1969. Acesso em 30/04/2020.

LUSTOSA, Solange de Carvalho. *Brasilidade no cinema nacional: problematizando os processos de identidade.* 511 f., il. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14646/1/2013_SolangedeCarvalhoLustosa.pdf. Acesso em 27/04/2020.

MURARI, Luciana. *O culto da diferença: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo.* Revista de História, n. 141. São Paulo/SP: 1999. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18882/20945. Acesso em 27/04/2020.

SCHLATTER, Margareth; GARCEZ, Pedro de Moraes. *Educação linguística e aprendizagem de uma língua adicional na escola. Línguas adicionais (Espanhol e Inglês).* In RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Educação. Departamento Pedagógico. Referenciais curriculares do Estado do Rio Grande do Sul: linguagens, códigos e suas tecnologias. Porto Alegre, 2009. p. 127-172. Disponível em: https://servicos.educacao.rs.gov.br/dados/refer_curric_vol1.pdf. Acesso em 26/04/2020.

RIO 2. Direção: Carlos Saldanha. Estados Unidos: 20th Century Fox, Blue Sky Studios, 2014. 1 DVD (101 minutos), color.

Recebido em: 29/07/2021
Aceito em: 17/09/2021

O *ETHOS* DE UMA CRIANÇA NA PANDEMIA DE COVID-19: A INTER-RELAÇÃO DAS PROVAS RETÓRICAS

THE ETHOS *OF A CHILD DURING THE COVID-19 PANDEMIC: THE INTERRELATION OF RHETORICAL EVIDENCE*

Neilton Falcão de Melo[1]
Genilma Dantas Andrade[2]
Keila Vasconcelos Menezes[3]

RESUMO: As provas de persuasão fornecidas pelo discurso, segundo Aristóteles, residem no *ethos*, no *pathos* e no *logos*. Assim, este trabalho busca analisar como a inter-relação entre essas provas retóricas contribuem para a construção do *ethos* do orador em um relato de um pré-adolescente durante a pandemia de Covid-19. O estudo embasa-se em autores como Aristóteles (2005), Melliandro Galinari (2014), Ruth Amossy (2018), Dominique Maingueneau (2018; 2015), Patrick Charaudeau (2010) e Luiz Ferreira (2017). As análises demonstraram que o *ethos* construído pelo orador é afetado pelo contexto pandêmico.
Palavras-chave: provas retóricas; ethos; infância; pandemia.
ABSTRACT: The proofs of persuasion provided by discourse, according to Aristotle, reside in ethos, pathos and logos. Thus, this paper has as objective to analyze how the interrelationship between these rhetorical evidences contribute to building the speaker's ethos in a report of a pre-adolescent during the Covid-19 pandemic. As theoretical support, we use authors such as Aristotle (2005), Melliandro Galinari (2014), Ruth Amossy (2018), Dominique Maingueneau (2018; 2015), Patrick Charaudeau (2010) and Luiz Ferreira (2017). The analyses demonstrated that the ethos constructed by the speaker is affected by the pandemic context.
Keywords: rhetorical evidence; ethos; childhood; pandemic.

[1] Doutorando, UFS.
[2] Doutoranda, UFS.
[3] Mestranda, UFS.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora alguns autores privilegiem o estudo de um ou outro elemento da tríade retórica, a persuasão nas mais diversas situações do cotidiano implica, pela própria complexidade que esse ato requer, que aquele que assume a palavra, como nos diz Aristóteles ([384-322 a. C.] 2005, p. 241), "não basta possuir o que é preciso dizer, mas torna-se também forçoso expor o assunto de forma conveniente". Isso significa que o orador precisa ser digno de fé pelo que seu discurso demonstra[4]. Para tanto, uma consistência discursiva envolve o *logos* (o discurso), o *ethos* (o orador) e o *pathos* (o ouvinte).

Assumindo esse intento descrito pelo mestre de Estagira, este artigo analisa a inter-relação entre as três provas retóricas em uma entrevista de um pré-adolescente, procurando responder como essa inter-relação contribui para a construção do *ethos* do orador e como os resultados encontrados se articulam com a infância. A busca por essas respostas fundamenta o interesse principal desta investigação.

O *corpus* analisado é um vídeo de dois minutos e onze segundos, denominado *Minha mãe fica em casa, mas trabalhando*, produzido pela ONG *Campanha Nacional pelo Direito à Educação*, disponibilizado em 02 de junho de 2020 e atualizado no dia 09 do mesmo mês. Trata-se do Volume 6, intitulado *Guias Covid-19: Comunidade Escolar*. Esse vídeo, apesar de curto, traz uma riqueza de detalhes que revela o *ethos* do orador e possibilita construir o *ethos* alheio.

Ressaltamos a importância de destacar outros trabalhos realizados em torno de questões de *ethos*, com base em relatos do orador durante a pandemia de Covid-19. A professora Márcia Regina Mariano juntamente com o professor Gilvan Costa Santana (2020), por exemplo, a partir dos estudos de Aristóteles e Ruth Amossy, analisaram

[4] Neste texto, a palavra *discurso* pode ser entendida em duas acepções: (1) como competência inata de se comunicar e (2) como manifestação oral ou escrita articulada, ou seja, o ato retórico.

relatos de docentes e apresentam como as imagens docentes se mostram em relatos de experiência com o ensino remoto emergencial durante essa pandemia.

Na mesma linha dos estudos retóricos e neorretóricos, o nosso trabalho amplia as questões de *ethos* do orador a partir de relatos de experiência durante a pandemia de Covid-19. No entanto, este trabalho reside no fato de estudar a experiência não do docente, mas do aluno da educação básica. Diante disso, em nossa proposta há uma outra perspectiva, cujo *corpus* selecionado ainda não foi analisado sob o olhar e os procedimentos adotados nesta abordagem.

Assim, a partir dessas e de outras contribuições importantes no campo dos estudos retóricos e discursivos, pretendemos ampliar os estudos sobre a construção do *ethos* de membros do segmento escolar, desta vez, do orador/aluno, no período pandêmico, conforme mencionado. Para tanto, partimos dos pressupostos teóricos dos estudos (neo) retórico-discursivos com Aristóteles (2005); dos estudos promovidos por Ferreira (2017), Amossy (2018a; 2018b), Maingueneau (2018; 2015), Charaudeau (2010) e Galinari (2014). Utilizamos também, para embasar este estudo, dados sobre a pandemia de Covid-19.

2. PONDERAÇÕES SOBRE A PANDEMIA DE COVID-19

Quase toda a atenção mundial em 2020 voltou-se para o gerenciamento da Covid-19 e para o controle da propagação do vírus causador dessa doença. De acordo com relatos da ONU, essa pandemia agravou a crise humanitária global (DW, 2020), com risco de fome extrema em várias regiões. Reportando-nos especificamente para o Brasil, muitos segmentos foram atingidos, por exemplo: fechamento de vários setores de trabalho, lojas, restaurantes, *shoppings*, praias, limitação de viagens, suspensão das aulas presenciais nas escolas, entre tantos outros. Com essas restrições, e por questões de medidas de distanciamento social recomendadas pelos órgãos de saúde, as relações

sociais virtuais passaram a ser a forma mais eficaz. Muitas pessoas tiveram que trabalhar na forma *home office*; várias, sequer possuíam um aparelho celular; outras, por questões — históricas e sociais —, que não mencionaremos aqui, não tiveram a mesma sorte e perderam seus empregos (ESTADÃO, 2020). Criou-se, diante de tudo isso, um cenário de incertezas que perpassa por questões éticas e de direitos humanos e, consequentemente, merecem análise crítica e prudência.

Nesse cenário, segundo informação do jornal USP (2020), a pandemia trouxe impactos psicológicos para a população vulnerável das comunidades, tais como medo de morrer, esgotamento, preocupação, desespero e incertezas. Por experiência, na área da educação, por exemplo, o fechamento das escolas tornou-se um grande desafio para professores e alunos, pois todos precisaram se adaptar. Com isso, sobretudo por fatores econômicos, muitos alunos tiveram dificuldades ou até mesmo ficaram impossibilitados de acompanhar as aulas. Em nosso *corpus* de análise, essa dificuldade parece ser muito latente, basta imaginarmos que se trata de uma criança que mora sozinha com a mãe, que é costureira.

3. PERCURSOS TEÓRICOS

Na concepção aristotélica, a Retórica tem uma função heurística, de descoberta, pois busca o melhor meio de persuadir em cada questão (ARISTÓTELES, 2005). Para tanto, esse filósofo aponta que há três elementos essenciais que levam o auditório a aderir a uma tese proposta: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. O *ethos* refere-se ao caráter do orador e tem relação com a imagem de si, criada no momento da enunciação; o *pathos* representa o poder do orador e pode ser entendido como um conjunto de sentimentos e paixões para conseguir despertar alguma reação no auditório; e o *logos* corresponde ao discurso propriamente dito, à argumentação.

Partindo dos estudos retóricos de Aristóteles, Ruth Amossy (2018b, p. 07) afirma que todo discurso visa "produzir um impacto sobre seu público [...] para fazê-lo aderir a uma tese", ou, de forma aparentemente modesta, "modificar a orientação dos modos de ver e de sentir". Assim sendo, com maior ou menor intensidade, sempre há um tom persuasivo na fala do orador. Além disso, para a autora, qualquer discurso projeta uma imagem do orador (AMOSSY, 2018b). Em outras palavras, não é necessário que o locutor expresse detalhadamente suas qualidades, visto que as marcas da subjetividade que se manifestam por meio do *logos* e do *pathos* constroem, deliberadamente ou não, uma apresentação de si (*ethos*) em seu discurso. Há, portanto, na construção do *ethos* uma dimensão racional (de ordem do *logos*) e uma potencialmente afetiva (proveniente do *pathos*).

Amossy (2018b) sinaliza que a imagem que o orador projeta pelo discurso tem relação com dados sociais anteriores e com a imagem que o público tem desse orador. Portanto, há uma imagem preexistente do orador, um *ethos* prévio construído a partir dos estereótipos, das representações sociais e dos imaginários sociodiscursivos. Nesse mesmo viés, Dominique Maingueneau (2018; 2015) ressalta que, apesar de o *ethos* estar crucialmente ligado ao ato da enunciação, não tem como escapar de uma antecipação por parte do público (coenunciador), que cria uma imagem do enunciador antes mesmo que ele enuncie, seja por meio de seu posicionamento ideológico (que induz expectativas em matéria de *ethos*), evidências, dados, comportamentos e até mesmo pelo fato de o texto pertencer a um determinado gênero[5]. Esse entendimento sobre a imagem prévia leva Maingueneau a propor uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo[6]. O público pode validar ou não o *ethos* prévio a partir do discurso do orador.

---

[5] O que Amossy denomina de *ethos* prévio, Maingueneau chama inicialmente, na década de 1990, de *ethos* pré-discursivo e passou a denominá-lo como *ethos* anterior a partir de 2014, com finalidade de evitar possíveis confusões inerentes ao termo discursivo.

[6] Essa informação encontra-se no artigo *Ethos, cenografia e incorporação* publicado no livro *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, organizado por Ruth Amossy e publicado inicialmente em

No que tange ao *ethos* discursivo, Maingueneau (2018) defende que o que é dito e a maneira como é dito, assim como a maneira de se vestir e de se portar no espaço social, são elementos que atuam na construção da imagem do enunciador. Desse modo, na visão desse autor, o *ethos* é uma manifestação subjetiva, que emerge na enunciação, sendo formado pelo *ethos* dito e pelo *ethos* mostrado. Dessa forma, o *ethos* dito é aquele através das referências que o enunciador mostra diretamente enquanto fala, já o *ethos* mostrado corresponde, por exemplo, a valores ideológicos e sociais que o enunciador assume enquanto discursa.

Numa concepção mais moderna de *ethos*, Luiz Ferreira (2017, p. 90) afirma que "o *ethos* é a imagem que o orador constrói de si e dos outros no interior do seu discurso". Portanto, há um alargamento do *ethos*, considerando que é possível falar não apenas no *ethos* do orador/enunciador, mas também no *ethos* de outros, de quem o orador fala.

Um ponto fundamental sobre o estudo do *ethos* diz respeito ao imbricamento com as demais provas retóricas. Sobre essa inter-relação, Melliandro Galinari (2014, p. 265) afirma o seguinte: "A partir do *logos* retórico, de sua verdade construída/reforçada discursivamente, das ações que ele sugere, podemos perceber, num segundo momento ou olhar, o *ethos* que daí aflora e, num terceiro momento, as emoções passíveis de serem deflagradas (o *pathos*)". Destarte, nos discursos, essas três provas imbricam-se, amalgamam-se e alternam-se de acordo com as escolhas realizadas pelo orador com base naquilo que conhece e na resposta do seu auditório. Em nossa análise, veremos como essa inter-relação contribui, sobretudo, para a construção do *ethos* do orador.

2005. Vale frisar que embora já utilizasse noções sobre *ethos* desde sua *Gênese dos discursos*, publicada originalmente em 1984, Maingueneau começa a utilizar o termo *ethos* propriamente dito a partir da publicação de *Novas Tendências em Análise do Discurso*, em 1987.

4. OS PASSOS METODOLÓGICOS E A ANÁLISE DO *CORPUS*

Neste estudo adotaremos, conforme descrevemos nas considerações teóricas, as noções de *ethos prévio*, a partir de Amossy (2018a; 2018b) e Maingueneau (2018; 2015); e *ethos* a partir de Maingueneau (2018; 2015) e Ferreira (2017). Como passo a passo, utilizaremos os postulados descritos por Galinari (2014) para analisar a inter-relação das três provas retóricas. Tomaremos o *logos* em seu sentido retórico, como defende Galinari (2014), levando em consideração as suas usuais condições de produção e o enquadramento genérico do discurso: sua complexidade estrutural, seu caráter dialógico, seu vínculo com saberes partilhados (valores, representações sociais, estereótipos, ideologias etc.), sua figuração e sentido num determinado contexto, sua potencialidade de gerar, no plano da adesão, impactos a uma adesão intelectual, comportamental e emotiva.

Nesse sentido, a partir da estrutura do *logos*, as marcas da subjetividade implicam em imagem do orador, ou seja, o *logos* se transcodifica em *ethos*. Visto que o orador, por meio do *logos*, objetiva criar um impacto no auditório, é passível que se desdobre no *pathos*. As imagens de si que o orador revela pode desencadear emoções no *pathos*, de modo que o *ethos* pode se desdobrar em *pathos* sem perder o seu posto de *ethos*.

O texto em análise materializa o discurso de um pré-adolescente de 10 anos de idade, na pandemia de Covid-19. Trata-se, como já citamos na parte introdutória desse estudo, de um vídeo de dois minutos e onze segundos, com o sugestivo título: *minha mãe fica em casa, mas trabalhando*. Seguindo o passo a passo metodológico conforme esboçado, começaremos a análise pelo *logos*, sem a pretensão de esgotar todos os detalhes contidos no texto. Frisamos que, como é característico das provas retóricas

aristotélicas, em certos momentos haverá imbricamento. Vejamos o discurso do menino L[7], dividido em três partes:

"*As coisas boas são... É... Eu tenho tempo pra construir essa caixa só que eu vou ter que esperar mais vinte e três dias para completar ela. Eu também posso brincar com as gatas, posso me divertir... Mas as coisas ruins são: não posso sair de casa, minha mãe tem que ficar em casa, mas ela tem que ficar trabalhando, é... Eu não posso ver muito meus amigos... Eu não posso abraçar meus primos...*"

SENTIMENTOS

"*Sentimentos são: felicidade, porque eu posso ficar bastante tempo com meus pais... com minha mãe, porque meu pai mora fora. É... Tristeza... porque minha mãe não pode ficar o tempo inteiro comigo. E também... é... muita...muito ânsio (sic) [*ansioso*] pra sair de casa e poder brincar na rua.*"

O QUE VOCÊ DIRIA PARA OS ADULTOS?

"*Eu diria para eles ficarem ma::is com as crianças. Eu diria pra eles tirarem mais tempinho de folga. Eu diria para eles nã::o ficarem o dia inteiro no computador trabalhando e só raramente sair na hora de almoçar. De noite pra brincar com o filho. Eu tava pensando tipo: de tarde e de noite brincava com o filho. Eu também diria pra eles... se divertirem mais, brincarem mais com os filhos, verem mais filmes de séries em família ao invés de ficar no meio do filme olhando o celular. E... Eu gostaria que minha mãe ajudasse a construir essa caixa comigo, só que ela tem muita coisa pra fazer. E... Tchau!*".

Antes da análise, de forma rápida, faz-se necessário ressaltar algumas informações pertinentes. Ao iniciar o vídeo, há uma *hashtag* com os seguintes dizeres: *#PraTodosVerem: Menino L, 10 anos, pele preta, cabelos crespos e veste uma camiseta regata*. No momento em que acessamos essa materialidade, o vídeo contava com sessenta e seis visualizações do público. Essas informações são fundamentais para esta análise, pois o leitor (que não assistiu ao vídeo) ao fazer a leitura deste artigo construirá, a partir dos estereótipos sociais, uma **imagem prévia** dessa criança. O número de visualizações também é importante porque, de certa forma, termina sendo um indicativo do quanto o conteúdo do vídeo despertou no público algum tipo de

[7] Adotaremos a letra **L** para nos referirmos ao nome da criança.

sentimento. Nesse ponto, já teríamos um imbricamento entre o *logos* (as informações em si), o *ethos* (a imagem que se faz do menino) e o *pathos* (as possíveis reações despertadas no público).

Tendo em vista essas informações, vale ressaltar, ainda, o significativo fato de o discurso em análise ser produzido por um pré-adolescente, que pela sua pouca idade sinaliza um enquadramento textual, a princípio, sem a presença de estratégias argumentativas. Por outro lado, apesar de não aparecer de forma direta outras vozes, pelo dialogismo da linguagem[8], o discurso do orador acaba trazendo, em si, outras vozes que compartilham do mesmo pensamento e outros posicionamentos possíveis de discursos que não estão necessariamente explícitos. Desse modo, embora não seja um texto propriamente argumentativo (com duas ou mais vozes conflitantes), percebe-se uma dimensão argumentativa[9], como uma tentativa de o orador influenciar o outro a respeito do seu ponto de vista em detrimento dos outros pontos de vista possíveis.

4.1 ANÁLISE COM FOCO NO *LOGOS*

Na primeira parte do discurso, no início de sua fala, o orador utiliza-se do *argumento de definição*[10] para classificar aquilo que considera como coisas boas (“*As coisas boas são...”*) e como coisas ruins (“*Mas as coisas ruins são...”*). Esse recurso é também utilizado no início da segunda parte para falar sobre seus sentimentos

[8] Segundo Beth Brait, no artigo “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso” (1994), o dialogismo é um conceito bakhtiniano que pode ser entendido como relação constante entre diálogos, que ocorre nos mais diversos discursos de uma sociedade. Nesse sentido, a palavra não é propriedade exclusiva do falante, pois há outras vozes que compõem o seu discurso. É importante salientar que essa noção também é utilizada na Análise do Discurso.

[9] Segundo Amossy (2018a), *dimensão argumentativa* é uma forma de argumentação através da língua, que de forma modesta, disfarçada, compartilha um ponto de vista, visando, assim, modificar a forma de ver e de sentir do interlocutor.

[10] Sobre *tipos de argumentos* e *lugares retóricos*, conferir a obra *Tratado da argumentação: a nova retórica*, de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005).

(“*Sentimentos são...”*). Voltando ao início, após o primeiro ponto, a continuidade das coisas boas é reforçada pelo marcador textual “também”. Na sequência, o orador vale-se da mesma estratégia ao utilizar o conectivo “mas” antes de definir o que considera ruim. Esse conectivo encabeça uma *oração coordenada adversativa*, cuja função — e nesse caso, objetivo do orador — é mostrar coisas que são opostas ao que foi citado anteriormente. Mais à frente, o orador utiliza-se, mais uma vez, do conectivo “mas” e do anafórico “ela” para apontar certa contradição relacionada ao fato de a mãe ficar em casa, mas não poder brincar com ele (***mas ela*** *tem que ficar trabalhando*). O público ouvinte pode até entender que esses recursos foram utilizados sem nenhuma pretensão por parte do orador, no entanto, com base na retórica, os discursos sempre têm a pretensão de convencer e persuadir o auditório.

Ainda na primeira parte do discurso, percebe-se que o orador se utiliza de um *argumento de sacrifício* (que também pode ser um *argumento de comparação*) para expor quanto tempo ele precisa esperar para atingir seu objetivo. Assim sendo, ele faz questão de dizer que teve que fazer outras coisas, deixando de brincar por um período de vinte e três dias (“*Eu tenho tempo pra construir essa caixa só* ***que eu*** *vou ter que esperar mais vinte e três dias para completar ela*”). Construir uma caixa pode ser algo prazeroso para ele, no entanto a expressão contrastiva “*só que*”, utilizada antes da expressão temporal “*esperar vinte e três dias*”, revela que essa demora não é algo que o deixou contente. “Esperar” é também um termo que demonstra a ansiedade e o controle do tempo do enunciador, dando a saber de uma expectativa. Pelo dialogismo da linguagem, é possível depreender que essa situação poderia ser diferente se não fosse o isolamento social. Um bom exemplo dessa condição foi quando ele foi “forçado” a trocar a opção de estar na rua construindo com os colegas, o que poderia ser rápido, para construir sozinho e gastar bastante tempo.

É possível observar também nessa primeira parte do discurso que o orador se utiliza do *lugar retórico de pessoa* para dizer, implicitamente, que as coisas materiais

não podem ser valorizadas mais que o ser humano, mais que as atitudes que o levam a sentir-se feliz (*"minha mãe tem que ficar em casa, mas ela tem que ficar trabalhando, é... Eu não posso ver muito meus amigos... Eu não posso abraçar meus primos..."*). Desse modo, primeiro as pessoas, as coisas materiais ficam para depois. Esse recurso utilizado pelo orador pode ser considerado um protótipo na tentativa de persuadir o auditório, nesse caso específico, mexer com os sentimentos e emoções dos adultos.

Na segunda parte do discurso, o conectivo "porque" encabeça três *orações coordenadas explicativas* para justificar um momento em que o orador se sente feliz ("*felicidade,* ***porque*** *eu posso ficar* ***bastante*** *tempo [...] com minha mãe..."),* para reforçar a importância da mãe ("...***porque*** *meu pai mora fora"*) e para justificar o que o deixa triste ("*É... Tristeza...* ***porque*** *minha mãe não pode ficar o tempo inteiro comigo. E* ***também****... é... muita...muito ânsio (sic) [*ansioso*] pra sair de casa e poder brincar na rua"*). Os marcadores textuais "bastante" e "também" são recursos que reforçam, respectivamente, o alto nível de felicidade do orador quando está próximo da mãe e a sua decepção por não poder sair de casa. Esses traços do orador manifestados através do *logos* vão revelando uma imagem do orador (*ethos*) e, consequentemente, despertando reações no auditório (*pathos*).

Na terceira parte do discurso, o orador responde sobre o que diria para os adultos. Nessa parte, mais do que nas duas primeiras, durante a enunciação o *logos* é marcado por uma estrutura rítmica com acentos apreciativos mais acentuados em dois momentos ("*Eu diria para eles ficarem* ***ma::is*** *com as crianças. [...]. Eu diria para eles* ***nã::o*** *ficarem o dia inteiro no computador...*") e hesitações em outros dois ("***E...*** *Eu gostaria que minha mãe ajudasse a construir essa caixa comigo, só que ela tem muita coisa pra fazer.* ***E...*** *Tchau!"*). Essa estrutura prosódica do *logos* também pode construir alguma imagem do orador e suscitar emoções no leitor/ouvinte. Detalharemos com mais precisão nas seções específicas essas prováveis construções discursivas a partir do *logos* retórico.

Ainda nessa terceira parte, o orador utiliza-se da *figura de linguagem anáfora* para orientar como os adultos devem agir em relação às crianças e expressar a intensidade do seu sentimento em relação ao comportamento dos adultos ("*Eu diria para eles... [...]. Eu diria pra eles... [...]. Eu diria para eles... [...]. Eu* ***também*** *diria pra eles...*"). Embora essa repetição pareça ser excessiva, o formato fortalece o objetivo do orador na construção do discurso, que é chamar a atenção dos adultos. O marcador textual "também" funciona como um acréscimo de mais uma ação na lista de coisas "obrigatórias" que os adultos deveriam fazer. Diante dessa extensa lista, o orador utiliza-se mais uma vez da **anáfora** como figura de linguagem para dizer que há adultos que até executam algumas dessas ações, mas precisam aumentar essa prática ("*Eu também diria pra eles... se divertirem* ***mais****, brincarem* ***mais*** *com os filhos, verem* ***mais*** *filmes de séries em família ao invés de ficar no meio do filme olhando o celular*"). A *locução prepositiva* "ao invés de" funciona como um conectivo de contradição, para fazer uma crítica aos adultos, visto que, até quando eles dão certa atenção às crianças, não se desprendem do celular.

A crítica aos adultos permeia toda a terceira parte do discurso do orador. Porém, ele parece livrar a mãe dessa avaliação (*"Eu gostaria que minha mãe ajudasse a construir essa caixa comigo,* ***só que*** *ela tem muita coisa pra fazer"*). Ainda na primeira parte do discurso há algo semelhante ("*Não posso sair de casa, minha mãe tem que ficar em casa,* ***mas*** *ela tem que ficar trabalhando*"). Com efeito, os conectivos adversativos "mas" e "só que" encabeçam orações independentes, cujos sentidos sinalizam a desresponsabilização da mãe nesses casos. Isso fica mais evidente quando o orador fala dos sentimentos que o deixam feliz ("...***felicidade****, porque eu posso ficar bastante tempo com meus pais...* ***Com minha mãe****, porque meu pai mora fora*"). Nesse último excerto, o orador faz uma importante revelação sobre os pais ("...*meu pai mora fora*").

No geral, observa-se que há uma retomada de algumas estruturas, estratégias e raciocínios. Essa recorrência, enquanto efeito do *logos* (do dizer) é fundamental para o projeto retórico do orador, é um recurso argumentativo com poderes que visam atingir o *pathos*.

4.2 ANÁLISE COM FOCO NO *ETHOS*

Uma primeira observação a ser feita diz respeito ao *ethos prévio* do orador, que é construído a partir dos estereótipos sociais. Essa construção, como nos afirma Galinari (2014), pode variar a depender da filiação particular do público a determinados valores sociais e ideológicos, pois, consciente ou não, sua avaliação é balizada por meio de julgamentos. No caso do orador do *corpus* em análise, por se tratar de um pré-adolescente de 10 anos de idade, acreditamos não haver um desacordo, já que é natural determinados comportamentos que são comuns nessa idade, como, por exemplo, se divertir com os colegas, querer a atenção dos pais ou, em outros casos, não querer tanto essa aproximação. A descrição do menino apresentada no vídeo antes do seu discurso, também é fundamental para que o público construa uma imagem prévia dele. Só recapitulando essa descrição: *Menino L, 10 anos, pele preta, cabelos crespos e veste uma camiseta regata*. A partir dessa apresentação de L, dificilmente o público em geral não suponha que se trata de uma criança pobre.

Adentrando na imagem do orador, vejamos como acontece a transcodificação do *logos* (apresentado no tópico anterior) em *ethos discursivo*[11]. Diante do que foi visto, acreditamos não ser difícil essa tarefa. Inicialmente, retomemos, de forma resumida, a primeira parte do discurso do orador. Através do *logos*, o orador faz definições sobre o que tem sido bom e ruim no isolamento social, valoriza a importância de estar próximo das pessoas que gosta, utilizando para isso, recursos linguísticos e estratégias

[11] Galinari (2014) prefere a terminologia *ethos presente* no lugar de *ethos discursivo*.

persuasivas a partir de argumentos variados. Nessa parte, três pontos chamam a atenção: a presença (ou a ausência) da mãe, a exposição de termos que se opõem ("*posso*", "*não posso*") e a liberdade para estar com as pessoas que gosta. Na segunda parte do discurso, o orador continua apontando definições, dessa vez sobre os sentimentos bons e ruins. E mais uma vez, a ausência da mãe e sair para a rua são destaques. Na terceira parte, o orador insiste em expor as suas angústias, desta feita com a maneira como os adultos agem em relação às crianças. O fato de a mãe estar sempre ocupada é enfatizado mais uma vez.

Essas informações constatadas no *logos* desdobram-se no *ethos* do enunciador, revelando, assim, seus valores (*ver os amigos, abraçar os primos, ficar com a família*), seu lado emocional (*feliz, triste*), seu modo de agir (*brincar, divertir-se*) e de pensar (*o que ele acha dos adultos e o que diria para eles*). Portanto, o orador revela seu incômodo por estar em isolamento provocado pela pandemia e, desse modo, discursivamente se constrói um *ethos* de *uma criança carente da presença de pessoas*, sobretudo da mãe. Acreditamos que, com as alterações bruscas de rotina devido à pandemia, de alguma forma, esse nível de carência foi afetado. Essa constatação do *ethos mostrado* revelada pelas inúmeras dimensões do *logos* é compatível com o *ethos prévio* do orador L.

Vimos, em Ferreira (2017), que ao construir seu *ethos* por meio do discurso, o orador também constrói uma imagem daqueles de quem ele fala. Feitas tais reprises, salientamos que o orador cita a mãe, diretamente, em quatro momentos *("...ela tem que ficar trabalhando"; "...felicidade, porque eu posso ficar bastante tempo [...] com minha mãe...". É... Tristeza... porque minha mãe não pode ficar o tempo inteiro comigo"; "...ela tem muita coisa pra fazer")* e dedica quase metade de seu discurso sugerindo como os adultos deveriam fazer e o que não deveriam em relação às crianças ("*Eu diria para eles ficarem ma::is com as crianças. [...] Eu diria para eles nã::o ficarem o dia inteiro no computador trabalhando e só raramente sair na hora de almoçar"*). Quanto à

mãe, através do discurso do orador, evidencia-se um *ethos*, sobretudo, de *mulher trabalhadora*. No que tange aos adultos, sobressai um *ethos* de *pais que estão sempre ocupados, que não dão atenção aos filhos.*

Cumpre ressaltar que a construção do *ethos*, seja prévio ou discursivo, passa pelo crivo dos valores e visões de mundo do perfil do auditório. Por esse motivo, antes de qualquer discurso, é importante ter, no mínimo, uma ideia sobre o perfil do público para antever os prováveis impactos retóricos.

4.3 ANÁLISE COM FOCO NO *PATHOS*

Antes de começarmos a análise, retomemos a definição do termo *pathos*, que, no campo retórico/argumentativo, conforme define Galinari (2014), pode ser entendido como o conjunto dos aspectos linguístico-discursivos (*logos*) capazes de desencadear algum tipo de sentimento no ouvinte. Lembremos também que as reações do *pathos* vão depender da subjetividade do auditório. Assim, no caso do vídeo que aqui analisamos, há efeitos de sentido possíveis referentes ao perfil das sessenta e seis pessoas que acessaram essa materialidade. Nessa perspectiva, a construção de sentido se dá, primordialmente, por meio da patemização, que, segundo Charaudeau (2010), pressupõe a promoção da sensibilização. Ou seja, possibilita o desencadeamento de emoções dentro de um processo discursivo como "efeito visado" (suposto).

Comecemos por visualizar o *pathos* por meio do *logos*. Como mostramos anteriormente, há uma recorrência no dizer do orador para expor, principalmente, as coisas que o incomoda. Com relação a visualizar o *pathos* por meio do *ethos*, lembremos que orador constrói o *ethos* de uma criança virtuosa[12], que valoriza a família, o contato com os amigos, uma criança carente da presença de pessoas. Destacamos que no seu projeto retórico o orador faz uma crítica aos adultos e isso por

[12] Ser virtuoso, no sentido aristotélico, está voltado para o bem agir, para ações saudáveis que trazem felicidade (Cf. *Ética a Nicômaco*).

certo gera reações no *pathos*. Destarte, mesmo se tratando de uma crítica de uma criança, ainda assim, é possível que alguém possa ir de encontro a esse discurso e crie algum tipo de sentimento adverso. No entanto, em nosso entendimento, diante da realidade pandêmica, é muito provável que haja uma empatia do *pathos* (o público em geral) ao discurso do orador, pelo fato de o mundo inteiro estar passando por situação semelhante e, consequentemente, as pessoas solidarizarem-se com o discurso desse orador. Sendo assim, algumas paixões podem ser despertadas no auditório (no sentido aristotélico), como indignação, por exemplo, visto que as crianças não merecem passar por essa privação de liberdade e falta de atenção dos pais. Ao mesmo tempo, é possível que provoque no *pathos* um sentimento de mais amor pelas crianças. Com efeito, a capacidade do *ethos* de agir por empatia, como nos afirma Galinari (2014), incorpora ético-emotivamente o interlocutor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise mostrou que as três provas retóricas são indissociáveis. Se focarmos apenas no *ethos*, por exemplo, já temos uma dimensão racional, que é oriunda do *logos*, e uma dimensão afetiva, que é proveniente do *pathos*. Como afirma Galinari (2014), são três "ângulos" de um mesmo discurso disponível, que o analista pode escolher para fazer a sua interpretação e a especulação dos efeitos possíveis. Concordamos plenamente sobre essa inter-relação, inclusive, sentimos um pouco de dificuldade em fazer a análise separando uma prova retórica da outra. Diante disso, podemos afirmar que os traços mais acentuados das três provas, as imagens de si e as emoções suscitáveis no auditório (*ethos* e *pathos*, respectivamente) só se tornam possíveis a partir do discurso (*logos*). Com efeito, essa tridimensionalidade do discurso possibilita ao analista ter uma amplitude do *logos* e, consequentemente,

observar os elementos explícitos e implícitos que contribuem para a construção do *ethos* do orador.

Isto posto, a análise através do imbricamento das provas retóricas, parece-nos uma ferramenta epistemológica que permite ao analista do discurso obter resultados mais evidentes a partir de seu olhar sobre os *corpora* nas diferentes perspectivas (a saber, a do *logos*, a do *ethos* e a do *pathos*). Essa inter-relação possibilita levantamento de dados, se não concretos, mas de dados verossímeis para a construção do *ethos* do orador. Com efeito, os resultados encontrados se articulam com a infância, visto que as características do orador reveladas em seu discurso condizem com o perfil de uma criança da idade dele. Como sabemos, é natural que uma criança de 10 anos de idade goste de brincar com os amigos e queira receber atenção dos pais, por exemplo. Essas características mantiveram-se no discurso apresentado pelo orador. Ou seja, a análise revelou que o *ethos* prévio do orador foi confirmado no *ethos* mostrado. No entanto, frisamos que o direito à liberdade, ao lazer e ao convívio social, como apregoa o Artigo 4º do Estatuto da Criança e do Adolescente, não foi, de fato, efetivado.

A imagem discursiva do orador depreendida no *logos* revelou um *ethos* de criança carente da presença das pessoas, especificamente da presença da mãe, que mesmo estando exclusivamente em casa, não tinha como suprir as necessidades afetivas e sociais do filho. Já o *ethos* dos adultos — incluindo nesse grupo a mãe — apontou que estes vivem na correria do cotidiano e não dão a devida atenção aos filhos. E aqui merece um alerta, seja em casa (para os pais/responsáveis) ou na escola, sobretudo para os professores: é preciso estar atento aos discursos das crianças, pois revelam direta e indiretamente aquilo que pensam e sentem. Destarte, o dizer nunca é neutro e pode ter múltiplos sentidos.

A análise revelou, ainda, por meio do *logos*, que o discurso do menino L apresentou vários recursos persuasivos que foram determinantes para a construção do seu *ethos* discursivo e para a construção do *ethos* dos adultos, de quem ele fala.

Observamos que o medo de ser contaminado pelo coronavírus e a impossibilidade de sair de casa, por exemplo, influenciaram as escolhas lexicais do orador L, e, à vista disso, a construção dos *ethé* revelados pelo discurso.

Essa percepção não é algo inédito, *stricto sensu*, mas teoricamente apresenta um enquadramento claro concernente ao papel das provas retóricas para a construção do *ethos* do orador e da sua relevância para os debates e estudos discursivos da argumentação. Em síntese, a análise mostrou que qualquer materialidade discursiva, independente do perfil do orador, contém vários elementos que possibilitam ao analista perceber dados valiosos construídos e orquestrados por esse orador (de forma consciente ou não).

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso***.** Trad. Angela M. S. Corrêa... [*et al.*]. São Paulo: Contexto, 2018a.

_____. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In *Imagens de si no discurso***:** a construção do ethos. Trad. Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2018b [2005]. p. 9-28.

ARISTÓTELES [384-322 a.C.]. *Retórica***.** Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (org.). *As emoções no discurso***.** vol. II. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p. 23-56.

COMUNIDADE ESCOLAR. *Minha mãe fica em casa, mas trabalhando.* Disponível em: https://guia6comunidade.wixsite.com/campanha/familia. Acesso em: 10 jul. 2021.

DW. Pandemia agravou a crise humanitária global, diz ONU. *DW Made for minds*, 2020. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/pandemia-agravou-crise-humanit%C3%A1ria-global-diz-onu/a-55788790. Acesso em: 10 jul. 2021.

ESTADÃO. Os impactos do coronavírus em 11 setores. *Estadão*, 2020. Disponível em: https://einvestidor.estadao.com.br/mercado/impactos-coronavirus-nos-setores. Acesso em:10 jul. 2021.

FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão***:** princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2017.

GALINARI, Melliandro Mendes. Logos, ethos e pathos: "três lados" da mesma moeda. *Alfa*, São Paulo, n. 58, v. 2, p. 257-285, 2014.

JORNAL DA USP. Pandemia e duas consequências estimulam violência e desesperança em comunidades carentes. *Jornal da USP*, 2020. Disponível em: https://jornal.usp.br/ciencias/pandemia-e-suas-consequencias-estimulam-violencia-e-desesperanca-em-comunidades-carentes. Acesso em: 15 jul. 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso***:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2018 [2005]. p. 68-92.

_____. A propósito do ethos. In MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo***.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 11-29.

MARIANO, Márcia Regina. *Em torno do ethos docente*: análise de relatos de experiência com o ensino remoto emergencial durante a pandemia de Covid-19. I Congresso Internacional de Estudos Sociodiscursivos, 2020. No prelo.

Recebido em: 28/07/2021
Aceito em: 22/09/2021

A METODOLOGIA EM PROJETOS DE PESQUISA: ORGANIZAÇÃO RETÓRICA NA ESCRITA DE DOUTORANDOS EM LINGUÍSTICA

RESEARCHING PROJECTS METHODOLOGY: WRITING RHETORICAL ORGANIZATION OF DOCTORAL STUDENTS IN LINGUISTICS

Cíntia Maria Barbosa de Sousa[1]

Francisco Alves Filho[2]

RESUMO: Objetivamos investigar como os candidatos ao doutorado em Linguística constroem a seção "Metodologia" em projetos de pesquisa. Utilizamos autores como John Swales (1990), com os conceitos de gênero textual, propósito comunicativo e organização retórica, e o modelo CARS; e Carolyn Miller (2012), com a noção de gênero como ação social. O *corpus* é composto por 12 projetos de pesquisa submetidos e aprovados ao doutorado no programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Os resultados apontam onze passos retóricos mais recorrentes.
Palavras-chave: organização retórica; projeto de pesquisa; seção de metodologia.
ABSTRACT: We aim to investigate how doctoral candidates in linguistics build the "methodology" section in research projects. We used authors like John Swales (1990) with the concepts of textual genres, communicative purposes, the rhetorical organization, and the model CARS; and Carolyn Miller (2012), with the conception of genre as social action. The corpus comprises 12 research projects submitted and approved in a doctoral test realized by the post-graduation program of the Federal University of Piauí (UFPI). The results show eleven recurrent rhetorical steps.
Keywords**:** rhetorical organization; research proposal; methodology section.

[1] Graduanda, UFPI.
[2] UFPI.

1. INTRODUÇÃO

Dentre os gêneros textuais relevantes para o meio acadêmico, tem-se o projeto de pesquisa, que é importante para as diferentes etapas da vida acadêmica e assume diferentes funções, a depender da situação e dos propósitos comunicativos em jogo. Apesar da importância do projeto, o acesso a seus exemplares é de difícil realização, uma vez que ficam restritos aos autores e à coordenação do programa de pós-graduação, o que pode implicar em uma dificuldade de aprendizagem do gênero, por parte dos escritores iniciantes. Isso porque, ao não terem contato com o que é efetivamente realizado por seus pares na escrita do gênero, esses escritores iniciantes poderão ter dificuldade em reconhecer as práticas retóricas valorizadas na sua cultura disciplinar (ALVES FILHO, 2018). A fim de sanar essa problemática, os escritores tendem a recorrer a manuais de escrita acadêmica, os quais, em sua maioria, oferecem orientações generalizadas, sem levar em consideração as particularidades do fazer científico de cada comunidade discursiva, acarretando a mesma dificuldade mencionada anteriormente.

Umas das seções que compõem o gênero é a de Metodologia, na qual os escritores buscam demonstrar os métodos que pretendem utilizar para a realização de sua futura pesquisa. Beatrice Monteiro (2016) analisou a organização retórica e sequencial da referida seção em projetos de pesquisa de mestrandos em Linguística, e verificou a existência de quatro movimentos: *Apresentando a abordagem teórico-metodológica da pesquisa*; *Descrevendo a etapa de revisão bibliográfica*; *Descrevendo a etapa de coleta dos dados*; e *Descrevendo a etapa de análise dos dados*, tendo como sequência principal a descritiva. José Reis (2020) analisou a seção de Metodologia em projetos de doutorandos em Linguística, com foco na comparação entre os projetos de pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica. Seus resultados revelam que há passos

retóricos mais típicos de pesquisas que vão à campo do que as bibliográficas, como "*Descrevendo o cenário da pesquisa* e *Descrevendo o(s) procedimento(s) de análise dos dados*".

De modo semelhante a tais pesquisas, buscamos analisar e descrever como os candidatos ao doutorado em Linguística elaboram a seção de Metodologia nos projetos de pesquisa. Diferente de Monteiro (2016), buscamos analisar os passos retóricos em detrimento dos movimentos retóricos, e não fazemos a separação entre os projetos que vão à campo e projetos bibliográficos, como faz Reis (2020). Desse modo, toma-se como problemática de pesquisa: Como os doutorandos em Linguística agem retoricamente quando elaboram a seção "Metodologia" em projetos de pesquisa?

Tem-se como embasamento teórico e metodológico a concepção sociorretórica de gênero, baseado em autores como Carolyn Miller (2012), que advoga acerca da noção de gênero como ação social, bem como o estudo de inglês para fins específicos, especialmente John Swales (1990), cujo modelo CARS (*Create a Research Space*) subsidia pesquisas de análise sociorretórica de gêneros acadêmicos, tal como a que aqui se propõe. Delimita-se tais autores como aporte para esta pesquisa pois suas análises e discussões são pioneiras nos estudos retóricos e nas investigações acerca dos gêneros acadêmicos. Nesse sentido, nos possibilitam compreender que os escritores realizam determinadas estratégias retóricas na escrita de seus textos para agirem socialmente na situação retórica em que estão inseridos, nesse caso, a seleção à pós-graduação.

Este trabalho está desenvolvido em uma parte teórica, na qual discorremos sobre gêneros textuais sob a perspectiva sociorretórica, bem como discutimos acerca dos pressupostos analíticos que guiam a investigação, com os conceitos de organização retórica e propósito comunicativo. Em seguida, afunilamos a discussão acerca do gênero e da seção aqui analisada: o projeto de pesquisa e a seção de Metodologia. Posteriormente, na seção de Metodologia, descrevemos o *corpus* de

análise e os procedimentos de coleta e análise de dados utilizados para a realização de nossa investigação. Na seção de análise e discussão, relatamos os resultados encontrados e as discussões realizadas e, por fim, realizamos as considerações finais.

2. GÊNEROS TEXTUAIS E ORGANIZAÇÃO RETÓRICA

A visão tradicional de gêneros textuais os concebe como uma forma estrutural e estática que deve ser seguida. Tal concepção pode ser prejudicial ao ensino, uma vez que olhar o gênero somente como uma forma restritiva pode não permitir observar seu dinamismo e sua função social e, consequentemente, pode impedir o desenvolvimento da capacidade de comunicação por meio dos gêneros nos diferentes contextos e situações (BIASI-RODRIGUES et al., 2009).

Visando superar esta visão tradicional e contribuir para o ensino-aprendizagem, Swales (1990) se apoia em distintas áreas do conhecimento para compor a sua definição de gênero textual. O autor se baseia nos estudos do folclore acerca da noção de estabilidade dos gêneros; nos estudos literários, que reivindicam a não estabilidade dos gêneros, evidenciando a transgressão das regras para afirmar a originalidade da obra; na linguística, a qual dá mais ênfase aos estudos no nível da frase do que no texto; e na retórica, que fornece classificações dos diferentes tipos de discurso.

Com base nisso, Swales (1990) elabora sua definição de gênero textual. O autor afirma que o gênero é uma classe de eventos comunicativos, os quais são constituídos pelo discurso, pelos participantes, pelas funções do discurso e pelo ambiente onde há sua produção e a recepção. Ainda, Swales (1990) aponta que o gênero é realizado para cumprir os objetivos dos eventos comunicativos, isto é, o gênero possui um propósito comunicativo ou um conjunto deles, os quais são compartilhados e reconhecidos pela comunidade discursiva. Nesse sentido, observa-se que uma característica relevante do

gênero textual é a prototipicidade, de modo que os textos que possuem os traços característicos do gênero ou se assemelham a ele são seus protótipos. Soma-se a isso a lógica subjacente ao gênero, a qual estabelece restrições quanto à forma, ao conteúdo e ao posicionamento, e cumpre as convenções do gênero de acordo com o propósito comunicativo. Bárbara Hemais e Bernadete Biasi-Rodrigues (2005) comentam que Swales (1990) entende que o gênero possui uma terminologia proposta pela comunidade discursiva que indica como os membros da comunidade apreendem a ação retórica desempenhada pelo evento comunicativo.

Desse modo, como observam Bernadete Biasi-Rodrigues et al. (2009), Swales enfoca em seus estudos o texto relacionado ao contexto retórico e social que o envolve. Consoante a isso, Miller (2012, p. 22), a partir de um viés etnometodológico, postula a necessidade teórica de o gênero ser definido retoricamente não pela substância ou forma do discurso, mas pela "ação usada para sua realização", ou seja, a autora entende o gênero como uma ação social. De modo geral, observa-se que a visão sociorretórica de gêneros acadêmicos considera que o estudo do gênero não se dissocia das práticas sociais por ele realizadas.

Ressalta-se que tal perspectiva se assemelha à abordagem de Mikhail Bakhtin, figura relevante para as discussões acerca dos gêneros textuais, sendo um dos precursores a propor uma nova visão sobre os gêneros. Assim, para o autor, os gêneros do discurso são "tipos relativamente estáveis de enunciados" (BAKHTIN, [1929/1930] 1997, p. 280) e são tantos quantas as esferas das atividades humanas. Com isso, observa-se que Bakhtin (1997) relaciona os gêneros às práticas sociais realizadas pelos usuários. Consequentemente, o autor considera não somente os gêneros literários, como era enfoque na época, mas ressalta a sua heterogeneidade e os diferentes gêneros culturais, como o diálogo cotidiano, a carta, as declarações públicas, entre outros.

Nesse contexto, para os estudos e análise dos gêneros acadêmicos, torna-se relevante discutir acerca da organização retórica e do propósito comunicativo. A organização retórica, de acordo com Francisco Alves Filho (2018), não possui uma conceituação explícita, por isso o termo é habitualmente pressuposto pelos analistas de gênero. Diante disso, o autor a caracteriza como a maneira em que "de forma um tanto idealizada, mas decorrente de análise empírica, uma dada seção de um gênero se organiza em termos de movimentos e passos retóricos" (ALVES FILHO, 2018, p. 06). Desse modo, as pesquisas que analisam a organização retórica de uma seção do gênero buscam descrever os elementos mais valorizados pelos pesquisadores de uma cultura disciplinar para a elaboração do protótipo do gênero, com o intuito de cumprir o seu propósito comunicativo. A organização retórica é composta pelos movimentos e passos retóricos.

De acordo com Désirée Motta-Roth (1995, p. 61 apud HENDGES, 2010, p. 11), o movimento retórico se configura como uma "unidade estrutural" cuja extensão é variada, podendo ser constituído por uma sentença ou mais, e possui uma finalidade comunicativa. Ainda conforme a mesma autora, o conjunto de movimentos estabelecem as informações que precisam estar em um texto para que esse seja considerado um protótipo de um determinado gênero. Nesse contexto, Alves Filho (2018) afirma que os movimentos retóricos não correspondem a uma sequência linguística explícita no texto, mas são descritos pelos analistas a partir dos passos retóricos mais semelhantes em termos de função. Por esse fator, os movimentos são unidades retóricas com certo grau de abstração e a sua delimitação está condicionada a aspectos como "propósitos comunicativos, interações e processos cognitivos" (ALVES FILHO, 2018, p. 08).

Já o passo retórico corresponde à estratégia mais específica utilizada pelos escritores para a elaboração de seu texto, e é o agrupamento de passos retóricos semelhantes quanto à função que formam um movimento retórico. A sua localização

se dá explicitamente por meio de pistas linguísticas léxico-gramaticais, assim, são mais concretos em relação aos movimentos. Como ressalta Alves Filho (2018), o passo desempenha uma função retórico-comunicativa e precisa ser recorrente em uma dada seção do gênero para que seja considerado como tal.

O propósito comunicativo era visto por Swales (1990) como um critério privilegiado para a definição do gênero textual. No entanto, tal concepção é reconhecida pelo próprio autor em trabalho posterior em parceria com Inger Askehave (2009) como problemática, visto que nem sempre todos os pesquisadores irão concordar acerca do propósito comunicativo de um gênero, isto é, os diferentes pesquisadores poderão atribuir diferentes propósitos a um mesmo gênero. Além disso, há escritores experientes que manipulam um gênero para atender a seu propósito particular, como um apresentador de TV que utiliza o jornal, que a princípio tem a função de comunicar, para expor a sua opinião. Assim, o propósito ainda é visto como valioso para a análise de gêneros, mas não como imediato para a sua classificação. Diante disso, Alves Filho (2018, p. 08) afirma que o propósito corresponde ao "uso recorrente de um mesmo gênero em situações também recorrentes", cuja descrição é realizada pelo analista e depende de aspectos extralinguísticos. Uma característica muito importante de um propósito é seu compartilhamento entre pessoas de um mesmo grupo ou comunidade que fazem uso de um mesmo gênero. Dito de outro modo, para que uma finalidade seja considerada um propósito comunicativo de um gênero, é necessário que ela seja amplamente reconhecida e compartilhada por aqueles que são os legítimos usuários de um dado gênero. Nesse sentido, neste artigo buscaremos desvelar e analisar as estratégias retóricas e comunicativas utilizadas pelos doutorandos para a elaboração de sua metodologia e, consequentemente, para alcançar o propósito comunicativo da seção.

3. PROJETO DE PESQUISA E A SEÇÃO DE METODOLOGIA

O projeto de pesquisa é um gênero textual acadêmico recorrentemente utilizado em diferentes etapas do percurso da graduação. Os graduandos geralmente precisam elaborá-lo para fins de aprovação na disciplina de Trabalho Final de Conclusão de Curso, bem como para o mapeamento da pesquisa que será realizada. Além disso, o protótipo do gênero é requerido para o processo seletivo na pós-graduação, bem como para conseguir financiamento para a pesquisa em agências de fomento.

Nesse sentido, José Barros (2005) aponta algumas funções relacionadas ao projeto de pesquisa. Para o autor, o gênero funciona como

> [i]tem curricular, carta de intenções, retrato de uma pesquisa em andamento, instrumento de diálogo científico e acadêmico, instrumento para elaboração de ideais e para autoesclarecimento de quem produz, roteiro de trabalho ou instrumento de planejamento e instrumento direcionador da pesquisa. (BARROS, 2005, p. 12).

Como é possível observar, o autor entende o gênero, sobretudo, como um planejamento de uma pesquisa que será realizada, sendo importante para o pesquisador nortear sua escrita e sua investigação. Ademais, Antônio Gil (2002) aponta que o gênero é importante também para os leitores e avaliadores da pesquisa, pois por meio dele poderão identificar o que será pesquisado e estimar se determinada proposta se encaixa em seus critérios e se possui um bom custo-benefício.

Tal fator é observado na situação retórica investigada neste artigo, qual seja a seleção para o doutorado. Os pesquisadores elaboram um protótipo do gênero para submeter a uma banca de seleção, que irá avaliá-lo e determinar se deve ou não ser aprovado no programa de pós-graduação. Por esse fator, Ulla Connor e Anna

Mauranen (1999) afirmam que o projeto de pesquisa é constituído por uma escrita persuasiva, em que os candidatos buscarão persuadir os avaliadores acerca da relevância de sua pesquisa para, assim, serem aprovados no processo seletivo.

A elaboração do projeto de pesquisa abrange a sua formulação inicial precedente à escrita propriamente dita. Isso pois, como afirmam Désirée Motta-Roth e Graciela Hendges (2010), para a escrita do projeto, é importante que o pesquisador busque analisar sua própria área de pesquisa a fim de conhecer as temáticas e problemáticas atuais, bem como os conceitos, teorias e metodologias vigentes no seu campo de conhecimento. Diante do exposto, depreende-se que para propor uma pesquisa inovadora e pertinente é importante que o pesquisador conheça as práticas disciplinares da cultura disciplinar em que está inserido.

Desse modo, os manuais aqui consultados, Gil (2002), Barros (2005) e Motta-Roth e Hendges (2010), apontam alguns elementos que podem ser explicitados no projeto de pesquisa, dentre eles: o problema de pesquisa, as hipóteses, a justificativa, os objetivos, a literatura da área, a metodologia, e o cronograma. Mas todos ressaltam que tais elementos podem variar de acordo com as normas da instituição, a área de pesquisa, bem como em relação ao problema a ser pesquisado. Assim, observa-se a importância de que os escritores conheçam as crenças próprias de sua área de investigação para a elaboração de um texto que atenda às características esperadas pelos avaliadores e demais leitores.

Como exposto, uma das seções que compõem o gênero é a Metodologia, a qual se configura pela apresentação dos métodos que serão utilizados para a investigação. De acordo com Barros (2005), busca-se responder às perguntas: “Como fazer?” e “Com o que fazer?”, isto é, nessa seção, são apresentadas as técnicas e métodos de pesquisa, buscando explicitar como será feita a investigação e apresentar os instrumentos utilizados para a realização da pesquisa. O edital UFPI 03/2018 apresenta as seguintes orientações a respeito dessa seção:

> Esta seção é pensada para descrever explicitamente, com base em abordagens adequadas ao problema de pesquisa, o modo como a investigação será desenvolvida. A depender do tipo de pesquisa, espera-se que haja informação sobre: caracterização e justificativa da abordagem teórico-metodológica escolhida; descrição dos procedimentos de pesquisa que serão utilizados; etapa de coleta dos dados; descrição da etapa de análise dos dados. (COC, 2018, p. 12).

Concomitante ao que é proposto no edital, Motta-Roth e Hendges (2010) apresentam que essa seção é descritiva, de modo que poderão ser apresentados os procedimentos utilizados para coleta e análise dos dados; além disso, pode-se explicitar a natureza da pesquisa, demonstrando se é qualitativa, quantitativa, entre outros. Outrossim, há a possibilidade de apresentar os participantes envolvidos na investigação, que geralmente fornecem os dados de análise; bem como o *corpus* utilizado. Esses elementos são subordinados a cada tipo possível de pesquisa, como apresentam os resultados das investigações de Reis (2020) e Monteiro (2016), em que as pesquisas realizadas em campo apresentam elementos metodológicos e organização retórica diferentes das pesquisas documentais.

4. METODOLOGIA

O *corpus* de análise da presente pesquisa é composto por 12 projetos de pesquisa submetidos ao e aprovados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), a nível de doutorado, para o ingresso no ano de 2019. Os projetos pertencem à área de Linguística, subdivididos em diferentes subáreas, quais sejam: Letramento, Análise do discurso, Gramática e léxico, Linguística do texto e Variação/Diversidade linguística.

Os projetos foram cedidos pelos doutorandos para fins de pesquisa e seus nomes foram omitidos a fim de garantir o anonimato. Para tanto, cada projeto recebeu

um código alfanumérico que os diferenciam uns dos outros para que fosse possível fazer a futura remissão a cada projeto no momento de análise e discussão dos dados. O código é composto pela numeração aleatória dada ao projeto, que varia de 1 a 12, seguida da sigla correspondente à subárea de pesquisa. Por fim, é indicado o ano de submissão, 2019. Exemplo: 1LET2019, isto é, projeto 1 da linha de pesquisa Letramento.

Para fins de análise, realizamos, a princípio, a leitura integral do projeto de pesquisa para obter um entendimento geral da proposta de pesquisa; em seguida, catalogamos os projetos conforme as subáreas. Posteriormente, a leitura foi centrada na seção analisada: metodologia.

Tal como Alves Filho (2018), optamos por analisar somente os passos retóricos presentes na seção, por considerá-los mais localizáveis, precisos e menos idealizados em relação aos movimentos retóricos. Foram tomados por base resultados de pesquisas anteriores do Núcleo CATAPHORA a respeito da descrição da organização retórica de várias seções dos projetos, tais como os trabalhos de Jancen Oliveira (2019) e Camila Silva (2020), que analisaram a seção de "Identificação do problema de pesquisa" em projetos de pesquisa de mestrandos e doutorandos em Linguística, respectivamente; e os de Monteiro (2016) e Reis (2020), que analisaram a seção de "Metodologia" em projetos de pesquisa de mestrandos e doutorandos em Linguística, respectivamente, entre outros. Assim, buscamos identificar os passos retóricos textualmente a partir de pistas lexicais, verificando sua recorrência.

De acordo com os achados, os passos foram classificados em baixa, média ou alta recorrência de acordo com os seguintes critérios: consideramos baixa ocorrência quando o passo ocorre na frequência de 1 a 3 projetos (até 25%); média recorrência quando o passo ocorre de 4 a 6 projetos (acima de 25% e até 50%); e, por fim, consideramos alta recorrência quando ocorre em 7 ou mais projetos da amostra (acima de 50%). Ressalta-se que o passo foi contabilizado como mais de uma

ocorrência somente nos casos em que houve uma intercalação com outro passo. Posteriormente, há a apreciação qualitativa de cada passo, onde são apresentados exemplos de ocorrências nos projetos. Devido ao espaço delimitado para a apresentação dos resultados da pesquisa, explicitaremos apenas os passos que obtiveram alta recorrência.

5. ANÁLISE E DISCUSSÃO

A análise da seção de metodologia de 12 projetos de pesquisa de doutorandos em Linguística evidenciou a existência de 11 passos retóricos mais recorrentes utilizados pelos pesquisadores. A seção está presente em todos os projetos sob a denominação "Metodologia", sendo que apenas em um projeto recebeu a nomeação "Proposta Metodológica".

A extensão da seção de "Metodologia" no *corpus* é variada, ocorrendo entre 311 e 1612 palavras. Interessante observar que em 4 projetos os doutorandos optaram por dividir a seção em subtópicos de acordo com o que iriam apresentar como, por exemplo, "classificação da pesquisa", "cenário da pesquisa", entre outros. Uma vantagem de tal divisão é facilitar ao leitor a localização das informações na seção. Ressalta-se que apesar de a nomeação do subtópico, possivelmente, já indicar o passo que será realizado, fizemos a análise minuciosamente, trabalhando com a possibilidade de realização de outros passos.

A tabela abaixo explicita a quantidade de projetos em que os passos ocorrem, bem como sua ocorrência total em toda a amostra. Por fim, demonstra a sua recorrência, podendo ser caracterizado como *alta recorrência*, *média recorrência* e *baixa recorrência*, de acordo com os critérios apontados na Metodologia.

Nome do passo	Ocorrência do passo em toda a amostra	Quantidade de projetos em que esse passo ocorre	Recorrência
P1 Descrevendo o(s) procedimento(s) de análise dos dados	19	11	Alta
P2 Caracterizando a abordagem metodológica da pesquisa	18	10	Alta
P3 Justificando a escolha da abordagem metodológica	12	8	Alta
P4 Descrevendo o(s) procedimento(s)/ instrumento(s) de coleta	12	8	Alta
P5 Descrevendo o cenário da pesquisa	9	7	Alta
P6 Delimitando o *corpus* e/ou fonte do *corpus* da pesquisa	9	7	Alta
P7 Retomando o(s) objetivo(s) da pesquisa	7	4	Média
P8 Identificando o perfil dos sujeitos participantes da pesquisa	5	5	Média
P9 Indicando a filiação teórica da pesquisa	5	4	Média
P10 Indicando a(s) categoria(s) de análise	4	2	Baixa
P11 Justificando seleção do *corpus*	3	2	Baixa

FONTE: OS AUTORES, 2021.

A tabela demonstra os passos e a sua frequência de ocorrência: seis passos apresentaram alta recorrência, três passos obtiveram média recorrência e dois se classificaram como baixa recorrência. Visto a significativa ocorrência de passos com alta e média recorrência, é possível perceber uma certa congruência entre os doutorandos para a construção da metodologia do projeto de pesquisa. Apesar disso, não afirmamos haver uma homogeneidade, mas sim uma variedade na organização retórica dessa seção.

A estratégia mais recorrente na escrita dos doutorandos foi o P1 *Descrevendo o(s) procedimento(s) de análise dos dados*, por meio do qual os doutorandos descrevem detalhadamente o processo que será empreendido para a análise dos dados, apontando quais procedimentos serão realizados, a ordem em que serão executados, entre outros. Depreende-se que a realização desse passo funciona como uma estratégia persuasiva, uma vez que ao demonstrar como os dados serão analisados, os doutorandos certificam que a pesquisa é viável de ser realizada. Além disso, demonstram, implicitamente, que as etapas selecionadas para a análise dos dados possibilitarão alcançar resultados fidedignos.

A localização desse passo ocorreu através de léxico que indica análise de dados e o uso de verbos de ação no futuro, como “serão feitos”, “serão observados”, entre outros. Concomitante a isso, verifica-se que é apontada a ordem em que os procedimentos acontecerão, isso por meio de advérbios ou locuções adverbiais, como “primeiramente”, “posteriormente”. De maneira geral, os doutorandos não detalham com precisão os procedimentos de análise, oferecendo apenas um panorama sucinto e objetivo do que se pretende realizar. Corroborando com Monteiro (2016), isso pode ocorrer pelo fato de os pesquisadores ainda não possuírem uma metodologia inteiramente definida, visto que se trata de um planejamento de uma futura pesquisa.

O projeto 01LTX2019 detalhou os procedimentos de análise, descrevendo-os em tópicos, nos quais é possível perceber a explicitação de dois mecanismos de análise.

> *Serão realizados* entrecruzamentos entre tipo e quantidade de referências e seções do projeto nas quais aparecem. *Será feita análise* contrastiva entre as duas culturas disciplinares tomando por base os 4 passos retóricos mais recorrentes (...). 01LTX2019

Em 04LET2019, há a explicitação de como ocorrerá a organização dos dados — que serão categorizados de acordo com as recorrências — e, posteriormente, é citado que serão analisados os significados que servirão de base para a construção da identidade docente dos graduandos em Letras.

> Nesse sentido, após exaustivas observações, anotações e interpretações, os dados extraídos dos discursos produzidos pelos sujeitos da pesquisa *serão categorizados* de acordo com a suas recorrências e, finalmente, *analisados os significados* que servirão de base para a construção da identidade docente. 04LET2019

Com o P2 *Caracterizando a abordagem metodológica da pesquisa,* os doutorandos explicitam qual o procedimento técnico metodológico que será utilizado em sua pesquisa, demonstrando clareza quanto ao viés metodológico que guiará sua investigação. Esse passo obteve 18 ocorrências em 10 projetos de pesquisa aqui analisados, apresentando alta recorrência, o que demonstra uma valorização pelos doutorandos da ação cognitivo-linguística de categorizar o tipo de pesquisa. Foi muito comum a ocorrência do P2 intercalado com o P3, em que os doutorandos justificam a escolha da abordagem.

As pistas lexicais que contribuíram para o reconhecimento do passo são os termos técnicos que apontam a abordagem, como “caráter qualitativo”, “caráter

bibliográfico", "caráter interpretativo", "abordagem qualitativa e interpretativista", entre outros. Como observado no exemplo 09GL2019, o doutorando aponta sucintamente qual a natureza de sua pesquisa.

> Este projeto de pesquisa se caracteriza por ser de *natureza qualitativa e exploratória* (...). 09GL2019

Já no projeto 04LET2019, o doutorando aponta a natureza de sua pesquisa, justifica a escolha (P3) e logo após a caracteriza com base em manuais da área. É possível perceber que esse passo possui diferentes possibilidades de realização.

> Quanto à sua natureza, a pesquisa será constituída por *uma abordagem qualitativa*, uma vez que os sujeitos envolvidos nela, pesquisador e sujeitos pesquisados, dialogam e interagem ao longo de todo o percurso; são sujeitos ativos na construção dos resultados (...) De acordo com Ludke e Menga (2015, p 14), "*a pesquisa qualitativa* envolve a obtenção de dados descritivos (...)". 04LET2019

O passo 3 *Justificando a escolha da abordagem metodológica* ocorreu 12 vezes em 8 projetos de pesquisa, e por meio dele os doutorandos apontam as motivações que os levaram à escolha de determinada abordagem, apresentando os aspectos positivos que ela apresenta para a pesquisa. Esse passo se mostra como uma estratégia persuasiva, onde os doutorandos demonstram à banca a adequação da abordagem delimitada para a proposta de pesquisa.

Sua identificação ocorre por meio de expressões explicativas como "uma vez que", "tendo em vista que", "pois". Além disso, os doutorandos citam características positivas que valorizam a abordagem como "melhor", "viável", "eficaz" e explicitam a adequação da abordagem de acordo com a proposta da pesquisa. Tal característica é

observada em 05LET2019, em que o doutorando, recorrendo a uma citação, aponta o porquê de optar pela pesquisa etnográfica conforme a sua pesquisa.

> Desta forma, a pesquisa etnográfica parece a mais *viável*, já que segundo Erickson: "os objetivos centrais da descrição etnográfica na pesquisa sociolinguística são documentar e analisar aspectos específicos das práticas da fala, da maneira como se situam na sociedade em que ocorrem" (ERICKSON, 1988, p. 81). Assim, sendo um dos principais interesses da descrição etnográfica, a documentação do que acontece realmente num determinado grupo social, esse método certamente será *eficaz* para a realização deste trabalho. 05LET2019

Em 02AD2019, após indicar que sua investigação terá como abordagem uma pesquisa-ação, o doutorando explicita o motivo de tê-la escolhido. Ademais, aponta as contribuições que essa metodologia traz para o meio em que é aplicada uma vez que pode "sanar problemas" e "introduzir abordagens adicionais e inovadoras". Desse modo, é um passo importante para o projeto de pesquisa, pois é argumentativo para a relevância da abordagem metodológica.

> Com base em Moreira e Caleffe (2008), pesquisa-ação na escola e na sala de aula é um meio de *sanar problemas* diagnosticados em situações específicas; de *introduzir abordagens adicionais e inovadoras* no processo ensino-aprendizagem e de *proporcionar* uma alternativa à solução de problemas no ambiente educacional, por exemplo. 02AD2019

Com o P4 *Descrevendo o(s) procedimento(s)/instrumento(s) de coleta*, os pesquisadores descrevem os procedimentos que pretendem realizar e/ou os instrumentos que pretendem utilizar para coletar e organizar os dados que serão objeto de análise na pesquisa. Esse passo é importante para que os candidatos demonstrem à banca que o seu objeto de investigação é viável de ser coletado e,

consequentemente, estudado, em detrimento de um *corpus* difícil de ser coletado, dificultando a realização da pesquisa.

Os procedimentos e instrumentos mais citados pelos doutorandos em Linguística são entrevistas, gravações, questionários, entre outros. Sua localização ocorre através da menção explícita aos métodos e materiais de coleta, como ocorre no projeto 10LET2019.

> *Os instrumentos utilizados para fazer a coleta dos dados* desta pesquisa serão diversos. Dessa forma, serão usadas *as avaliações formais, os diários de bordo do pesquisador, um questionário acerca das experiências dos participantes com estratégias de leitura, e por último, um relato reflexivo que servirá de autoavaliação dos próprios alunos.* 10LET2019

Na realização desse passo, além de demonstrar como os dados serão coletados, os doutorandos também explicam como eles serão tratados, como em 04LET2019, em que o pesquisador, além de citar as entrevistas como uma maneira de coletar os dados de análise, ainda explica como elas serão transcritas, demonstrando o cuidado com a veracidade dos dados ao mencionar aspectos que serão cuidadosamente conservados (como é o caso das "marcas de oralidade").

> *As gravações das falas, conversações dos sujeitos e as entrevistas* serão gravadas e posteriormente transcritas na íntegra, conservando inclusive suas marcas da oralidade, sem incorreções lexicais, gramaticais e vocabular, respeitando, principalmente os aspectos éticos da pesquisa envolvendo seres humanos. LET2019

Com a realização do P5 *Descrevendo o cenário da pesquisa*, os doutorandos apresentam o local onde a pesquisa será desenvolvida. Através desse passo, há uma referência a um espaço físico que fará parte da pesquisa e sua recorrência se dá em pesquisas de campo. Tal fator pode ser explicado por meio da pesquisa de Reis (2020), o qual analisou as metodologias de projetos que vão a campo das pesquisas em

comparação a metodologias de projetos somente bibliográficos, a fim de perceber se há diferenças. Conforme os resultados, nenhuma pesquisa de ordem bibliográfica delimita o cenário da pesquisa, enquanto mais de 60% das pesquisas que vão a campo apresentam o cenário. Assim, as pesquisas de ordem documental tendem a não explicitar o espaço da pesquisa, pois devido ao tipo de pesquisa, isso não se faz necessário.

A localização do referido passo foi possível através de léxico que faz menção à lugar, como "campo de pesquisa", "cenário de pesquisa", "o local", ou expressão em latim "*locus*". Em 05LET2019, há a menção à localização das escolas, na cidade de Campo Maior/Piauí, sem especificação dos nomes das escolas. Já em 08VDL2019, o autor possui a preocupação em descrever com detalhes a comunidade alvo da pesquisa, especificando a localização e até a quantidade de habitantes lá presentes.

> Os campos de pesquisas serão *as escolas da rede pública* onde estiverem lotados estes professores, situadas na *cidade de Campo Maior*. 05LET2019

> O cenário de pesquisa é a *Comunidade Quilombola Santo Antônio dos Pretos, localizada na região leste do Estado do Maranhão, em Codó*, a aproximadamente 300 km de distância da capital, São Luís. Segundo Silva (2017), a localidade concentra cerca de 85 famílias, que juntas somam mais de 300 habitantes (...). 08VDL2019

O passo 6 realizado pelos doutorandos é denominado *Delimitando o corpus e/ou fonte do corpus da pesquisa* e ocorre quando os doutorandos delimitam o *corpus* que será objeto de análise da pesquisa e/ou a fonte da qual o *corpus* foi retirado. Conforme afirmam Motta-Roth e Hendges (2010), o *corpus* é um dos elementos a ser apresentado para responder à pergunta chave da Metodologia, qual seja: "como a

pesquisa será desenvolvida?". Assim, é um passo esperado para a seção, tendo ocorrido 9 vezes em 7 projetos.

Observa-se que os doutorandos tendem a não detalhar os dados que serão foco da análise, mas as informações dadas possibilitam um conhecimento geral do material que será analisado e/ou sua fonte. Sua localização ocorre através do próprio termo "*corpus*" acompanhado de verbos como "é constituído" ou "compõe-se"; ou, ainda, pelo termo "arquivo", denominação particularmente existente em pesquisas desenvolvidas na subárea de Análise do Discurso.

> *O corpus* desta futura pesquisa *compõe-se* dos documentos oficiais que regulamentam o Programa (resoluções, portarias, regimento e editais); do conjunto das setenta e uma dissertações produzidas entre os anos de 2004 e 2014, na área da Linguística (...) 12GL2019

No projeto 12GL2019 apresentado acima, o doutorando delimita quais arquivos irá analisar, dentre eles os documentos que regem o curso de pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e as dissertações produzidas no âmbito do programa. Observa-se que há uma especificação da quantidade de dissertações que serão analisadas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos com este artigo apresentar quais são as estratégias retóricas mais valorizadas pelos candidatos ao doutorado em Linguística para a elaboração da seção Metodologia dos projetos de pesquisa da seleção à pós-graduação. Como aporte teórico, nos embasamos nos estudos sociorretóricos de gêneros, os quais os concebem como modos de ação social por meio do qual os membros de uma comunidade discursiva realizam seus objetivos sociais e comunicativos.

Como resultados principais, observamos que os doutorandos utilizaram onze passos para a escrita da seção, sendo os seis mais recorrentes: *Descrevendo o(s) procedimento(s) de análise dos dados, Caracterizando a abordagem metodológica da pesquisa, Justificando a escolha da abordagem metodológica, Descrevendo o(s) procedimento(s)/instrumento(s) de coleta, Descrevendo o cenário da pesquisa, Delimitando o* corpus *e/ou fonte do* corpus *da pesquisa.* Portanto, é possível observar que os doutorandos em Linguística utilizam da seção de Metodologia de maneira persuasiva para demonstrar aos avaliadores que sua pesquisa foi devidamente planejada e que sua metodologia está devidamente organizada a fim de alcançar os resultados almejados. Ademais, é uma seção descritiva, onde os candidatos ao doutorado parecem valorizar descrever a metodologia, sobretudo, apontando os procedimentos de coleta e análise dos dados, caracterizando a abordagem metodológica e justificando sua escolha, bem como delimitando o *corpus* de análise e o cenário de investigação.

Buscamos com este artigo não prescrever como a seção de Metodologia deve ser elaborada, mas intentamos contribuir com a comunidade acadêmica de Linguística, a qual, a partir dos resultados da pesquisa explicitados, poderá obter um entendimento do que é mais valorizado e esperado para a organização retórica da seção "Metodologia", o que poderá facilitar sua escrita.

REFERÊNCIAS

ALVES FILHO, Francisco*. Como mestrandos agem retoricamente quando precisam justificar suas pesquisas.* Revista Brasileira de Linguística Aplicada, v. 18, n. 1, 2018.

ASKEHAVE, Inger; SWALES, John. Identificação de gênero e propósito comunicativo: um problema e uma possível solução. In BEZERRA, Benedito Gomes. et al (Org.). *Gêneros e sequências textuais.* Recife: Edupe, 2009. p. 221-247.

BARROS, José D'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico.* Petrópolis: Vozes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIASI-RODRIGUES, Bernadete; HEMAIS, Barbara; ARAUJO, Júlio César. Análise de gêneros na abordagem de Swales: princípios teóricos e metodológicos. In BIASI-RODRIGUES, Bernadete et al (Org.) *Gêneros textuais e comunidades discursivas:* um diálogo com John Swales, 2009, p. 17-32.

COC divulga a abertura do edital 03/2018. Universidade Federal do Piauí, 14 mar. 2018. Disponível em: https://leg.ufpi.br/concursoufpi/materias/index/mostrar/id/17359. Acesso em: 18 set. 2021.

CONNOR, Ulla; MAURANEN, Anna**.** *Linguistic analysis of grant proposals:* European Union research grants. English for specific purposes, v. 18, n. 1, p. 47-62, 1999.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa.* 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HEMAIS, Barbara; BIASI-RODRIGUES, Bernardete*. A Proposta sociorretórica de John M. Swales para o estudo de gêneros textuais*. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA ROTH, Désirrée. *Gêneros: teorias, métodos e debates.* São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 108-129.

HENDGES, Graciela R. *Novos contextos, novos gêneros: a revisão da literatura em artigos acadêmicos eletrônicos.* 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2001, p. 138.

MILLER, Carolyn R. Gênero como ação social. In DIONISIO, Angela Paiva; HOFFNAGEL, Judith Chambliss (Orgs.). *Gênero Textual, agência e tecnologia: estudos.* São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 21-41.

MONTEIRO, Beatrice Nascimento. *Organização retórica e estruturação sequencial da seção de metodologia do gênero projeto de pesquisa.* Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Piauí, 2016, p. 102.

MOTTA-ROTH, Désirée; HENDGES, Graciela Rabuske. *Produção textual na universidade.* São Paulo: Parábola Editorial, v. 15, 2010.

MOTTA-ROTH, Désirée. Rhetorical features and disciplinary cultures: *A genre-based study of academic book reviews in Linguistics, Chem istry, and Economics*. Tese (doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina - Pós-Graduação Em Letras-Inglês, p. 357, 1995.

OLIVEIRA, Jancen Sérgio Lima de. *Como mestrandos de Linguística agem retoricamente quando elaboram sua identificação do problema de pesquisa.* 54 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia em Licenciatura Plena em Letras — Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019.

REIS, José Mateus Abreu de. *Organização retórica da seção de Metodologia de projetos de pesquisa de doutorandos em Linguística*. 2020, p. 15, não publicado. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1D-VFyAgXlkj61T4ltFHG4KRrIbJtmBxO/view. Acesso em: 19 set. 2021.

SILVA, Camila Rayssa Barbosa da. *Análise sociorretórica do gênero relatório final de iniciação científica da área de Linguística.* Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, Piauí, 2020, p. 160.

SWALES, John M. *Genre analysis: english in academic and researching settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SWALES, John M. Repensando gêneros: uma nova abordagem ao conceito de comunidade discursiva. In BEZERRA, Benedito Gomes. et al (Org.). *Gêneros e sequências textuais.* Recife: Edupe, 2009. p. 197-220.

Recebido em: 04/08/2021
Aceito em: 27/08/2021

O CINISMO NA MERITOCRACIA: "TEMOS QUE ACREDITAR NO NOSSO POTENCIAL"

CYNICISM ON MERITOCRACY: "WE MUST BELIEVE IN OUR POTENTIAL"

Eber Fernandes de Almeida Júnior[1]

RESUMO: Com base na Análise de Discurso francesa de Michel Pêcheux, este artigo analisa efeitos de sentido relacionados à meritocracia produzidos pelo discurso empresarial da/na mídia e visa compreender o processo de interpelação ideológica de natureza cínica. O *corpus* é constituído por uma entrevista dada por Luciano Hang, dono da rede de lojas Havan, no dia 11 de dezembro de 2018, a Danilo Gentili, apresentador do programa de televisão *The Noite*, transmitido pelo canal de televisão SBT.
Palavras-chave: análise de discurso; mídia; meritocracia.
ABSTRACT: Based on Michel Pêcheux's discourse analysis, this paper aims to analyze meritocracy-related effects of meaning produced by business discourse of/in the media and to understand the process of ideological interpellation in the cynical functioning of discourse. The *corpus* is constituted by an interview given by Luciano Hang, Havan's owner, on December 11th, 2018, to Danilo Gentili in the television program *The Noite* on the SBT TV channel.
Keywords: discourse analysis; media; meritocracy.

1. PERCORRENDO A QUESTÃO

Matéria que transpassa nossos processos sociais e que é (re)legitimada pelas figuras que lhe dão voz, a meritocracia, num discurso de cunho empresarial, distancia aqueles que podem e aqueles que não podem aderir a uma posição de poder, enlaçando

[1] Mestrando, UFF.

ambos através da supremacia do querer sem restrições. Em outras palavras, ela configura a justificativa ideal altamente disseminada de que a consciência e a vontade são os imperativos para se alcançar um lugar desejado de prestígio socioeconômico. Alardeia-se a subjetividade livre de coerções para dissimular as coerções típicas de nosso tempo, isto é, mais um dos modos de se justificar as relações materiais de existência dos sujeitos.

Deste modo, configuram-se as evidências elementares desse discurso: todos são equitativamente aptos por natureza à organização social (quando não há exceções, designadas por deficiências, falhas, fracassos), todos podem superar igualmente os obstáculos postos no convívio social e assumirem livremente a responsabilidade pelo próprio "gerenciamento" de sua vida, cuja má gestão pode levar à falência, ou, em termos materialistas, à insignificância para o modo de produção capitalista.

Com fundamento teórico-metodológico na Análise de Discurso de vertente francesa, tal como proposta por Michel Pêcheux (1938–1983), propomos, neste trabalho, questionar os efeitos de sentido produzidos e relacionados à meritocracia pelo discurso empresarial em nosso *corpus*, somando-se a isso o intuito de demonstrar que um discurso constituído por sujeitos que se pensam zerados de determinações históricas é precisamente um efeito dessas determinações — que o sujeito não é senhor na sua própria empresa.

Faz-se necessária, deste modo, uma breve exposição do dispositivo teórico em questão e, em seguida, a descrição do nosso *corpus*. Segundo Orlandi (2020, p. 17), a Análise de Discurso de Michel Pêcheux, doravante AD, se ajusta no entremeio conflituoso de três regiões do conhecimento: Psicanálise, Materialismo Histórico (Marxismo) e Linguística. Nesta articulação polêmica, o simbólico é interrogado pela contradição histórica que apaga, por uma prática material; assim, não se realiza sem produzir efeitos semânticos na constituição dos sujeitos — que são atravessados pela ideologia — e estes, uma vez que divididos pela presença do inconsciente, são

subordinados ao desejo do Outro. Em suma, categoria diferencial, o sujeito em/para a AD é dito antes que possa vir a dizer, isto é, ele é posicionado numa trama de relações materiais de sentido antes que possa, por alternativas concretas de escolha, exercer certa liberdade.

Assim, é preciso pensar o comparecimento do histórico — nem cronologia ou evolução, mas historicidade, jogo do simbólico (sujeito a abertura, deslize) — e do social na linguagem, considerando as relações de força envolvidas no processo discursivo, em que a imagem que os sujeitos fazem de si e do outro, pelas eventuais posições ideológicas que ocupam, determinam seus lugares na enunciação. Só é possível pensar no discurso como prática constitutivamente social realizada na e pela história — ou seja, em relação a suas condições de produção, que devem ser compreendidas no elo material — de duas instâncias: imediatamente, pela instância enunciativa, e amplamente, pelo processo histórico, a instância ideológica. A AD visa a "compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos" (ORLANDI, 2000, p. 26). Isso constitui a asserção de que o discurso comparece como um funcionamento na estrutura político-ideológica de uma formação social.

Consoante Michel Pêcheux (1997 [1969]), deve-se colocar em pauta três fatores que funcionam nas condições de produção de um discurso: as relações de força, nas quais o lugar do sujeito constitui o que se diz e para quem se diz; as relações de sentido, nas quais um discurso remete sempre a outros anteriormente formulados, já constituídos e postos em circulação, imaginados ou possíveis; e o mecanismo da antecipação, que permite que qualquer sujeito possa imaginariamente projetar-se no lugar do seu interlocutor enquanto "ouvinte". Assim, um patrão, por exemplo, fala de uma posição distinta em relação àquela ocupada pelo trabalhador, na qual o que o primeiro fala sobrepõe-se àquilo que o segundo poderia vir a dizer numa relação de poder deste tipo. Seu discurso se sustenta constitutivamente por outros que o

identificam de um modo e não de outro, em relação de correspondência, ao lugar de patrão, e oposição, ao lugar de funcionário. Nestes termos, a posição que o patrão ocupa no discurso faz com que seu dizer tenha um valor dominante sobre o (dizer do) outro, fruto do mecanismo de antecipação presidido pelo imaginário por ela mobilizado, com vista aos efeitos que imagina produzir sobre o seu interlocutor.

Os fatores apontados por Pêcheux não são um *a priori*, mas mecanismos identificáveis e constituídos na/pela realização material do discurso sobre a base material linguística, sujeita à historicidade. Para esboçar esse quadro, Pêcheux (1997) descarta os esquemas comportamentalistas que neutralizam os protagonistas do discurso e parte do esquema comunicacional da linguagem proposto por Roman Jakobson — que, embora essencialmente psicologizante, é capaz de situar os protagonistas e o objeto do discurso — para apresentar o conceito de formações imaginárias, numa perspectiva materialista sobre esse modelo idealista.

Assim, não são os indivíduos físicos ou o lugar ocupado por eles na sociedade, cujas características de classe podem ser descritas pela sociologia, diz Pêcheux (1997), que funcionam no discurso. Tampouco uma informação (denotação) orientada a um "referente", tal como aparece, é plenamente transmitida por um ser pensante e ciente do "código" a outro igualmente ciente — isso é o que se designará por "ilusão referencial". O que funciona no discurso são as projeções imaginárias dos lugares sociais dos sujeitos empíricos no discurso, suas posições. Ressalta Orlandi (2020, p. 38): "em toda língua há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação (empírica) para a posição (discursiva)". Não são, portanto, posições localizadas e isoladas numa realidade estritamente empírica, mas, sujeitas ao real, posições em relação a um todo complexo contraditório, ou seja, em movimento.

As formações imaginárias, desse modo, constituem as imagens que sujeito locutor e sujeito interlocutor atribuem a si e ao outro, do lugar do outro no discurso em diferentes condições de produção: "quem sou eu para que lhe fale assim?", "quem

é ele para que lhe fale assim" e, em relação ao objeto discursivo, "de que estou lhe falando, do que ele me fala?", são questões formuladas por Pêcheux (1997) para explicar esse funcionamento. Segundo Orlandi (2020, p. 38), ao levar em conta o mecanismo de antecipação, o jogo das projeções se complexifica: "a imagem que o interlocutor faz da imagem do objeto do discurso para o locutor" e, assim continuamente. Por exemplo, é através do mecanismo imaginário que se pode esperar que um professor, um juiz ou um político diga "x" e não "y" sobre algum objeto, fenômeno ou acontecimento, ou seja, que signifiquem de um jeito e não de outro — e sempre visando os efeitos que deseja produzir sobre/para o outro.

Pêcheux (2014 [1975], p. 132) recorre à forma como Louis Althusser pensa a ideologia para explicar o seu funcionamento no discurso. Este teoriza que numa determinada formação social concorrem formações ideológicas — posicionamentos em relações de convergência, divergência e dominação — referidas à luta de classes. Constituídas por práticas, elas trabalham em conformidade com as relações de produção na sociedade e as justificam histórico-politicamente, isto é, possuem existência material, e essa se situa no que Althusser denominou Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE): por exemplo, a mídia.

Noção fundamental em AD e efeito ideológico elementar, o discurso existe para e por sujeitos. Conforme Orlandi (2020, p. 45), "esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia". Esta tem na língua seu elo material com o inconsciente.

A ideologia funciona como modo de representação da relação dos sujeitos com suas condições reais de existência, relações necessárias com o meio social, presididas pelo imaginário. Ela convoca os indivíduos a tornarem-se sujeitos; suas práticas os identificam a formações ideológicas por meio do seu assujeitamento pela língua; e esse é um processo não transparente ao sujeito, de modo que ele crê ser a origem do que

pensa e diz. Isso configura "o teatro da consciência", em cujos bastidores é possível ver a ação da ideologia, "lá onde se pode captar que *se* fala *do* sujeito, que *se* fala *ao* sujeito, *antes de* que o sujeito possa dizer: 'Eu falo'" (PÊCHEUX, 2014, p. 140, itálicos do autor). O sujeito constitutivamente se esquece e disto resultam as evidências subjetivas ("eu sou eu") e semânticas ("o sentido literal") — que produz o efeito de que "só poderia ser assim".

O sujeito se prende a seu discurso pelo esquecimento do interdiscurso, de seu exterior e de todo complexo dominante das formações discursivas, sendo uma formação discursiva (FD) aquilo que "numa formação ideológica dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*" (PÊCHEUX, 2014, p. 147, itálicos do autor). Assim, uma FD, de seu interior, se dissimula no/do confronto com outras das quais depende paradoxalmente para se "fechar", produzindo, dessa maneira, as evidências mencionadas. Por exemplo, uma FD marxista produz o sentido de "x" diferentemente de uma FD neoliberal; diz, pois, "x" para não dizer "y". Em suma, a proposição "o homem é livre" desliza de sentido, significa diferentemente se derivada de uma e não de outra dessas duas FD — no entanto, vale ressaltar, as FD não configuram blocos homogêneos prontos.

Tomada em sua opacidade, a língua está sujeita ao deslizamento metafórico: um significante — seja uma proposição, expressão ou palavra — surtirá efeitos distintos, da mesma maneira que significantes distintos produzirão efeitos semelhantes, pelas condições reais em que se materializam. Isso configura a contradição e o movimento de tensão entre processos parafrásticos e polissêmicos.

Nosso *corpus* tem como base uma entrevista concedida por Luciano Hang, dono da rede de lojas Havan, a Danilo Gentilli, apresentador do programa *The Noite*, transmitido pelo canal de televisão SBT, em 11 de dezembro de 2018. A entrevista ocorreu após o período eleitoral do mesmo ano, que levou, no 2º turno, Jair Messias Bolsonaro, então filiado ao PSL, ao posto de Presidente do Brasil. Como participante

ativo das campanhas eleitorais a favor de Bolsonaro, Hang expôs seu envolvimento com o atual presidente e respondeu a questões envolvendo polêmicas em sua atividade militante e seu relacionamento com o cenário político daquela conjuntura.

Durante um período que cobre, aproximadamente, os 4 anos anteriores às eleições de 2018, o empresário travou contato com outros apresentadores ligados ao SBT: Celso Portiolli, Ratinho, Raul Gil, Silvio Santos, dentre outros, como Danilo Gentilli. A contribuição de Hang para a campanha de Bolsonaro atravessou sua presença na emissora: o empresário coagiu o corpo de funcionários da Havan para fazer campanha ao candidato apoiado. Tal coerção fico conhecida pela disseminação de vídeos na mídia e o levou a ser processado pelo Ministério Público do Trabalho (MPT) naquele mesmo ano[2]. Além disso, houve um suposto envolvimento por parte do empresário com disparos de informações previamente elaboradas com intento político — *fake news* — e financiadas naquela época por um grupo de empresários apoiadores do presidente. Na entrevista, Hang também comenta seu relacionamento com os funcionários de sua empresa.

Assim, como veremos na seção seguinte, nosso gesto de análise se realiza num batimento entre interpretação e descrição, num "processo que começa pelo próprio estabelecimento do *corpus* e que se organiza face à natureza do material e à pergunta (ponto de vista) que o organiza" (ORLANDI, 2020, p. 61). As perguntas que, consequentemente, colocamos para organizar as sequências discursivas passíveis de análise são: como, especificamente, os dizeres na entrevista põem em circulação sentidos do discurso da meritocracia na mídia? Como o trabalho e o/a trabalhador(a) são significados? Que relações de sentido são produzidas entre os interlocutores?

[2] Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/28/politica/1546022364_646763.html.

2. EFEITOS DE UM DISCURSO DA COMPETIÇÃO

Nesta seção mobilizaremos alguns autores para a caracterização do discurso da meritocracia para, em seguida, observar efeitos desse discurso produzidos no material analisado. É, pois, fundamental passar a um exame das condições históricas em que se constitui a memória discursiva, que permite que o sujeito diga o que diz.

Quando o modelo fordista de produção vigora como paradigma da aparente sociabilidade do trabalho a partir da década de 1930, os interesses da "Organização", que tem controle do início ao fim da cadeia de produção instituem a divisão hierárquica (e, portanto, desigual) entre aqueles autorizados a comandar e aqueles que devem submeter-se aos comandos. Nas palavras da filósofa Marilena Chauí, "os competentes (os especialistas que possuem conhecimentos científicos e tecnológicos) e os incompetentes" (CHAUÍ, 2008, p. 105), respectivamente.

Conforme Chauí (2008), a ideologia da competência é determinada pelo surgimento das organizações, e opera a dominação social pelo excesso de poder e prestígio conferido às "ideias consideradas científicas e tecnológicas" devidas a sua eficácia administrativa, ou seja, pelo interesse da Organização. Sendo o competente aquele que detém uma posição de poder e prestígio na hierarquia organizacional, ele é quem diz quais são essas ideias, isto é, o simulacro dos interesses da Organização. Esta é quem sustenta o "discurso competente":

> Esse discurso opera com duas práticas contraditórias. Numa delas, enquanto discurso da própria Organização, afirma que esta é racional e é o agente social, político e histórico, de sorte que os homens enquanto tais e as classes sociais enquanto tais são destituídos e despojados da condição de sujeitos sociais, políticos e históricos (CHAUÍ, 2008, p. 106).

Neste primeiro mo(vi)mento de constituição das relações de trabalho, há uma submissão completa à racionalidade administrativa da Organização, e, para essa, "só existe racionalidade nas leis do mercado" (CHAUÍ, 2008, p. 107). Depois de neutralizado, o indivíduo empiricamente perceptível precisa reaparecer numa forma de individualidade genérica, ou seja, a Organização precisa desfazer parcial e contraditoriamente a primeira operação: promover, num segundo mo(vi)mento, a liberdade individual, o sujeito livre e autônomo, sem a afirmação da existência da sociedade dividida em classes e em confronto. A segunda operação é denominada "competência privatizada". O discurso engendrado por ela é aquele que através dos especialistas nos ensina, enquanto indivíduos indiferenciados (e não enquanto sujeitos sócio-históricos), a nos relacionarmos com a realidade e com o outro.

Assim, na formação social contemporânea não faltam exemplos de organizações — e o complexo das organizações é que se discursiviza "O mercado" — que sustentam discursos competentes. Aprendemos a estudar, a nos alimentar, a gerenciar etc., segundo um discurso de tipo pedagógico que investe sobre aquele que não sabe um saber possuído por uma autoridade.

Para o discurso competente, é necessário mobilizar duas modalidades fundamentais do processo de subjetivação: a do dever e a do querer. Em outras palavras, o sujeito deve se submeter às leis da ideologia que preside esse discurso e reconhecer-se livre para não o fazer. Livre, porém, para ser ou um vencedor ou um perdedor (humilhado), o sujeito é levado a buscar a realização de sua vida por meio da competição. Do olhar autoritário do neoliberalismo, ressaltamos, o mais eficaz é afirmar a competitividade e a rivalidade em detrimento da solidariedade.

Segundo Pêcheux (2014, p. 145), "[s]ob a *evidência* da identidade, da autonomia e da liberdade, o processo da interpelação produz, através das "relações sociais jurídico-ideológicas", o sujeito do capitalismo na forma do sujeito de direito, que se

subordina à ideologia por um processo ensombrado pela crença na onipotência de sua vontade; um efeito, pois, de nosso arranjo sócio-histórico.

Conforme Orlandi (2017), no capitalismo, a ideologia (re)produz "formas de onipotência" em formas verbais de marca pessoal ou coletiva que podem, respectivamente, ser representadas por enunciados como "se eu quiser, eu posso tudo" e "juntos podemos tudo". São características que mobilizam sujeitos na sua transparência e suposta unidade, isolada de vínculos sociais:

> Lugar do entendimento da necessidade da política, essas ilusões trazem em comum uma relação com a *autoridade do saber* e o *saber da autoridade*. Esquecendo o real e o atravessamento do poder (a força) e o atravessamento do sentido (a ideologia, o equívoco), sugerem que quando se quer se pode tudo fazer (ORLANDI, 2017, p. 213, grifo nosso).

O saber, pois, é elevado, no imaginário, à qualidade de capacidade nata de um sujeito que se tornou autônomo por si, por "mérito próprio". Entretanto, como dito por Orlandi (2017), ele condiciona uma relação entre posições caracterizadas pela dialética dominação-contradição: há aquele que sabe (determinado pela posição de autoridade) e o outro, que não sabe. O primeiro comparece nos Aparelhos Ideológicos de Estado para legitimar-se e ser legitimado por ele, enquanto o outro não passa de objeto de seu discurso.

No período de 1960–1970, o toyotismo surge determinando uma produção gerada sob demanda. Seu lema "*Just-in-time*" atravessa um sistema de qualidade que percorre todas as etapas da produção e é carregado por um corpo de trabalhadores sobre os quais se exige qualificação de mão de obra multifuncional. Esse período marca a ofensiva do neoliberalismo emergente que pretere as medidas de um Estado de bem-estar, responsabilizando os sujeitos por suas próprias condições de trabalho e vida — o que se associa ao discurso da meritocracia em nossos tempos. Em outras palavras, no fordismo uma qualificação lhe garantia o estatuto de competente, enquanto no

toyotismo o sujeito é responsável por uma qualificação que o mantenha no próprio cargo.

Passemos ao exame de algumas sequências discursivas (SD) a fim de observar efeitos dessas determinações no discurso entre entrevistado e apresentador. Ao som de "We Are the Champions", da banda britânica de rock Queen, e com apresentação de Danilo Gentilli — "é um dos empresários mais bem sucedidos da atualidade" —, o dono da Havan sobe ao palco vestindo a indumentária de trabalho de sua empresa. No uniforme, o enunciado "o Brasil que queremos só depende de nós" é atravessado pelas cores verde e amarelo da bandeira brasileira e pelo logo da Havan. Os interlocutores expõem a existência de um relacionamento prévio ao programa e o envolvimento do empresário com outros apresentadores do SBT que, assim como Gentilli, visitaram sua casa, como Ratinho e Portiolli, por exemplo. Em seguida, o entrevistado é perguntado sobre seu empreendimento, que é "um império", a Havan. Vejamos a sequência discursiva abaixo:

> SD1: "Olha, eu costumo dizer que, hoje, pelo tamanho que ela tem, eu me sinto do jeito que comecei. Não importa se você tem uma loja, cem lojas, duzentas lojas. Você, na essência, não tem que mudar nada. Nada, nada, nada. [...] cento e vinte [lojas], dezesseis mil colaboradores." (THE NOITE, 2018, s/p).

Na transparência da subjetividade, o sujeito crê numa essência própria, zerada de história. Em outras palavras, a forma como as filiais se espalham, trabalhadores agregados à massa de "colaboradores"[3] e o fato de que quem ali está autorizado a dizer não se deve à "essência" que possui, mas pelo patrocínio que confere ao canal de televisão e envolvimento na política de 2018, são da ordem do não dito.

[3] A partir de 1990, o emprego do termo "colaborador" no discurso empresarial passa a valer, numa tentativa de revalidar linguisticamente as relações de trabalho, como sinônimo de empregado ou funcionário, produzindo efeitos de uma relação mais participativa entre os postos hierarquicamente arranjados nos limites de uma empresa. Disponível em: https://www.dicionariofinanceiro.com/colaborador/.

> SD2: "[...] que todo mundo acha que tirar dinheiro é ruim. Não é. Não, não é. Você precisa fazer alguma coisa. Não tem dinheiro, tem que pegar dinheiro de banco, não é? Eu comecei o meu negócio do zero." (THE NOITE, 2018, s/p).

No momento de surgimento da sequência acima, o empresário relata a existência de três pontos de sua preferência para retirar dinheiro de banco, quando necessário. Através dela, ele se inscreve numa formação discursiva capitalista que o domina, ao reproduzir efeitos de sentido que naturalizam o endividamento, seja para iniciar um negócio ou não. Valida seu ponto na construção da imagem de *self-made man*, tendo iniciado seu negócio "do zero" — o que põe em dia o mito do herói que por mérito alcançou a posição que ocupa.

Quando questionado por Gentilli sobre a polêmica — do tempo em que a figura de Hang era uma incógnita na mídia — envolvendo o boato de a Havan pertencer a "Dilma" ou ao "Lula", aos "chineses" ou aos "americanos", o empresário assim responde:

> SD3: "[...] é porque as pessoas às vezes não acreditam na possibilidade de alguém fazer algo, né? E aí colocam que os outros fazem para tirar aquilo que você fez." (THE NOITE, 2018, s/p).

Marca-se nesse dizer o gesto de se prender à imagem do mérito, de tomar a responsabilidade por aquilo que se constituiu como sua propriedade. E, ao narrar a solução da polêmica, diz:

> SD4: "Daí, apareceu que a Havan é minha, é sua, é da família, é do Brasil." (THE NOITE, 2018, s/p).

Quanto ao modo de funcionamento do verbo de ligação (ser), a SD4 produz efeitos peculiares: a Havan "é minha", "é da família", "é do Brasil", criando uma imagem no fio do discurso do empresário em que "o que é meu é seu". "É" minha/nossa: aquilo

que "comecei do zero" se marca como algo de posse coletiva. "É" desliza do vínculo de propriedade para o vínculo de consumo (com seus produtos patriotas[4], vale dizer), e desse para o vínculo com aqueles que produzem, ideologicamente, a construção referencial da realidade com um discurso patriota/nacionalista, materializado na sequência a seguir:

> SD5: "Qualquer brasileiro... não importa aonde [sic] nasceu, aonde [sic] estudou, aonde [sic] morou, se é rico ou pobre, pode sim fazer alguma coisa pelo Brasil, que pode marcar o país, né? E a Havan está marcando o país todo." (THE NOITE, 2018, s/p).

Na SD5, reaparecem efeitos de sentido do discurso da meritocracia. "Qualquer brasileiro" retoma a memória que constrói, via interdiscurso, a certeza ideológica de que "qualquer um" pode, e a formação imaginária de para quem se fala: os brasileiros que assistem ao programa do SBT. Não importam as condicionantes, seja o *status* econômico ou o lugar social, o sujeito livre e autônomo reaparece para reforçar a onipotência daquele que crê alcançar o que se quer pela força do querer. A Havan aparece como a referência-lugar que atesta que o discurso empresarial, no caso, é prova de que a meritocracia é o domínio do possível.

> SD6: "Onde a gente se mete, qualquer um de nós, nós temos que acreditar no nosso potencial. Cada pessoa nasce com 419 talentos." (THE NOITE, 2018, s/p).

Não foi possível rastrear a razão da arbitrariedade da marca do número "419" na SD6. No entanto, ao universalizar a evidência de que todos portam inatamente uma capacidade extraordinária, Hang revalida a imagem de um sujeito onipotente, que só não faz o que quer se de fato não o quiser: "temos que acreditar no nosso potencial".

[4] Sobre esta colocação, a Havan lançou produtos que carregam as cores verde-amarelo, de brinquedos a máscaras de proteção respiratória, que interpelam pelo discurso patriota/nacionalista consumidores que se identifiquem com o engajamento político de Hang.

> SD7: "E tem aquela máxima, né? Do nosso presidente. Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará." (THE NOITE, 2018, s/p).

Na SD7, o sujeito empresário se filia mais diretamente à imagem do candidato apoiado por ele. "Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará" emerge do interdiscurso por dupla determinação: advém do texto bíblico João 8:32 e da memória discursiva presa ao arranjo conjuntural do momento, uma vez que foi pronunciada regularmente por Jair Messias Bolsonaro. Em suma, o enunciado vincula o sujeito a um discurso religioso e outro, político.

> SD8: "O mundo não deve nada para as pessoas normais. São os anormais que mudam o mundo, é verdade. Se você for certinho, fazer [sic] tudo certinho, você vai ser igual a todo mundo e vai ficar sempre na cola de todo mundo." (THE NOITE, 2018, s/p).

Se por um mo(vi)mento é preciso autorizar a imagem de sujeitos indiferenciados, por outro, é necessário validar a busca por diferenciação: há divisão entre a reafirmação dos diferentes que colaboram com os interesses do mercado e a rejeição daqueles que incorporam formas de alteridade que indispõem esses interesses. Ser "fora da curva" designa o gesto de inovar, palavra de ordem no discurso capitalista — e a inovação é a marca para que o sistema de produção capitalista se reproduza, se mova. Na SD8, surtem efeitos de sentido em que é legítimo romper alguma norma (tradição? Moda? Lugar comum? Lei?) socialmente compartilhada para se distinguir dos demais.

> SD9: "O Brasil que queremos só depende de nós." (THE NOITE, 2018, s/p).

Na SD9, enunciado materializado, a seguir, na camisa que é uniforme da Havan, "O Brasil" aparece como uma unidade disputada por uma terceira pessoa opaca — pois

a materialidade linguística é sujeita a furos — que se deixa entrever somente num gesto de análise das condições de produção.

FIGURA 1 — LUCIANO HANG E O UNIFORME DA HAVAN (THE NOITE, 2018)

Na forma coletiva do enunciado que marca a onipotência ilusória do sujeito do/no capitalismo, a forma pronominal oculta (nós) em "queremos" desliza entre: nós, a) aqueles que portam o traço de brasilidade? B) aqueles que são patriotas? C) aqueles que apoiam o mesmo candidato que Hang, Bolsonaro? D) aqueles que trabalham para a Havan, seus "colaboradores"? Em suma, efeitos produzidos sobre aqueles que assistem ao programa de Gentili.

3. EFEITOS DE UM DISCURSO QUE DESMENTE

Interessa-nos igualmente, no presente trabalho, compreender o modo de subjetivação ideológica contemporâneo ao capitalismo "pós-industrial". Mais precisamente: "do cinismo enquanto forma de estruturação social e subjetiva na contemporaneidade [...] uma relação, de certo modo harmônica, entre dizeres em que ninguém acredita e a onipotência do capital" (BALDINI, 2012, p. 108).

Conforme Peter Sloterdijk (2012),

> vindos bem debaixo, da inteligência urbana desclassificada, e bem de cima, do topo da consciência política, *sinais* testemunham uma ironização radical da ética e da convenção social, como se, por assim dizer, demonstrassem que as leis comuns existem somente para os tolos e penetram o pensamento sério, enquanto

> nos lábios dos que sabem das coisas desponta aquele *riso fatal e prudente* (SLOTERDIJK, 2012, p. 32, grifo nosso).

Esses sinais, presentes desde as camadas mais populares até as esferas do poder, que se evidenciam regularmente no discurso de "empresários inescrupulosos", fazem irromper aquele "riso fatal e prudente". É necessário, pois, considerar brevemente o processo que o constituiu em oposição ao *Kynisme* grego, uma "razão cínica": a desilusão de uma crença sem com isso rejeitá-la, ou seja, encontrar razões para manter uma ilusão na desilusão — "no sentido de uma impostura", representável pelo enunciado "sei bem, mas..." (BALDINI, 2012, p. 107).

Trata-se, pois, de saber da ilusão que o amarra, mas mesmo assim realizar práticas nela, e isso na passagem de uma "sociedade de produção, cujo fundamento é a repressão, para uma sociedade de consumo, cujo paradigma é o do imperativo do gozo" (BALDINI, 2012, p. 108). Em outras palavras, a relação entre dizeres em que ninguém acredita e a onipotência do capital marca o lugar de um modo de subjetivação e estruturação do laço social distintos.

Assim, consoante Lauro Baldini (2012, p. 111), pensamos que o cinismo é um funcionamento discursivo onde a filiação de um sujeito a um discurso decorre de um distanciamento, certa "aproximação irônica, um engajamento de outra natureza". Ainda,

> [a]lém dos *bons* e *maus sujeitos*, e ainda dos que *se desidentificam*, teríamos a forma cínica de pertencimento de um sujeito à formação discursiva: um certo modo de relação com o saber, em que o sujeito não se filia diretamente, nem se desfilia, mas permanece no horizonte de uma *tomada de posição desengajada*, ou de uma subjetivação assumida apenas para ser parodiada" (BALDINI, 2012, p. 111, grifo nosso).

É, portanto, uma forma distinta de o sujeito se inscrever numa formação discursiva, regulada pela forma-sujeito, determinando "*o que pode e deve ser dito*" (PÊCHEUX, 2014, p. 147). O cinismo seria um modo de "*identificação forjada*, uma

forjadura" (VINHAS, 2019, p. 38), na medida em que o sujeito se filia apenas para desfiliar-se, indicando que, entre a paráfrase e a polissemia, há a paródia na constituição dos sujeitos — há paródia para e por sujeitos.

Tomando o gesto de análise da seção precedente podemos apontar que a retomada de um discurso da meritocracia indicia um desmentido constitutivo — ou seja, uma paródia. Reconhece-se a presença de uma lei, mas finge-se não saber. Em outras palavras, na solidariedade da competição, sustenta-se que "qualquer um" pode, mas nem todos podem. Sabe-se que é preciso existir a discrepância entre a posição de poder-autoridade do competente para gerir, mas finge-se que essa ilusão — já desfeita — é válida por alguma razão, o sujeito a encontra. No capitalismo contemporâneo há, assim, uma injunção a forjar a imagem de que a competição não é desigual, sabendo-se que é.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a entrevista trabalha, pelo mecanismo das formações imaginárias, a trajetória do *self-made man* que, longe de escapar às determinações sócio-históricas de seu tempo, depende de seu discurso para se legitimar ante o arranjo conjuntural vigente. A meritocracia hoje aparece sustentada pelo discurso empresarial, capitalista e neoliberal. Ainda, vimos que um discurso pode ser assumido paradoxalmente na forma irônica em que um dizer se desmente, pois a formação discursiva em que se inscreve o sujeito pode, paradoxalmente, retomá-lo e contradizê-lo simultaneamente.

Entre aqueles que sabem e os que não sabem, há a interpelação para aderir aos termos que são colocados para o sujeito que, antes de qualquer cogitação, se vê preso nas relações exteriores que o constituem. Por isso, na AD de Michel Pêcheux, não há o extra-verbal: a linguagem permeia a exterioridade que a atravessa (nos furos, nos equívocos, nas falhas). Em suma, a linguagem dissimula para os sujeitos as

contradições em que vivem, na figura da certeza do sentido. E o "óbvio" é que qualquer um pode, quando quiser, dizer o que se quer — por seu mérito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos pesquisadores do grupo de pesquisa MiDi — Mídia e(m) Discurso, e do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS).

REFERÊNCIAS

BALDINI, Lauro José Siqueira. Discurso e cinismo. In MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise (org.). *Discurso e...*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2012, p. 103-112.

CHAUÍ, Marilena. A ideologia da competência. In _____. *O que é ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 102-118.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso:* princípios e procedimentos. 13ª ed. São Paulo: Pontes, 2020.

_____. Por uma teoria discursiva da resistência do sujeito. In ORLANDI, Eni. *Discurso em análise:* sujeito, sentido, ideologia. 3ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 213-234.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In GADET, Françoise.; HAK, Tony. (org.). *Por uma análise automática do discurso.* 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997 [1969].

_____. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014 [1975].

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica.* Trad. Marco Casanova; Paulo Soethe; Pedro Costa Rego; Maurício Mendonça Cardozo; Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

THE NOITE COM LUCIANO HANG. Entrevista com Luciano Hang l The Noite (11/12/18). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MM7e71RbcHE&t=1194. Acesso em: 3 out. 2020.

VINHAS, Luciana I. O processo de interpelação ideológica e cinismo na pesquisa em Análise do Discurso. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, Paraíba, v. 8, n. 2, p. 29-40, 2019. Disponível em: http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1351/901.

Recebido em: 05/08/2021
Aceito em: 09/10/2021

ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

IL RAGAZZO CHE VOLEVA RIPOSTE COMPLESSE: UN PARAGONE TRA *CONVERSAZIONE IN SICILIA* E *IL PICCOLO PRINCIPE*

THE BOY WHO WANTED COMPLEX ANSWERS: A COMPARISON BETWEEN CONVERSATIONS IN SICILY *AND* THE LITTLE PRINCE

Camila Amatuzzi Rebello[1]

RIASSUNTO: La Seconda Guerra Mondiale è stata un evento che ha cambiato tutta la nostra società, sia economicamente che culturalmente. Questo articolo analizza due libri, scritti all'epoca, che non si riferiscono direttamente alla guerra ma presentano varie tematiche antifasciste: *Il Piccolo Principe* di Exupéry e *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Scopo principale è quello di tracciare un paragone tra le molte somiglianze ma anche alcune importanti differenze tra i due romanzi.
Parole-chiavi: antifascismo; guerra; paragone.
ABSTRACT: The Second World War was an event that changed our society as a whole, not only economically, but culturally. This paper aims to analyze two books, that were written at the time, which refer not directly to that War but present various anti-fascist aspects: Exupéry's *The Little Prince* and Vittorini's *Conversations in Sicily*. The main purpose is to draw a comparison between the many similarities but also some important differences found in both books.
Keywords: anti-fascism; war; comparison.

1. INTRODUZIONE

La Seconda Guerra Mondiale è stata un evento di riferimento nella storia dell'umanità. L'economia mondiale, così come tutta la società, è cambiata — e con la cultura non poteva essere diverso.

[1]Graduanda, UFPR.

Secondo l'antropologo Edward Tyler nel suo libro *Alle Origini della Cultura*, la cultura è un concetto complesso che comprende la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, le leggi, i costumi e tutte le altre competenze e abitudini che l'uomo acquisisce come membro della società — e tutto questo è cambiato con la guerra.

Un'altra definizione di cultura utile a questo studio è quella di Edward Said, che dice: "quando uso il termine, "cultura" significa due cose in particolare. In primo luogo, significa tutte quelle pratiche, come le arti della descrizione, della comunicazione e della rappresentazione, che hanno una relativa autonomia dinanzi al settore economico, sociale e politico [...] *e soprattutto forme culturali, come il romanticismo, che credo siano stati di enorme importanza per la formazione di atteggiamenti, riferimenti ed esperienze imperiali*" (SAID, 1998 p. 11, grassetto mio)[2].

Sono moltissime le opere che trattano di questo brutto periodo della storia. Tra film e libri famosi, possiamo citare *Il Diario di Anna Frank*, *La Bambina che Salvava i Libri*, *La Vita è Bella*, *Il Bambino con il Pigiama a Righe*, tutte storie che parlano direttamente della Seconda guerra mondiale. Ma ci sono anche opere che, come avrebbe detto Elio Vittorini, parlano senza dichiarare; cioè, si riferiscono alla guerra in modo velato, a causa, per esempio, della censura. "Dopo tutto, il linguaggio letterario dice spesso ciò che non può essere detto. È come un bisogno di dire ciò che non è detto in altre istanze discorsive della società" (DESSELMAN; PACHECO, 2017, p. 85, traduzione mia)[3].

Tra queste opere con riferimenti non espliciti, ce ne sono due che ci interessano di più e che saranno il tema di questo lavoro: *Conversazione in Sicilia*, di Elio Vittorini, e *Il Piccolo Principe*, di Antoine de Saint-Exupéry. L'obiettivo di questa analisi è quello

[2]"As I use the word, "culture" means two things in particular. First of all, it means all those practices, like the arts of description, communication, and representation, that have relative autonomy from the economic, social and political realms […] I have looked especially at cultural forms like the novel, which I believe were immensely important in the formation of imperial attitudes, references and experiences."

[3]"Afinal, a linguagem literária, muitas vezes, diz aquilo que não se pode dizer. É como uma necessidade de dizer o que não é dito em outras instâncias discursivas da sociedade."

di evidenziare le somiglianze e differenze tra questi due libri pubblicati rispettivamente nel 1941 e nel 1943.

2. LA GUERRA

Con la fine della Prima Guerra Mondiale, è iniziato un tentativo di ricostruzione in tutto il mondo: la Francia viveva i suoi *années folles*, con l'affermazione del femminismo e i movimenti d'avanguardia, mentre l'Italia cominciava a vedere il futuro con la tendenza fascista delle "camicie nere", movimento guidato da Benito Mussolini. Con il crollo del mercato azionario nel 1929, l'economia di tutto il mondo ha sofferto subito una battuta d'arresto: gli americani hanno ridotto i loro investimenti esteri, diminuendo così la produzione e l'offerta di lavoro in diversi paesi — il commercio mondiale si è ridotto a un terzo di quello che era. In questo contesto, gli ideali dell'estrema destra si sono diffusi in tutta l'Europa: il fascismo guadagnava potere in Italia, Adolf Hitler raggiungeva il posto di cancelliere in Germania, il Nuovo Stato nasceva in Portogallo sotto il comando di Antonio de Oliveira Salazar e la Spagna veniva governata dal generale Francisco Franco.

Questi ideali si uniscono con il desiderio di vendetta dei paesi che hanno perso la Prima Guerra e con la volontà dei governanti di sviluppare l'economia e controllare ideologicamente il popolo, attraverso molta propaganda e indottrinamento. Il fascismo in Italia voleva, per esempio, eliminare tutti i dialetti parlati nel paese, lasciando soltanto l'italiano ufficiale, con l'obiettivo di creare un'Italia unita, sotto il motto "Dio, Patria, Famiglia".

L'Italia si è unita alla Germania, mentre la Francia è stata occupata dai tedeschi — e nei due paesi sono nati movimenti di sinistra che volevano rispettivamente la caduta di Mussolini e la liberazione del loro Paese: i partigiani e *les partisans*. "Le armi

usate da questi cittadini resistenti erano informazione, forza armata, sabotaggio e *le arti*" (MEIRELES; MORAES, 2016, p. 107, traduzione e grassetto miei)[4].

3. GLI AUTORI

Elio Vittorini è nato a Siracusa, Sicilia, nel 1908. A 6 anni, conosce un gruppo di anarchici siciliani e interrompe i suoi studi tecnici. Nel 1929, Vittorini comincia a essere considerato uno scrittore con tendenze antifasciste, perdendo le collaborazioni ai giornali che lo pagavano. È espulso dal partito fascista dopo la pubblicazione di un articolo antifranchista nel 1936. È anche divenuto sospetto al Regime e così si avvicina a gruppi comunisti clandestini, per i quali svolge attività occulte durante la guerra. È arrestato nell'estate del 1943 e rimane in carcere fino a settembre dello stesso anno. Quando libero, si occupa della stampa clandestina, partecipa ad alcune azioni della Resistenza e anche alla fondazione del Fronte della Gioventù. Si ritira in montagna per nel 1944 per scappare alla cattura fascista. Torna a Milano quando finisce la guerra, dove muore nel 1966.

Antoine de Saint-Exupéry nasce nel 1900 e comincia a lavorare nelle forze aeree francesi nel 1921, diventando pilota due anni dopo. Nel 1936 va in Spagna a lavorare per giornali francesi scrivendo sulle atrocità della Guerra Civile da una prospettiva umana e sensibile. Quando la Seconda Guerra inizia, lui si presenta come soldato e pilota, per lavorare per conto del suo paese; ma, quando la Francia è invasa dalla Germania, va in esilio negli Stati Uniti, dove pubblica il suo primo libro, *Pilota di Guerra* nel 1942. Ancora in esilio, scrive la sua opera più conosciuta, *Il Piccolo Principe*. Quando Pearl Harbor viene attaccata e gli Stati Uniti entrano nella Guerra, il francese torna in servizio. Muore nel 1944, quando il suo aereo è colpito da un attacco tedesco.

[4]"As armas utilizadas por esses cidadãos resistentes eram a informação, a força armada, a sabotagem e as artes".

Già da questo breve riassunto delle biografie dei due autori, è possibile notare che entrambi hanno dedicato parte della loro vita a combattere i regimi fascisti — e questo si vede nelle loro opere, anche se non direttamente.

4. LE OPERE

Conversazione in Sicilia, pubblicato nel 1941, racconta la storia di Silvestro che, dopo aver ricevuto una lettera di suo padre, decide di tornare in Sicilia per visitare sua madre. Nel cammino, lui incontra diverse persone, come il Piccolo Siciliano, il Gran Lombardo, Coi Baffi e Senza Baffi. Tutti questi personaggi sono archetipi riferenti alla Seconda Guerra Mondiale, che si svolgeva mentre questo libro veniva scritto.

Siccome Vittorini abitava in un'Italia fascista, la sua opera non poteva essere chiaramente antifascista; pertanto, creò immagini e simboli che fossero rappresentativi del suo pensiero di sinistra, ma senza comprometterlo. È palese anche che leggendo le ultime parole della storia che lui non voleva essere accusato di niente: "Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa Conversazione non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela" (VITTORINI, 1941, p. 478).

Nonostante l'autore abbia scritto questo alla fine del suo libro, è chiaro che ci sono delle tendenze autobiografiche nel personaggio Silvestro: Vittorini ha davvero vissuto nei luoghi in cui inserisce il suo protagonista; anche l'autore è scappato di casa, è andato al Nord del Paese.

Il Piccolo Principe racconta la storia di un aviatore che atterra nel Sahara dopo un'avaria, e lì trova il ragazzino dal quale l'opera prende il nome: il Piccolo Principe. Sei anni dopo, l'aviatore decide di scrivere sul suo piccolo amico, per non dimenticarlo. Così scopriamo che il Piccolo Principe abitava in un piccolo asteroide, chiamato B612,

ed era venuto sulla Terra in viaggio per conoscere altri luoghi; di fatto, il nostro pianeta è stato il settimo che lui ha visitato.

Così come in *Conversazione*, i simboli e le immagini create dall'autore sono molto importanti per capire davvero la storia. Con una narrazione semplice come una favola, *Il Piccolo Principe* porta significati che vanno ben oltre un bambino che cerca amici. È una ricerca di ciò che conta veramente, dei valori perduti dell'umanità in un contesto di guerra. Dopotutto, "Ecco il mio segreto. È semplicissimo: si vede bene soltanto con il cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi" (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 73).

Forse questa frase appena citata è il modo che l'autore ha trovato per darci la chiave di lettura del suo lavoro: vederlo non soltanto con i nostri occhi, guardare e non capire soltanto le parole scritte, ma partecipare col cuore per capire i messaggi nascosti tra le righe.

Per finire, uno dei protagonisti del *Piccolo Principe* ha un'ispirazione autobiografica così come Silvestro sembra avere: infatti, come l'aviatore caduto in una "terra strana" doveva sopravvivere, allo stesso modo Exupéry era un aviatore in esilio in una "terra strana" quando ha scritto il libro.

È questo il nostro lavoro: capire le cose nascoste non soltanto nell'opera de Saint-Exupéry ma anche in quella di Vittorini. Per raggiungere questo obiettivo, i protagonisti — Silvestro e il Piccolo Principe — saranno paragonati, così come altri personaggi dei due romanzi.

4.1. SILVESTRO E IL PICCOLO PRINCIPE

Tutte e due le opere hanno protagonisti che vogliono ritrovare i valori perduti — siano quelli dell'infanzia e del mondo offeso, siano quelli dell'umanità distrutta. E

entrambi lo fanno nello stesso modo: con un viaggio — in cui loro conosceranno persone che li aiuteranno a capire quello che sono e com'è il mondo che li circonda.

Ma non è solo la situazione simile che li avvicina: anche la loro personalità è molto simile. Il Piccolo Principe è conosciuto come un ragazzino che non ha mai lasciato una domanda senza risposta: "Il piccolo principe non rinunciava mai a una domanda, una volta che l'aveva fatta." "— E il mio tramonto? — gli ricordò il piccolo principe, il quale, una volta che aveva fatto una domanda, non se ne dimenticava più." (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 42).

Nonostante questo non sia detto direttamente nel libro, anche Silvestro è un po' come il Piccolo Principe. Il personaggio di Vittorini non necessariamente ripete le domande, ma gli piace mantenere la conversazione sullo stesso soggetto finché non riceva la risposta che vuole. È possibile percepire questa caratteristica del protagonista nei suoi dialoghi con la madre, Concezione. Esiste un momento nel libro in cui la madre di Silvestro dice che tutte le donne che avevano avuto rapporti con suo padre mentre lui era sposato erano "vacche". Silvestro la questiona, perché vuole capire come pensa sua madre, perché offende le donne che non sono molto diverse da lei. Lui non smette di fare delle domande a Concezione. Un po' dopo, loro conversano sulla bruttezza della vita, e Silvestro prova a fare Concezione capire che ci sono delle persone che soffrono di più, facendole "strane domande":

> Ed io: — Perché avrebbe dovuto? Avevano un marito come te, anche dei figli come te…
> E mia madre: — Bene! Nessuno le obbligava a fare le vacche.
> Ed io: — Era così sporco quello che facevano? Non facevano la stessa cosa che facevi tu con lui? O facevano qualche altra cosa? […]
> — E allora? — dissi io. — Avevano un marito come te. Avevano dei figli come te. E non facevano nulla di più sporco di quello che facevi anche tu con lui… Perché lui avrebbe dovuto trattarle da sporche vacche?
> E mia madre: — Ma non era marito loro, lui, era marito mio…
> — Ed è qui la differenza? […] Non capisco come ragioni.
> — Che strane domande fai! […]

> Io scossi il capo. Facevo delle strane domande, mia madre poteva vedere questo, eppure non mi dava delle strane risposte. Ed io questo volevo, strane risposte." (VITTORINI, 1941, p. 88).

In questi dialoghi, Silvestro si occupa di far riflettere sua madre a proposito della sua visione del mondo e di farla pensare in maniera più ampia. Così fa il Piccolo Principe durante tutta l'opera, cercando di fare domande all'aviatore, ai "grandi" e alle "persone serie".

Un'altra caratteristica in comune delle due opere è l'importanza dell'infanzia: mentre l'aviatore dice sempre che gli adulti non capiscono niente e che solo i bambini sono capaci di farlo, Silvestro si reca nella sua città d'origine, dove ha vissuto da bambino; lì, sente il suono del piffero che gli risuona nella mente e prova nostalgia di quel tempo, tanto da rivolerlo indietro, come voleva Exupéry quando ha scritto il suo libro. Dunque, l'infanzia è vista come l'unica possibilità di risposta alle domande più profonde e importanti; e l'unica possibilità per gli adulti di capire il mondo e cambiarlo migliorandolo è proprio quella di recuperare la loro infanzia.

4.2. GRAN LOMBARDO E LA VOLPE

La similarità tra questi due personaggi è la loro funzione nella vita-viaggio dei protagonisti: fargli vedere e capire cose che all'inizio erano sfocate. Esiste, tuttavia, una differenza importante tra loro: il momento in cui appaiono. Il Gran Lombardo è una delle prime persone che Silvestro conosce nel suo viaggio, mentre la Volpe è una delle ultime che il Piccolo Principe incontra. Questo dettaglio è importante perché sono questi personaggi che rivelano informazione della vita e cambiano un po' il modo in cui i protagonisti interagiscono con il mondo: sono, insomma, i loro *mentori*.

Silvestro è talmente colpito dall'uomo che non riesce a dimenticarlo nemmeno quando è già arrivato in Sicilia:

> Parlò e parlò mia madre un pezzo del nonno, o del babbo, o di altri che fosse, dell'uomo insomma, e io mi trovai a pensare che doveva essere una specie del Gran Lombardo [...]
> — Suppongo che fosse un Gran Lombardo — dissi [...]
> — Si chiama Gran Lombardo un uomo ch'è alto?
> E io: — No, veramente. Non per la statura.
> E mia madre: — Perché allora pensi che fosse un Gran Lombardo?
> E io: — Perché sí! Non era biondo con gli occhi azzurri, il nonno?
> E mia madre: — È questo un Gran Lombardo? Uno che è biondo e ha gli occhi azzurri? È facile essere un Gran Lombardo!
> — Bene, — dissi io. — Forse è facile, forse no… [...]
> — È facile che uno sia biondo e abbia gli occhi azzurri — disse.
> — Questo sì, — dissi io. — Ma un Gran Lombardo può non essere biondo. (VITTORINI, 1941, p. 61).

Prima di analizzare questo brano, è importante risaltare che non sappiamo il vero nome dei personaggi che Silvestro chiama come "Gran Lombardo", "Piccolo Siciliano", "Coi Baffi": lui prende una caratteristica unica delle persone con chi parla e le chiama come vuole. Dunque, possiamo dedurre che essere un "Gran Lombardo", secondo Silvestro, non significa essere un uomo alto con gli occhi azzurri e i capelli biondi, dato che per questo non bisogna nemmeno essere lombardo. La persona che Silvestro ha conosciuto sul treno non è l'unico Gran Lombardo al mondo; quindi, non è possibile dire che tutti hanno le stesse caratteristiche fisiche. Ciò che Silvestro cerca di dire ma non riesce a esprimere è che un Gran Lombardo è un uomo che capisce il mondo, che conosce la vita, che non ha paura di dire ciò che pensa — insomma, un uomo che lascia il segno. Questo nome è presente anche nella *Divina Commedia*, associata ad un senso di nobiltà, onestà, opposizione al male e ingiustizia — esattamente come Silvestro vede il suo compagno di treno: "Lo primo tuo rifugio e 'l primo ostello sarà la cortesia del gran Lombardo che 'n su la scala porta il santo uccello; ch'in te avrà si benigno riguardo, che del fare e del chieder tra voi due, fia primo quel che tra li altri è più tardo." (ALIGHIERI, *A Divina Comédia: Paraíso.* XVII, v. 70-75).

Dopo aver ascoltato una conversazione tra due uomini seduti sul treno (a chi Silvestro si referisce come Coi Baffi e Senza Baffi), il Gran Lombardo si arrabbia.

Secondo lui, quegli uomini fanno una puzza; ossia, ciò che loro dicono è molto brutto, perché è favorevole al Regime. Così l'uomo comincia il suo discorso che ispirerà Silvestro attraverso la narrativa.

> — Beh, del resto è comprensibile… Siamo un popolo triste noi. […] Molto triste — disse il Gran Lombardo. — Lugubre anzi… Sempre pronti, tutti, a veder nero… […] Sempre sperando qualcosa d'altro, di meglio, e sempre disperando di poterla avere… Sempre sconfortati. Sempre abbattuti… E sempre con la tentazione in corpo di toglierci la vita.
> — Credo che l'uomo sia maturo per altro, — disse. — Non soltanto per non rubare, non uccidere, eccetera, e per essere buon cittadino… Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri. È questo che si sente, io credo, la mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere. Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo. (VITTORINI, 1941, p. 31).

La funzione di mentore del Gran Lombardo è anche dimostrata quando gli altri passeggeri del treno gli chiedono se lui non è insegnante. Lui dice di no ed è anche sorpreso, perché non pensa d'averne "l'aria". Ma quello che insegna non è la matematica o la geografia: è molto più intenso, è una lezione di vita. È un'illuminazione della coscienza di Silvestro che lo porterà all'attivismo politico, che gli aprirà gli occhi.

Anche la Volpe lascia il segno nel principe — così forte che anche lui non riesce a dimenticarla — e anche lei gli dà lezioni di vita.

> — È bello avere un amico, anche se poi si muore. Io sono felice di avere avuto come amico una volpe…
> — Sì, che si tratti di una casa, delle stelle o del deserto — dissi al piccolo principe, — ciò cui devono la loro bellezza è invisibile!
> — Sono contento — osservò il piccolo principe — che tu la pensi come la mia volpe. (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 79).

Gli insegnamenti della volpe non saranno mai dimenticati dal Piccolo Principe e neanche dall'aviatore. Questi rappresentano tutti i valori perduti durante la guerra: l'importanza d'avere un amico e di essere amato, addomesticare qualcuno. Non

importano le nostre differenze — se uno è, per esempio, tedesco, e l'altro è ebreo — dobbiamo dimenticare tutte queste particolarità che ci allontanano e pensare soltanto a quello che ci avvicina.

Così come il Gran Lombardo parla sempre degli altri doveri — costringendo noi lettori e Silvestro a riflettere su cosa significhino questi doveri —, la volpe parla sempre dell'amicizia, dell'amore, dei valori. Mentre il Gran Lombardo induce ad una riflessione sui fatti cattivi della guerra, la Volpe induce ad una riflessione sulle buone caratteristiche dell'umanità. Entrambi sono mentori, ma hanno una visione del mondo molto diversa che si riflette sui loro pupilli: la bruttezza e la bellezza della vita. "Tu, per me, sei solo un bambino come mille altri, adesso. E io non ho bisogno di te. Nemmeno tu hai bisogno di me. Io, per te, sono soltanto una volpe come mille altre volpi. Ma se tu mi addomestichi, avremo bisogno l'uno dell'altra. Tu sarai per me unico al mondo. Io sarò per te unica al mondo…" (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 69).

4.3. IL PICCOLO SICILIANO E IL LAMPIONAIO

La prima persona che Silvestro conosce nel suo viaggio è il Piccolo Siciliano, sul battello-traghetto. Quest'uomo mangiava un'arancia, ricevuta come "magra paga per il proprio lavoro". Lui mangiava l'arancia disperatamente, denotando l'avvilimento di quei lavoratori che hanno una vita quasi disumana. La frutta non è soltanto cibo, ma il tratto che lo colloca tra i poveri e gli umiliati della società. Questo modo di mangiare l'arancia rammenta il fatto che il Piccolo Siciliano è offeso dalla guerra — *economicamente* offeso, ossia, offeso dalla povertà. È uno che lavora ma non ha niente di suo.

> Non era grande, né molto bella, non forte di colore, ma era un'arancia […]. Il piccolo siciliano parve disperato, e rimase in ginocchio, una mano in tasca, l'arancia nell'altra. […] e io osservai il piccolo siciliano dalla moglie bambina pelare disperatamente l'arancia, e disperatamente mangiarla, con rabbia e

> frenesia, senza affatto voglia, e senza masticare, ingoiando e come maledicendo, le dita bagnate di sugo nel freddo [...].(VITTORINI, 1941, p. 22).

Non possiamo ignorare la dicotomia tra il Gran Lombardo e il Piccolo Siciliano: grande e piccolo, Lombardo e Siciliano (nonostante il Gran Lombardo non sia davvero lombardo, Silvestro lo chiama così).

Nell'opera di Saint-Exupéry, abbiamo un lampionaio in uno dei pianeti che il Piccolo Principe visita durante il viaggio. Questo pianeta era molto piccolo, tanto da poter accogliere solo l'uomo e un lampione. Il lampionaio lavora accendendo il lampione di sera e spegnendolo di mattina e, avendo un lavoro, è l'unico uomo che il Piccolo Principe considera utile e "non strano". Ma subito scopriamo che questo mestiere non è così facile:

> Il mio è un mestiere tremendo. Una volta c'era una logica. Spegnevo al mattino e accendevo di sera. Avevo il resto del giorno per riposarmi, e il resto della notte per dormire [...]. Gli ordini non sono cambiati — disse il lampionaio — è questa la tragedia! Il pianeta ha girato ogni anno più veloce e gli ordini non sono cambiati! [...] E allora, adesso che fa un giro al minuto, io non ho più un secondo di riposo. Accendo e spegno una volta al minuto! (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 52)

Il lampionaio vive come i lavoratori che hanno sopportato giornate assurde di lavoro durante la Seconda Guerra Mondiale, a causa di un'economia fragile. Il mondo è cambiato ma i regolamenti sono rimasti gli stessi, anche se non avevano più senso. Tutti questi personaggi — i lavoratori, il Piccolo Siciliano, il lampionaio — erano offesi dalla mancanza di umanità in un mondo di guerra.

4.4. I RIFERIMENTI AL FASCISMO

Oltre ai paragoni diretti appena fatti, le opere hanno in comune il modo simbolico di riferirsi al Regime e ai suoi problemi.

Conversazione in Sicilia inizia con il protagonista che parla degli "astratti furori"; essi possono essere interpretati come una reazione immediata alle "offese" contro il genere umano fatte dal fascismo. Classificare questi furori come una manifestazione politica è una possibile chiave di lettura. "Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto non avevo voglia di nulla" (VITTORINI, 1941, p. 51).

Esiste anche un riferimento ai muti amici: nessuno diceva niente, per paura delle spie del Regime e così non si poteva mai sapere di chi fidarsi: "[...] vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo" (VITTORINI, 1941, p. 50-51).

Dopo in treno lui ascolta una conversazione tra due uomini che chiama di Coi Baffi e Senza Baffi — coloro che fanno quella puzza che fa arrabbiare il Gran Lombardo. Il loro discorso era pieno di pregiudizi e affermazioni negative contro chi aveva fame come cita Vittorini (1941, p. 89): "Ogni morto di fame è un uomo pericoloso". Questi due uomini rappresentano la mentalità del fascismo, con la sua violenza e l'oppressione contro tutti quelli che non obbediscono.

Un momento molto importante nella storia del libro è il giro delle iniezioni, quando la madre di Silvestro lo porta per il paese, presentandogli i malati di malaria o tisi, la maggior parte dei quali non aveva neanche da mangiare, a cui lei fa le punture. Concezione vuole anche fargli vedere le belle donne del paese, quelle più ricche, che suscitano in lui desiderio. Queste rappresentano coloro che "hanno vinto" il Regime, perché, nonostante tutte le sofferenze dei più poveri, le malattie e le morte, loro sono state in grado di mantenere se stesse in una buona casa e avere una vita piacevole — e Silvestro non vuole vederne altre: due sono state abbastanza per lui.

Questi sono solo alcuni esempi dei simboli che Vittorini ha messo nella sua opera, ma ce ne sono tantissimi altri che non c'entra metterli adesso in questo lavoro.

Il primo indizio che *Il Piccolo Principe* sia un'opera antifascista molto più profonda e complessa di quello che immaginiamo appare anche prima che la storia cominci — nella dedica:

> Chiedo perdono ai bambini per aver dedicato questo libro a un adulto. Ma ho una giustificazione valida: questo adulto è il miglior amico che io abbia al mondo. E poi ne ho un'altra, di giustificazione: questo adulto può capire tutto, perfino i libri per bambini. E un'altra ancora: questo adulto abita in Francia, ha fame, freddo e tanto bisogno di essere consolato. Se tutte queste giustificazioni non bastano, allora dedicherò il libro al bambino che un tempo questo adulto è stato. Tutti gli adulti sono stati bambini. (Ma pochi di loro se lo ricordano). Per cui correggo la mia dedica: a Léon Werth quando era bambino. (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 09).

Il miglior amico di Saint-Exupéry era Léon Werth, un uomo ebreo che abitava in una Francia dominata dai tedeschi e aveva molto bisogno di essere consolato — ed è questo il compito del libro: consolare tutti quanti ne avessero bisogno, ricordando i valori perduti e facendogli capire che la vita un giorno migliorerà.

Già all'inizio della storia veniamo messi di fronte ad uno dei disegni più conosciuti dell'autore: quello di un boa che aveva mangiato un elefante. Secondo Cérisier e Lacroix (2013), questo elefante rappresenta l'Europa, divorata dal fascismo (il boa). E questo è il primo di diversi riferimenti al fascismo nell'opera.

Dopo aver parlato un po' con il Piccolo Principe, l'aviatore scopre un problema che il ragazzino è costretto ad affrontare: il pericolo dei baobab.

> I baobab all'inizio sono piccoli, prima di diventare grandi.
> Effettivamente sul pianeta del piccolo principe, come su tutti i pianeti, c'erano erbe buone ed erbe cattive. Di conseguenza c'erano buoni semi di erbe buone e cattivi semi di erbe cattive. Ma i semi sono invisibili. Dormono nel segreto della terra finché a uno di loro non salta il ghiribizzo di svegliarsi… […] Il terreno ne era infestato. E di un baobab, se affronti il problema troppo tardi, non ti liberi più. Invade tutto il pianeta. Lo trapassa con le sue radici. E se il pianeta è troppo

> piccolo, e i baobab troppo fitti, lo fanno scoppiare. (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 25-26).

I baobab rappresentano gli ideali di estrema destra che dormivano in Europa — e che, da svegli, hanno distrutto tutto. Il continente europeo non è riuscito a strappare la malerba del fascismo ed è stato trafitto.

Il Piccolo Principe ha visitato sei piccoli pianeti prima di arrivare sulla Terra. Nel primo pianeta abitava un re, al quale tutti obbedivano: le stelle, altri pianeti, tutti. Ma non perché avevano paura: soltanto perché il re dava ordini ragionevoli. "— Se ordinassi — ripeteva sempre — se ordinassi a un generale di trasformarsi in un uccello marino, e il generale non obbedisse, la colpa non sarebbe sua, ma mia" (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 40).

Questo re è come la pubblicità dei regimi nazista e fascista, che cambiavano i loro discorsi secondo chi li ascoltava. Hitler, per esempio, ha avuto successo in Germania perché diceva ai tedeschi sconfitti che loro non erano peggiori di nessuno e che lui avrebbe sollevato il paese — e questo non sembrava male, all'inizio.

Già nel quarto pianeta, il Piccolo Principe ha conosciuto l'uomo d'affari: molto serio, il suo denaro e i suoi beni erano tutto ciò che gli importava. Il suo unico obiettivo nella vita era possedere, anche se non faceva niente dei beni, anche se non gli erano utili: "— E che cosa te ne fai di queste stelle? [...] — Niente. Le possiedo." (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 49).

Quest'uomo rappresenta l'imperialismo e l'avidità umana, molto evidenti durante la guerra. Tutti volevano avere più degli altri, e Exupéry critica questo comportamento.

Anche *Il Piccolo Principe* è pieno di riferimenti politici, e questi esempi ci bastano per capire che tutti e due gli autori erano politicamente attivi e contro il regime che si era istituito in Europa. Ci bastano anche per riconoscere le somiglianze tra le due opere.

5. CONSIDERAZIONI FINALI

L'obiettivo di questo lavoro era evidenziare le somiglianze e le differenze tra le due opere scritte in un periodo di guerra, *Conversazione in Sicilia*, un libro italiano e *Il Piccolo Principe*, un libro francese scritto negli Stati Uniti. L'analisi è stata fatta in quattro parti: riassunto del contesto storico degli autori; presentazione degli scrittori e le sue rispettive opere; paragone tra i personaggi più significativi dei libri; e, per finire, una dimostrazione di alcuni riferimenti al fascismo in entrambe le opere.

Tutti e due gli autori hanno vissuto, durante la loro vita adulta, la Seconda Guerra Mondiale. In quell'epoca, gli ideali di estrema destra — patriottismo, antisemitismo e una paura generale del comunismo russo — erano largamente diffusi, infiammati dal desiderio di vendetta di chi aveva perso la Prima Guerra Mondiale (principalmente dalla Germania, comandata da Hitler). In questo contesto, è avvenuto il crollo del mercato azionario statunitense. Pertanto, i governanti volevano reinventare e migliorare i loro Paesi, attraverso il controllo ideologico. Entrambi gli autori erano contro il Regime fascista al potere ed entrambi sono stati, per certi versi, esiliati: Vittorini nelle montagne per scappare da una cattura e Exupéry negli Stati Uniti, per scappare dalla Francia dominata dalla Germania.

Attraverso i loro romanzi, gli autori sono riusciti a presentare e criticare i principali problemi che vedevano nella società ed hanno creato personaggi capaci di rappresentare archetipi comuni nei paesi fascisti oppure in quelli che sono stati dominati durante la guerra. Il proletariato, per esempio, che aveva sofferto molto a causa del crollo della borsa e dei cambiamenti del mondo, viene rappresentato da Vittorini nel Piccolo Siciliano, un uomo che divora le arance che riceve come paga insufficiente del suo lavoro, e da Exupéry nel lampionaio, un uomo che lavora senza

mai fermarsi. Ogni personaggio rappresenta un'angolazione diversa dello stesso problema: lavorare molto e ricevere poco.

Anche i protagonisti di entrambe le opere sono simili tra loro: due uomini che vogliono ritrovare la loro infanzia. Silvestro, il protagonista di Vittorini, sente il bisogno di ritornare al paese della sua infanzia e di ritrovare il bambino che è stato; il Piccolo Principe è ancora un bambino, che afferma sempre che gli adulti non capiscono il mondo. Sia in *Conversazione in Sicilia* sia nel *Piccolo Principe*, la riconnessione con l'infanzia è intesa come l'unico modo di combattere un mondo di guerra, morte e povertà. Oltre a questo, i due protagonisti hanno dei mentori, che li aiutano durante il loro viaggio: il Gran Lombardo e la Volpe, rispettivamente.

Infine, i libri presentano la visione che gli autori hanno del mondo in guerra, e, principalmente, la loro velata critica al fascismo: Vittorini, per esempio, crea due personaggi, Coi Baffi e Senza Baffi, che sono personificazioni della mentalità del Regime in quanto credono che la fame sia un problema, non tanto perché le persone soffrono, ma perché diventano pericolose nel tentativo di placare la fame. Nel Piccolo Principe, i fascisti erano alberi di baobab: il protagonista afferma che, nel suo pianeta, i baobab erano un problema molto serio in quanto le loro radici dovevano essere tagliate prima della nascita perché, una volta cresciute, sarebbero state capaci di distruggere il piccolo asteroide B612. L'analogia col fascismo è che esso è nato come un alberello debole e facile da sradicare che, lasciato crescere, ha distrutto l´Europa e avrebbe potuto distruggere il mondo.

RIFERIMENTI

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Paraíso.* 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

DESSELMAN, Janeffer.; PACHECO, Keli Cristina. *Um olhar sobre o exílio e a resistência em Saint-Exupéry*. 2017. Disponível em: https://revistas.apps.uepg.br/index.php/index. Acesso em: 13 dez. 2020.

MEIRELES, João Ricardo da Silva; MORAES, Cintia da Silva. *Ecos da Resistência em O pequeno príncipe, de Antoine de Saint-Exupéry, e A trilha dos ninhos de aranha, de Ítalo Calvino*. 2016. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132671. Acesso em: 13 dez. 2020.

CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. *A bela história do Pequeno Príncipe*. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Il Piccolo Principe*. Verona: ELCOGRAF, 2015 [1943].

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Ocidente*. Roma: Gamberetti Editrice, 1998.

TYLER, Edward. *Alle Origini della Cultura.* Roma: Edizione dell'Ateneo, 1985.

VITTORINI, Elio. *Conversazione in Sicilia*. Bologna: Nuova Universale Einaudi, 1966.

_____. *Italia Libri*, 2007. Disponível em: http://www.italialibri.net/autori/vittorinie.html. Acesso em: 14 dez. 2020.

Recebido em: 07/05/2021
Aceito em: 23/08/2021

DO FOLCLORE À CULTURA POP: A REPRESENTAÇÃO DO *KITSUNE* MITOLÓGICO NO MANGÁ *INUYASHA*, DE RUMIKO TAKAHASHI

FROM FOLKLORE TO POP CULTURE: THE REPRESENTATION OF THE MYTHOLOGICAL KITSUNE IN THE INUYASHA *MANGA, BY RUMIKO TAKAHASHI*

Júlia da Silva Amaral[1]

RESUMO: Este trabalho pretende realizar uma leitura da personagem Shippō, um filhote de raposa *yōkai* raposa, presente no mangá *InuYasha*, da autora Rumiko Takahashi (1996). Nosso foco estará direcionado aos estudos dos mangás, assim como evocará estudos acerca da mítica raposa (em japonês, *kitsune)*, que se encontra inserida em narrativas antigas do Japão. Podemos afirmar que o trabalho se apoiará no método comparativo-dedutivo para expor o mito original e como ele pode ser representado na atual cultura pop nipônica.
Palavras-chave: mangá; mitologia; *kitsune*.
ABSTRACT: This paper aims at providing a reading of the character Shippō, a young fox *yōkai*, present in the manga *InuYasha*, by the author Rumiko Takahashi (1996). Our focus will be directed at manga studies, as well as evoke other studies about the mythical fox (in Japanese, *kitsune)*, which is found in old Japanese narratives. We can claim that the work will be based on the comparative-deductive method to expose the original myth and how it can be represented in current Japanese pop culture.
Keywords: manga, mythology, *kitsune*.

[1] Graduanda, UFES.
** Este trabalho deriva da minha pesquisa de Iniciação Científica, orientada pela Profa. Dra. Márcia Hitomi Namekata, UFPR.

1. A HISTÓRIA EM QUADRINHOS

A história em quadrinhos passou a ganhar notoriedade mundial a partir do século XX. Will Eisner (1995, p. 5 *apud* CARLOS, 2009, p. 04) define-as como "arte sequencial", ou seja, "um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia". Sua linguagem é formada a partir de dois elementos básicos: a imagem e a linguagem.

Segundo Antônio Luiz Cagnin (1975, p. 32), em *Os Quadrinhos*, a imagem pode ser entendida como representação imitativo-figurativa, como *cópia* de alguma coisa. Tendo a possibilidade de formar um código e de construir mensagens, ela adquire a classe de signo, e assim é conhecida com outros nomes.

Respeitando o estudo de Cagnin (1975, p. 32), temos a imagem sendo um:

a) Ícone: "Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um objeto daquele tipo. [...] será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele".

b) Signo analógico: pela similaridade da sua forma com a forma da realidade, e por contrapor o símbolo arbitrário ao signo discreto.

c) Signo icônico: pelo mesmo motivo, e pela oposição ao signo linguístico, ao símbolo etc.

d) Signo iconográfico: por conservar a natureza de ícone e por ser desenhada.

A imagem que vemos nos quadrinhos é proveniente de desenhos manuais. A elaboração manual revela a intencionalidade do desenhista na emissão do ato sêmico e

transforma o desenho em mensagem icônica, carregando em si, além das ideias, a arte, o estilo do emissor. Ao contrário da fotografia, cujo estatuto primeiro é o de documento, registro, a imagem desenhada visa o público consumidor das HQs[2], a comunicação com mensagens codificadas. (CAGNIN, 1975, p. 33)

A imagem não deve ser interpretada como um infortúnio contemporâneo ameaçador; ela é um meio de comunicação e de expressão que nos liga às tradições mais antigas e mais ricas da nossa cultura. De acordo com a especialista em Semiologia da Imagem, Martine Joly,

> [a] leitura da imagem, mesmo a mais ingênua e cotidiana, mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio mais de autonomia do que de passividade. [...] Interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a nossa história, tanto pelas nossas mitologias como pelos nossos diferentes tipos de representação. (JOLY, 1994, p. 155).

Por conseguinte, para Cagnin (1975, p. 119-120), a linguagem constantemente se une à imagem, alternando com ela funções de dominância e complementaridade. Em uma HQ, ela pode assumir a função de fixação e ligação: aquela quando desvenda o sentido literal da imagem auxiliando sua interpretação; esta quando palavra e imagem se complementam.

A linguagem dos quadrinhos pode ser representada das seguintes maneiras: por meio de balões, que indicam diálogo entre as personagens e introduzem discursos diretos na sequência narrativa; por meio da legenda, que é formada por um texto com caracteres normais para representar a voz quase impassível do narrador; através das onomatopeias, que dão sonoridade à cena; através do título, no qual as letras são muito bem trabalhadas e dispostas em harmonia com os elementos do quadrinho inicial; e por

[2] Abreviação de Histórias em Quadrinhos.

meio de quadros com texto-figura, onde o texto pode disfarçar ambas as suas funções (fixação e ligação) nas figuras que formam a cena (CAGNIN, 1975).

2. O MANGÁ

No Japão, as histórias em quadrinhos, tanto orientais quanto ocidentais, são chamadas de mangás (漫画). A palavra é dada pela união dos ideogramas *man* 漫 (humor, algo que não é levado a sério) e *ga* 画 (imagem, desenho).

Esse termo foi adotado e reconhecido por meio do desenhista Rakuten Kitazawa, que pertenceu à geração de artistas pós abertura dos portos do Japão, em 1853, após 200 anos de isolamento do país do resto do mundo, determinado pelo Shogunato Tokugawa, em 1640. O novo período, denominado Meiji (1867-1912), trouxe diversas inovações para o país em várias áreas, inclusive nas artísticas e jornalísticas. Com a entrada do estrangeiro, principalmente o europeu, iniciaram-se os primeiros contatos dos japoneses com as revistas de humor de moldes ingleses e franceses (LUYTEN, 2003).

Kitazawa recebeu enorme influência do inglês Charles Wirgman, que editou o jornal *The Japan Punch,* trazendo para o meio jornalístico os moldes da imprensa britânica, com charges políticas que fascinaram os japoneses. O grande sucesso fez com que surgisse a primeira revista japonesa de humor *Marumarushinbun* em 1877, tendo duração de 30 anos (LUYTEN, 2003).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial ocorreram modificações no ramo editorial dos mangás. Agora eles estavam divididos por gênero, com uma produção específica para adolescentes na faixa etária de 12 a 18 anos. Utilizando a divisão definida por Sônia Luyten (2003), pioneira nos estudos dos mangás no Brasil, podemos classificá-los em três grandes categorias: 1) Revistas infantis — denominadas *shōgaku*e — normalmente

de cunho didático, que possuem uma variedade imensa de temas, e vão desde assuntos escolares, *hobbies* até conselhos úteis aos mini leitores; 2) Revistas femininas — chamadas de *shōjo* mangá — que cobrem a fase da adolescência feminina; a temática é variada, sempre enfocando amores impossíveis, separações e rivalidades entre amigas; 3) Revistas masculinas — *shōnen* mangá — tendo como público rapazes adolescentes. Todas têm como característica comum o espírito japonês, que dá ênfase à rigidez moral e ao fortalecimento do espírito, algo muito semelhante ao código de conduta do *bushidō* — o caminho do guerreiro samurai. No *shōnen* mangá, a violência, em todas as suas modalidades, é a principal característica de suas histórias.

Além dessas três categorias acima, existem mangás destinados ao público adulto. No caso masculino, dá-se o nome *seinenshi* (revistas para homens jovens, as quais alcançam leitores até a faixa etária dos 40 anos). Já no caso feminino, não havia revistas próprias até a década de 1980, quando apareceram dois títulos mensais: *Be in Love* e *Big comic ladies*, que apresentavam características parecidas com o *shōjo*, porém com personagens um pouco mais velhas (LUYTEN, 2000).

Os mangás divergem das histórias em quadrinhos ocidentais em diversos pontos. De acordo com Angelica Alves Ramos, em sua dissertação intitulada *Aspectos da Cultura Japonesa representados no herói do mangá One Piece*, os mangás possuem traços distintos:

> [a] impressão em tons monocromáticos e em papel-jornal; a ordem de leitura no quadrinho japonês começa por onde seria considerado o fim em [uma HQ], sendo que a orientação de leitura dos quadros e dos balões é da direita para a esquerda; o layout dos quadros, que emprega características cinematográficas possibilita maior dinamismo à narrativa; e a linguagem japonesa composta por hiragana, katakana e kanji[3] que dão ao artista uma liberdade maior na integração do código verbal ao visual, pois é um dos elementos que compõe o cenário dos quadros (RAMOS, 2018, p. 17).

[3] Hiragana e katakana são silabários e kanji são caracteres (ideogramas) da língua japonesa (RAMOS, 2018).

Os mangás não só relatam o cotidiano do povo nipônico, mas também se utilizam de tramas com universos fantásticos, misturando-se com referências a períodos da história do Japão. A mitologia japonesa é bastante recorrente nos mangás, sendo capaz de aparecer em pequenas menções ou em tramas inteiras.

3. A MITOLOGIA NOS MANGÁS

Os mitos podem ser encontrados no cerne de inúmeras histórias. Conforme Marcos Fábio Vieira explana em seu trabalho *Mito e Herói na Contemporaneidade* (2007, p. 81), atualmente os mitos passaram por um processo de adaptação à cultura materialista, de forma a atender às necessidades de uma cultura do meio comercial, onde a imagem para consumo é mitificada e idealizada.

O mito torna-se algo necessário a todo ser humano independente da época, transformando-se em um fenômeno altamente presente no mundo contemporâneo:

> [...] Não se deve ignorar, por outro lado, a concretização mitológica contemporânea, os "novos mitos" que surgem, que nos cercam e que nos definem: James Bond, Mickey Mouse, Superman, Rambo, a sociedade sem classes, o sexo, a política, a guerra das estrelas, etc. [...] A "ciência dos mitos" contribui com uma compreensão mais geral e profunda, para um conhecimento do homem, do microcosmo que ele é e do universo em que se integra. Referente cultural, o mito atualiza-se, permanece vivo; por vezes adormecido, pode surgir numa erupção violenta e construtiva. (JABOUILLE, 1986, p. 117-8 *apud* MEIRELES, 2001, p. 02).

Uma das variadas expressões artísticas que possuem a capacidade de realizar uma releitura dos mitos são os mangás. A doutora em Letras da Universidade de São Paulo, Selma Martins Meireles, em sua comunicação *O mito nas histórias em quadrinhos: um exemplo a partir do mangá* (2001), expõe o fato de que o estudo dos mitos e das histórias em quadrinhos afirma-se não como um subproduto acadêmico e cultural, mas

sim como uma forma "alternativa" de aprender a respeito do universo e da relação do homem com o mundo natural e social, e de expressar essa interação de um modo não apenas racional, mas também intuitivo e emocional, buscando a totalidade do ser humano.

Para tentar conceituar o mito, Meireles utiliza a teoria de arquétipos de Carl Gustav Jung[4]. Ela afirma que, de acordo com Jung,

> os arquétipos não têm formas pré-definidas e finalizadas, são virtualidades que podem se materializar de formas diferentes em diferentes épocas, culturas ou grupos sociais, na forma de mitos. Desta maneira, mesmo pertencendo a culturas tão diferentes quanto a brasileira e a japonesa, esse substrato psicológico pode ser intuitivamente compreendido quando aparece em formas artísticas de expressão, entre elas o mangá (MEIRELES, 2001, p. 02).

De acordo com o autor Victor Jabouille (1986 *apud* MEIRELES, 2001), "mesmo racionalizado, a leitura do mito apela para o sensível, para aquilo que é perceptível intuitiva e inconscientemente. Daí, talvez, a popularidade do mito, a dimensão e a facilidade de sua implantação, o seu dinamismo e perenidade". É o seu apelo à intuição e aos arquétipos universais, que prescindem da racionalização para atingir determinando público e transmitir uma mensagem, que habilitam um mito a ser empregado em manifestações artísticas e mídias de massa.

Em questão de propagação de mensagem, Meireles (2001) ressalta que como os japoneses sempre tiveram a tradição de representar histórias por meio da ilustração, pode-se entender que o mangá, assim como em todas as outras formas de manifestação artística, constantemente recorre aos mitos para codificar sua mensagem, recriando-os, quando necessário, a fim de atingir o homem moderno.

[4] Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra suíço, fundador da escola da Psicologia Analítica. Desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, de arquétipos e do inconsciente coletivo. Disponível em: https://www.ebiografia.com/carl_gustav_jung/. Acesso em: 02 mar. 2020.

A autora trabalha com a ideia de que provavelmente a noção mais difundida de mito e de mitologia é aquela de um grupo hierarquizado de deuses, semideuses, heróis, demônios e criaturas sobre-humanas, com as narrativas de seus feitos e eventuais relações com os seres humanos, como na mitologia grega, egípcia, nórdica, indiana etc. No Japão antigo, a religião original xintoísta era politeísta e animista, ou seja, havia vários deuses superiores e espíritos para as forças da natureza, bem como demônios e outros seres maléficos. Com relação à vida após a morte, havia a crença na imortalidade da alma e no seu julgamento, que levava ao inferno ou a um lugar paradisíaco até o momento da reencarnação. Todo esse fundamento de lendas e mitos permanece no imaginário japonês e é amplamente utilizado em mangás (MEIRELES, 2001).

É interessante apontar um paralelo que Meireles (2001) traça com a cultura indígena brasileira e a revista em quadrinhos "*Turma do Pererê*" (1959), do autor Ziraldo, que apresenta personagens da mitologia dos índios brasileiros, como a Iara e a Caipora. Da mesma maneira, figuras do imaginário japonês são utilizadas como personagens de mangás, como nas histórias sobre *yōkai*[5].

Meireles (2001, p. 06) ainda reforça que nos mangás há um forte componente de misticismo e religiosidade. Nós geralmente não refletimos o quão presente ainda estão os mitos em nossa sociedade, como sendo reproduzidos por histórias em quadrinhos e cumprindo seu ofício de questionar e estabelecer o papel do homem no mundo.

Buscando discutir a presença das narrativas mitológicas dentro dos mangás, nos dedicamos à análise do mangá *InuYasha* (犬夜叉), da *mangaká*[6] Rumiko Takahashi,

[5] Segundo Aline Majuri Wanderley, em sua dissertação intitulada *DETA! O yōkai e as transformações das criaturas sobrenaturais japonesas* (2013), *yōkai* nomeia seres sobrenaturais gerados pelo homem em uma tentativa de apontar a causa de fenômenos desconhecidos, eventos da natureza ou doenças que em uma época distante não contavam com explicações científicas. O termo *yōkai* pode ser traduzido genericamente como "espírito".

[6] *Mangaká* (漫画家) é um termo japonês utilizado para definir quem cria e/ou desenha histórias para mangás profissionalmente.

publicado originalmente pela revista *Weekly Shōnen Sunday* em 1996. A obra foi concluída em 2008, totalizando 56 volumes. Para retratar a violência de forma simplificada, a autora utilizou-se do Sengoku Jidai (Período de guerras), localizado dentro do Período Muromachi (1338-1573), caracterizado por ter sido uma época de instabilidade política e distúrbios sociais.

4. *INUYASHA*

A história começa no Sengoku Jidai (1467-1568), com InuYasha, um meio-*yōkai* cachorro, que seduz a sacerdotisa Kikyō para roubar a poderosa Joia Shikon (Joia das Quatro Almas). Na batalha pela Joia, Kikyō atira em InuYasha com uma flecha, selando-o a uma árvore em um sono profundo. Gravemente ferida e à beira da morte, a sacerdotisa pede que a joia seja cremada junto a seu corpo.

Na moderna Tóquio, a estudante Kagome Higurashi, cuja família reside em um santuário xintoísta, se vê em apuros quando é puxada para dentro de um poço de sua residência por um *yōkai* centopéia. Na luta contra a criatura, Kagome descobre que a Joia de Quatro Almas estava dentro do seu corpo. Assim que consegue se libertar e sair do poço, Kagome percebe que não está mais em casa, ela acidentalmente regressou ao Japão do século XV.

Para se defender neste período, Kagome desperta InuYasha e o liberta do feitiço de Kikyō, mas ela acidentalmente quebra a joia em centenas de fragmentos, que se espalham por todo o Japão. Cada fragmento é capaz de garantir um grande poder e, por isso, é cobiçado por muitos humanos e *yōkai*. O enredo abrangente da série é InuYasha e Kagome em missão para encontrar todos os fragmentos e fazer com que a joia seja destruída de uma vez por todas.

5. O *KITSUNE* MITOLÓGICO E O SHIPPŌ

Durante a jornada, InuYasha e Kagome se deparam com diversos inimigos e também fazem grandes amigos, entre eles: Miroku, um monge budista; Sango, a exterminadora de *yōkai*; e o primeiro de todos, Shippō, um filhote de *yōkai* raposa, que busca vingança pela morte de seu pai ocasionada por dois vilões conhecidos como Irmãos Relâmpagos. Após ser salvo pelo casal, acompanha-os em suas aventuras.

Destarte, realizaremos uma leitura acerca dessa personagem que foi inspirada na mítica raposa, em japonês, *kitsune*, presente em narrativas antigas do Japão. Serão mostrados alguns aspectos das relações de semelhanças e contrariedades entre os textos mitológicos e a personagem do mangá.

5.1 A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DO *KITSUNE* NO MANGÁ *INUYASHA*

Shippō é ilustrado com traços humanos e sutis, ele tem uma única cauda e patas de raposa; aparenta ter entre sete e oito anos de idade, e apesar de *InuYasha* ser um mangá do gênero *shōnen*, o filhote de raposa tem traços que se assemelham aos de mangá *shōjo*, atribuindo-lhe um aspecto "fofo" e dócil.

FIGURA 1: SHIPPŌ

FONTE: TAKAHASHI, 1997.

Em sua dissertação intitulada *DETA! O yōkai e as transformações das criaturas sobrenaturais japonesas*, Aline Wanderley (2013, p. 99) refere-se ao assunto da representatividade do *yōkai* no Japão moderno. Aquele que sobrevive nos dias de hoje é uma criatura mais amável, meiga, extremamente diferente do perigoso *kappa*[7] que afogava pessoas, assim como o *kitsune* do mangá analisado, que apesar de seus traços leves, tem características próprias do *yōkai kitsune* representado em narrativas antigas do Japão.

5.2 METAMORFOSE

O *Nihon Ryōiki* ("Relatos milagrosos do Japão") é a primeira grande coletânea de *setsuwa*[8]. Data de 822, início do Período Heian (794-1185), e foi compilado pelo monge budista Keikai (ou Kyōkai).

As narrativas presentes na obra são todas de cunho budista e dentre estas temos a narrativa 1:2 sobre "Tomando a raposa como esposa e produzindo uma criança". Um homem do distrito de Ōno, na província de Mino, partiu a cavalo em busca de uma boa esposa. Naquela época, em um campo amplo, ele encontrou uma mulher atraente. Ele a pediu em casamento e ela rapidamente aceitou. Então, eles se casaram e viveram juntos. Depois de um tempo, a mulher ficou grávida e deu à luz um menino. Ao mesmo tempo, o cachorro que eles tinham deu à luz um filhote. O filhote latia constantemente para a

[7] *Kappa* é um popular *yōkai* de caráter anfíbio da altura de uma criança, assemelha-se aos sapos e possui um casco parecido com o das tartarugas. Os *kappa* habitam em rios e lagos e são famosos por pregarem peças inocentes, bem como realizarem ataques brutais e malévolos (FERREIRA, 2014, p. 26-27).

[8] Setsuwa é um termo que literalmente significa "história falada"; são histórias narradas oralmente e depois escritas. O setsuwa frequentemente existe em múltiplas variantes, com uma história geralmente evoluindo ao longo do tempo ou servindo a propósitos diferentes. Ao ser contado, escrito, recontado e reescrito, pressupõe-se um narrador e um ouvinte, mas não necessariamente um autor específico. São breves e de cunho budista ou secular (WANDERLEY, 2013).

esposa e ameaçava mordê-la. Ela ficou tão assustada que pediu ao marido para matar o filhote, mas, apesar de seu pedido, ele não o fez. A esposa foi para onde as criadas serviam arroz para lhes dar um refresco e o filhote correu atrás dela, tentando mordê-la. Assustada, ela se transformou em uma raposa e pulou em cima de uma cerca viva. O marido, vendo isso, disse: "Entre nós não há até uma criança? Eu jamais me esquecerei de você. Venha sempre e dormiremos juntos." Assim, seguindo a palavra do marido, ela veio e dormiu com ele todos os dias, e recebeu o nome de *kitsune*[9] (WANDERLEY, 2013).

A partir dessa narrativa, podemos observar o aspecto metamórfico das raposas que são comumente retratadas por se transformarem em belas mulheres, bem como sua inimizade com cães.

FIGURA 2: A MULHER RAPOSA, KUZUNOHA[10], SEPARA-SE DO SEU FILHO

FONTE: YOSHITOSHI, (1889-1892).

[9] Nessa narrativa é contada a "verdadeira" origem do termo *kitsune*: na história, é apresentado como derivado da expressão 来つね = kitsune, que significa "venha e durma" (WANDERLEY, 2013).

[10] Kuzunoha é o nome de uma raposa do folclore japonês, geralmente tida como a mãe de Abe no Seimei, famoso adivinho do Período Heian. Na lenda de Kuzunoha, a raposa, na forma de uma bela jovem, casa e tem um filho com um ser humano. Certo dia, no entanto, sua verdadeira identidade é revelada, e a raposa é obrigada a partir. Na ilustração acima, vemos a silhueta da raposa por trás da porta de correr (WANDERLEY, 2013, p. 21).

No mangá *InuYasha,* o personagem Shippō também consegue se transformar em humanos, tanto homem quanto mulher, para despistar os inimigos que encontram. No capítulo três, do volume quatro do mangá, Shippō consegue assumir a forma de Kagome para ajudá-la a escapar dos Irmãos Relâmpago que a haviam sequestrado. Ele também consegue se transformar em um balão e em quase qualquer objeto existente para se proteger, colocando uma pequena folha sobre sua cabeça. Além disso, utiliza-se de uma técnica de combate chamada "pião esmagador mágico da raposa", na qual um pequeno pião é lançado sobre a cabeça do adversário evoluindo para um enorme pião, causando-lhe um considerável dano, porém, o dano é temporário, visto que tudo é apenas uma ilusão causada pela "magia da raposa".

FIGURA 3: A PRIMEIRA APARIÇÃO DE SHIPPŌ NA HISTÓRIA ACONTECE EM FORMA DE UM GRANDE BALÃO ROSA COM GRANDES OLHOS

FONTE: TAKAHASHI, 1997, VOLUME 03.

5.3 MALANDRAGEM

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa*, Cláudio Augusto Ferreira (2014, p. 45) evidencia que os *kitsune* gostam de pregar peças nos seres humanos. As raposas maliciosas, ou apenas traquinas, recebem o nome de *yako* ou *nogitsune* (野狐) (raposas dos campos).

As raposas do campo frequentemente pregam peças que humilham samurais arrogantes, citadinos orgulhosos e mercadores gananciosos. Mas há também narrativas onde elas se aproveitam da boa-fé de comerciantes, agricultores e monges budistas (FERREIRA, 2014, p. 45).

Shippō adora pregar peças em InuYasha. Esse é um dos motivos que fazem o protagonista perder facilmente a paciência com o filhote de raposa. Shippō também não tem medo de enfrentar InuYasha, que é um personagem bastante temperamental, o que ocasiona discussões cômicas entre os dois.

FIGURA 4: INUYASHA BATENDO EM SHIPPŌ APÓS O MESMO O CHAMAR DE "TRAPALHÃO" [11]

FONTE: TAKAHASHI, 2007, VOLUME 49.

[11] Lê-se da direita para a esquerda.

5.4 *KITSUNE-BI*: FOGO DE RAPOSA

O autor Kiyoshi Nozaki, em sua obra intitulada *Kitsune Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor*[12] (1961), reserva um capítulo inteiro para expor alguns contos e relatos encontrados no Japão a respeito do *kitsune-bi* ou fogo de raposa. Por exemplo, o conto "O menino vê raposas emitindo fogo pela boca", publicado em 1811, no qual um homem disse que tinha visto um *kitsune-bi* com seus próprios olhos em sua infância nas montanhas. Em uma madrugada, ele estava descendo para a vila vizinha quando viu algumas tochas ao pé de uma montanha. Então se apressou furtivamente naquela direção, ao longo de uma caminhada entre campos de arroz. Ao se aproximar do local, ele encontrou cerca de 20 ou 30 raposas, grandes e pequenas, brincando juntas no quintal de um pequeno santuário de Inari erguido lá. E ele também descobriu que o fogo que pensara serem suas tochas era na verdade a sua respiração. Quando uma raposa pulou no ar, ela soltou o ar e a respiração cintilou como uma chama, cerca de menos de um metro na frente da boca.

Quando ocorre a primeira aparição de Shippō no volume três, o capítulo dez é intitulado "*Kistuse-Bi* — Fogo de Raposa", pois a pequena raposa aparece em meio ao seu fogo com a aparência de um balão e não com sua aparência original. No volume quatro Kagome e Shippō são salvos de um ataque mortal feito por um dos Irmãos Relâmpago pelo *kitsune-bi* emanado através da pele do pai de Shippō.

É interessante pontuar que a *mangaká* Takahashi atribuiu a *kitsune-bi* a Shippō não saindo apenas de sua boca, mas também de sua pele e até mesmo em suas transformações em objetos e humanos. Portanto, podemos dizer que o fogo de raposa é

[12]*Kitsune Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor (Kitsune Raposa Japonesa do Mistério, Romance & Humor).*

a característica principal da personagem, já que está presente em quase todos seus movimentos, tanto de ataque quanto de defesa.

FIGURA 5: "*KITSUNE-BI* NO ANO NOVO, UMA NOITE SOB AS ÁRVORES ENOKI PERTO DE ŌJI"

FONTE: HIROSHIGE, 1857.

FIGURA 6: KAGOME E SHIPPŌ SENDO PROTEGIDOS PELAS CHAMAS DO *KITSUNE-BI* DO PAI DE SHIPPŌ

FONTE: TAKAHASHI, 1997, VOLUME 04.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

InuYasha, sem dúvida, é um mangá muito rico em folclore japonês. São diversos os *yōkai* que aparecem no decorrer de toda a história. Para o leitor desatento pode parecer apenas uma história genérica, com aventura, lutas e romance, mas quando realizamos uma análise mais profunda, percebemos o quanto Rumiko Takahashi construiu uma obra amplamente detalhada, bastante rica nas histórias e no passado de sua nação.

Analisar as características de Shippō trouxe à luz o quanto as raposas foram importantes para o passado nipônico, a maneira como enganavam pessoas se passando por belas mulheres; sua malandragem com seres humanos; e sua habilidade de emitir fogo pela boca.

Além disso, é possível perceber o quanto o mito se faz necessário a todo ser humano e como os mangás podem ajudar na disseminação e fixação deles. Para nós, brasileiros, é excêntrica a leitura sobre um folclore tão distinto, assim como seria para um japonês ler sobre "Saci-Pererê" e "Boto-cor-de-rosa". Portanto, ter acesso ao folclore japonês por meio de suas histórias em quadrinhos é instigante para os orientais, ao mesmo tempo em que é uma alternativa de conservação de costumes e tradições para o povo nipônico.

REFERÊNCIAS

CAGNIN, Antonio L. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CARLOS, Giovana S. *Mangá*: o fenômeno comunicacional no Brasil. In Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Divisão Temática — Interfaces Comunicacionais, 10, Blumenau, 2009. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0436-1.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

FERREIRA, Cláudio Augusto. *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*: o sobrenatural na cultura japonesa. 123 f. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Cultura Japonesa.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem***.** Lisboa: Edições 70, 1994.

UTAGAWA, Hiroshige. *Fox Fires on New Year's Eve at the Garment Nettle Tree at Oji.* 1857. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hiroshige-100-views-of-edo-fox-fires.jpg. Acesso em: 19 jul. 2021.

LUYTEN, Sonia M. B. *Mangá — o poder dos quadrinhos japoneses.* São Paulo: Hedra, 2000.

_____. "Mangá produzido no Brasil: pioneirismo, experimentação e produção". In XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte/MG: INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), 2003. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/168852646868454336879017132244134098721.pdf. Acesso em: 02 mar. 2020.

NOZAKI, Kiyoshi. *Kitsuné: Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor.* Japão: The Hokuseido Press, 1961.

MEIRELES, Selma M. "O *mito nas histórias em quadrinhos*: um exemplo a partir de mangás". In 4º Congresso de Arte e Ciência da USP. São Paulo/SP: AGAQUÊ — Revista eletrônica especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos, São Paulo, v. 3, n. 3, 26 out. 2001. Disponível em: http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/indiceagaque.htm. Acesso em: 02 mar. 2020.

RAMOS, Angélica A*. Aspectos da cultura japonesa representados no herói do mangá One Piece: análise dos conceitos de hierarquia, yakuza, on, giri.* 187 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TAKAHASHI, Rumiko. *Entrevista concedida a Toren Smith. Amazing Heroes*. Disponível em: http://www.furinkan.com/takahashi/takahashi3.html. Acesso em: 02 mar. 2020.

_____. *InuYasha.* Trad. Arnaldo Massato Oka. São Paulo: JBC, 1996.

VIEIRA, Marcos F. *Mito e herói na contemporaneidade*: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social. *REVISTA CONTEMPORÂNEA* (UERJ ONLINE), v. 8, p. 78-90, 2007.

WANDERLEY, Aline M. *DETA! O yōkai e as transformações das criaturas sobrenaturais japonesas*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Recebido em: 03/08/2021
Aceito em: 29/08/2021

FORMAS EM DISJUNÇÃO (EM "AQUELE SOL NOTURNO", DE WILLIAM FAULKNER)

FORMS IN DISJUNCTION (IN "THAT EVENING SUN" BY WILLIAM FAULKNER)

Eduardo Forgiarini[1]

RESUMO: Este trabalho, de cunho especulativo, busca uma aproximação entre dois teóricos da literatura, um brasileiro e outra estadunidense, Luís Bueno e Caroline Levine, no fito de tentar entender como as formas sociais (teoria de Levine) podem ser disjuntivas (teoria de Bueno). Para tanto, utiliza-se como campo de análise o conto "Aquele sol noturno" (*That evening sun*), do escritor norte-americano William Faulkner, por se acreditar que a disjunção se encontra não apenas no seu enredo, mas também nas suas estruturas.
Palavras-chave: formas; disjunção; William Faulkner.
ABSTRACT: This speculative work aims to bring together two theorists of literature, one of them Brazilian and an American one, namely Luís Bueno and Caroline Levine, to understand how social forms (Levine's theory) can be disjunctive (Bueno's theory). For such purpose, William Faulkner's short story "That evening sun" is going to be used as a field of analysis, because it is believed that disjunction is not only found in its plot, but also in its narrative structures.
Keywords: forms; disjunction; William Faulkner.

1. INTRODUÇÃO

Que William Faulkner é um dos maiores escritores da literatura norte-americana, não se pode negar. O próprio Harold Bloom o coloca em seu *Cânone Americano* (2017) e assume que Faulkner tem uma "originalidade demônica" e que "Tudo nele é idiossincrático" (BLOOM, 2017, p. 467). Além disso, Faulkner é reconhecido por grandes obras como *Absalão, Absalão*, *Enquanto agonizo*, *Luz em agosto*, e talvez o seu livro mais conhecido: *O som e a fúria*. Para além disso, ele retrata,

[1] Mestrando, UFPR.

na sua ficção, um Sul estadunidense (o *Deep South*) que é essencialmente disjuntivo. Isso, aliás, é o que leva à escolha do conto "Aquele sol noturno" como objeto de aplicação das proposições que serão feitas neste trabalho — que, deixe-se claro, tem um caráter muito mais especulativo do que conclusivo. Falemos, pois, delas.

Primeiro, parte-se do conceito estabelecido por Luís Bueno (2019) no seu artigo "*Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em 'Evolução'*". Ao propor uma nova leitura da historiografia literária nacional, que vai na contramão de pensadores românticos ou "formativos" sobre a ideia de que tanto nossa sociedade quanto nossa literatura não estariam ainda plenamente formadas, sua tese defende justamente que nossa literatura e sociedade não apenas estariam formadas há um tempo, mas também que tal formação seria, por natureza, disjuntiva. Contudo, para a utilização desse instrumental teórico, faz-se aqui um movimento de deslocamento de sua proposta inicial — de análise do contexto histórico-literário brasileiro, no artigo de Bueno — para o entendimento da obra de Faulkner, escrita nos Estados Unidos, dentro de outro contexto, portanto.

Caroline Levine (2015) entra neste texto para complementar o entendimento ofertado por Bueno (2019) sobre disjunção. Defendendo que as formas literárias são formas sociais e vice-versa, e que, portanto, não se separam, ela fornece uma metodologia de análise para entender melhor quais formas atuam em "Aquele sol noturno", e quais são seus ritmos, suas hierarquias, na construção do todo da narrativa, no todo da sociedade. Deixe-se claro, porém, que Levine (2015) ainda falará de *affordances*, corpo social, *networks*, entre outros conceitos, em seu trabalho, que a economia deste texto não daria conta de descrever e aplicar em poucas páginas. Por esse motivo, escolheu-se aqui falar de: formas, porque, como afirma a autora, elas estão em toda parte; hierarquias dessas formas, porque podem ser facilmente mapeadas; e dos ritmos da sociedade, porque são, assim como as formas, os ritmos literários.

Desse modo, numa análise do conto de Faulkner, unem-se as duas abordagens, a de Bueno (2019) e a de Levine (2015), para tentar-se pensar os alcances sociais da literatura, ou seja, de que maneira as formas sociais se imbricam, se desdobram, se sobrepõem ou se refletem. Isso porque os dois críticos, embora não pareçam se conhecer, travam um diálogo interessante, que se complementa no trato histórico-sociológico da literatura. E a escolha do conto em questão se justifica na forte presença de uma força disjuntiva não apenas em seu conteúdo temático, mas também em suas estruturas.

2. DISJUNÇÃO

O conceito de "disjunção" surge neste trabalho a partir dos esforços de Luís Bueno, em sua disciplina "Crítica e Historiografia Literária: Disjunção em Machado de Assis", ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em 2021 (ano mais do que atípico e disjuntivo). Para ele, a história literária brasileira estaria pautada justamente nesse conceito; seria, portanto, disjuntiva, e a "disjunção" uma chave de leitura da literatura brasileira. Para entendê-lo melhor, faremos um movimento parecido com o que é feito no começo do artigo em que Bueno (2019) defende a sua tese: olharemos para fora da literatura, mas para dentro da sociedade.

FIGURA 1 — PARAISÓPOLIS (TUCA VIEIRA, 2004).

Uma das imagens que melhor ilustra a disjunção na sociedade brasileira é a divisão Paraisópolis x Morumbi. Tuca Vieira, fotógrafo, registrou uma cena ímpar para se entender o Brasil; cena esta que já ganhou exposição em museu. De um lado, uma das periferias de São Paulo, com condições de habitação bem aquém do que se considera ideal, repleta da desigualdade social e econômica que o pobre já conhece de cor no nosso país. Do outro, um edifício luxuoso, com quadras esportivas e piscinas privativas nas sacadas, com todo o conforto a que o rico pode ter acesso. O que separa as duas realidades? Um muro.

E ainda que a periferia como distância do centro não seja por si só algo disjuntivo, o ponto a ser destacado é o modo dissonante de ocupação do espaço periférico. A construção de um condomínio luxuoso dentro de tal espaço é que acaba gerando certo afastamento e suscitando a questão.

Esse afastamento, que ocorre entre classes dentro de um mesmo país, não se resume apenas a questões econômicas. Há que se pensar que a nossa sociedade se constitui de várias oposições marcadamente estabelecidas: homens x mulheres, ricos x

pobres, negros x brancos e daí por diante. Na literatura, como na sociedade, isso não seria diferente.

A nossa historiografia e crítica literária se fundam numa ideia de que seria a literatura um espaço para se forjar uma unidade nacional brasileira (BUENO, 2019, p. 15). Para Bueno, chega a ser utopia o pensamento de que ainda não estávamos formados enquanto nação — tipo de pensamento característico dos românticos no Brasil, e até mesmo dos que Bueno chama de "formativos", quais sejam Antonio Candido, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros. Nesse rumo,

> O ambiente nacional disruptivo é visto como matéria-prima a ser moldada para a criação de uma nação e de uma literatura pelos românticos; e como realidade a ser superada para que o país possa se formar, ou seja, atingir o momento em que essa disruptividade cesse e uma sociedade justa e democrática se crie, para os 'formativos'. (BUENO, 2019, p. 15)

A tese de Luís Bueno é a de que a nossa sociedade já está plenamente formada há muito tempo, bem como o está a nossa literatura,

> Só que não se trata de uma sociedade orgânica como a melhor parcela da intelectualidade brasileira deseja, mas sim de uma sociedade *disjuntiva*. A *disjunção* é, nessa perspectiva, elemento característico da literatura e da vida nacionais — sem prejuízo de o ser também de outras sociedades modernas atravessadas pela desigualdade. (BUENO, 2019, p. 16, itálicos do autor).

Outrossim, podemos entender que "disjunção" seria esse movimento de afastamento, de algo que se pretendia unido, junto, e que, por quaisquer motivos, se separa, se "disjunta". E na literatura isso se vê não somente no conteúdo temático de certas obras, mas também nas suas estruturas, como é o caso do conto analisado por Bueno (2019), "Evolução", de Machado de Assis, em que o elemento disjuntivo se encontra não necessariamente numa oposição entre classes, mas na construção e limitação da visão de um narrador, e a sua falsa autoridade sobre si mesmo e sobre a matéria narrada, sobre uma falsa *Evolução*.

Em outra empreitada parecida (*Depois do fim: ainda história de literatura nacional?*, de 2012), Luís Bueno começa seu artigo observando que a escrita da história da literatura nacional, que vive um momento de crise, segundo alguns críticos, teria chegado ao fim. Isso será verdade, como mostra, se se restringir a determinado modelo tradicional, coisa a que se contrapõe ao apresentar uma proposta alternativa em seu texto. Ao discutir personagens da ficção, Bueno esboça esse impulso juntivo por trás da historiografia literária, quando mostra a sua fratura e, portanto, certo impulso disjuntivo:

> Ainda assim, essa existência é mesmo fraturada, o que inviabiliza a constituição de uma personagem como aquela descrita por Franchetti. No entanto, como toda narrativa necessita de uma personagem, se essa não dá mais, qual poderia ser, hoje, a personagem central da história literária brasileira? (BUENO, 2012, p. 208).

Considerando, então, o caráter a-histórico (ainda a ser apontado) de uma forma, e portanto transponível pelo tempo e espaço, a teoria de Levine entra em jogo: que formas são essas, e que precedentes elas dão para que se desvele a disjunção na literatura e na sociedade? Há que se considerar, afinal, que não é somente a sociedade brasileira que está entranhada pela disjunção apontada por Bueno. E aqui ressalta-se o início desse descolamento que será feito da proposta original de Bueno, mais específica, restrita à nossa literatura, para o entendimento da produção faulkneriana — estadunidense, portanto.

3. FORMAS

Quando olhamos para o mundo, o que é que vemos? Que é que nos distingue de cada um de nós? Nossos contornos? Nossas consciências? E que é que separa uma pedra do chão? Um peixe da água? Um romance de um conto? Pode parecer simples, mas a resposta beira a complexidade. Podemos afirmar assertivamente que as formas dentro de uma obra de ficção não têm nada que ver com as formas de aqui fora? Que

um homem que é ficcionalizado num romance em nada tem que ver com um homem do nosso mundo empírico? Que formas são essas? Que limites são esses?

Caroline Levine (2015) entende "forma" de diversas maneiras; para ela, trata-se de um conceito múltiplo. Comecemos por entendê-lo como "todos os contornos e configurações, todos os princípios ordenadores, todos os padrões de repetição e diferença" (LEVINE, 2015, p. 02, tradução minha) que possam existir dentro e fora da obra literária. Assim, a sua definição caminha de mãos dadas com o senso comum sobre o assunto.

Nesse diapasão, quando tratamos de um gênero literário, estamos lidando com um tipo de forma. Por exemplo, o gênero romance permite uma obra de grande extensão (embora possa também ser pequeno e mesmo assim pertencer ao gênero), a criação e desenvolvimento de certos personagens, ambientes, descrições, enredos e subtramas, digressões, fluxos de consciência, monólogos interiores e assim sucessivamente. São todos elementos que dão forma ao gênero. A questão que impera, então, é a seguinte: as formas contêm apenas a narrativa ensimesmada? Isto é, as formas dentro de uma narrativa, ou as formas de uma narrativa, têm vez somente ali, na economia narrativa, à parte da sociedade?

Para Levine,

> Uma crítica contemporânea, informada por várias décadas de abordagens históricas, quereria, no lugar [dessa concepção], considerar as condições políticas e sociais que envolvem a produção daquela obra, e ela trabalharia para conectar as formas do romance ao mundo social. Ela buscaria mostrar como técnicas literárias reforçam ou enfraquecem instituições e relações políticas específicas, como o poder imperial, o capitalismo global, ou o racismo. (LEVINE, 2015, p. 01, tradução minha).[2]

[2] "A contemporary critic, informed by several decades of historical approaches, would want instead to take stock of the social and political conditions that surrounded the work's production, and she would work to connect the novel's forms to its social world. She would seek to show how literary techniques reinforced or undermined specific institutions and political relationships, such as imperial power, global capital, or racism." (LEVINE, 2015, p. 01)

Para tanto, e embora não com este propósito, Caroline Levine pensa num método de análise literária que em muito dialoga e nos ajuda a enxergar a ideia de disjunção. Olhemos, pois, para as formas sociais, os ritmos da sociedade, as suas hierarquias, para então chegarmos à sua completude.

Em todo o planeta temos fábricas funcionando a todo vapor. Na sua maioria, o funcionamento se dá por turnos. Geralmente dois, um diurno e outro noturno (o que, é claro, pode variar). Nesse funcionamento, vemos um ritmo de trabalho. E não apenas em turnos, mas há também ritmos de produção: uns automatizados, outros mecanizados. Tudo isso se configura como ritmo. Entretanto, não precisamos fixar nosso olhar apenas na produção de fábricas para entendermos os ritmos da nossa sociedade. Ele está presente em várias instâncias. Quando tomamos café da manhã logo cedo, fazemos uma refeição no meio do dia e outra no final, temos um ritmo. Quando vestimos as roupas de baixo e depois as de cima e, por fim, os sapatos, temos um ritmo. Como Levine (2015) aponta, formas rítmicas geralmente parecem naturais, derivadas de tempos vividos pela humanidade. São, portanto, naturalizadas na nossa sociedade.

Além disso, há as hierarquias sociais. Conforme a autora,

> hierarquias arranjam corpos, coisas e ideias de acordo com níveis de poder ou importância. Hierarquias ranqueiam — organizam experiências em arranjos assimétricos, discriminatórios e, muitas vezes, injustos. (LEVINE, 2015, p. 82, tradução minha).[3]

E isso não é difícil de se mapear. Basta pensarmos nas configurações dentro de uma empresa: haverá sempre um nível hierárquico, do maior para o menor, do chefe ao empregado. E aqui há formas colidindo também, mostradas através de suas hierarquias: as formas socialmente opostas "homem x mulher" ganham fôlego quando

[3] "[...] hierarchies arrange bodies, things, and ideas according to levels of power or importance. Hierarchies rank - organize experience into asymmetrical, discriminatory, often deeply unjust arrangements." (LEVINE, 2015, p. 82)

homens são postos hierarquicamente acima de mulheres (com as mesmas capacidades e nível de instrução) apenas por seu gênero. Explico melhor: a hierarquia básica desse cenário seria a de que a pessoa mais capacitada, ou de maior importância, estivesse hierarquicamente acima dos demais; no entanto, quando alguém é posto hierarquicamente acima dos outros apenas pelo gênero a que pertence, as formas colidem, porque os arranjos sociais colidem, diante desse conflito de interesses. O ritmo (pessoa de maior importância estará acima) se altera, porque se altera o critério por trás dessa hierarquia. Em outras palavras, o ritmo "a pessoa melhor capacitada estará acima" é alterado por "a pessoa que pertence a tal gênero (e, portanto, tem tal forma na sociedade) estará acima".

Todas essas formas, atuando em ritmos e hierarquias próprias ou compartilhadas, constituem o todo da nossa sociedade, o todo da narrativa. E é nesse sentido que "[...] hierarquias importam para o ato da leitura, [pois está] a forma vertical das hierarquias moldando nossas práticas diárias interpretativas." (LEVINE, 2015, p. 87) Ou seja, as hierarquias da nossa sociedade estão diretamente relacionadas com as hierarquias literárias. Um personagem como Bentinho, que é o dono de sua narrativa, está hierarquicamente acima de Capitu, por ter a oportunidade de poder contar os fatos ao leitor, partindo-se da premissa de que o leitor tende, num primeiro momento, a acreditar no narrador de uma história. Isso não só revela as formas sociais "homem x mulher", como as formas estruturais do romance machadiano: Bentinho está acima, nessa hierarquia vertical, por ter a voz e a confiança do leitor, coisa que não é reservada a Capitu, que nos chega através dos olhos dele e, portanto, não tem voz própria, contornos próprios, o que reforça a forma social que representa: uma mulher.

E é nesse rumo que chegamos a outras definições de "forma" estabelecidas por Levine, uma vez que

> Formas podem significar ideias imateriais, como em Platão, ou contornos materiais, como em Aristóteles. Podem indicar essência, mas também contenções superficiais, como as convenções — *meras formas*. [...] Formas podem ser transmitidas como históricas, emergindo de circunstâncias culturais e políticas particulares, ou podem ser entendidas como a-históricas, transcendendo as superficialidades da história. (LEVINE, 2015, p. 02, tradução minha).[4]

Formas, portanto, não são apenas contornos materiais; convenções sociais também são formas, hierarquias são formas, ritmos são formas; disjunção também é forma. Mas isso ainda não ilustra claramente essa possível ligação entre Levine e Bueno. Para tanto, utilizaremos um objeto cuja disjunção se estabelece desde suas estruturas até seu conteúdo temático; um objeto repleto de formas em disjunção: "Aquele sol noturno", conto de William Faulkner.

4. "AQUELE SOL NOTURNO"

Ainda que não se trate do Brasil, assim como ele, o *Deep South* dos Estados Unidos é prova cabal da disjunção em uma sociedade. Não apenas por seu histórico separatista em relação aos estados do norte, mas por ser disjuntivo dentro de si mesmo.

Há ondas fortes de racismo que têm sido vistas e discutidas com certa recorrência atualmente. O movimento *Black Lives Matter* é exemplo disso, tendo como estopim (pois já existia antes) a morte de George Floyd, jovem negro que foi estrangulado por Derek Chauvin, um policial branco que não atendeu aos pedidos de Floyd para que parasse de aplicar força sobre ele, levando à morte brutal desse jovem negro.

[4] "Form can mean immaterial idea, as in Plato, or material shape, as in Aristotle. It can indicate essence, but it can also mean superficial trappings, such as conventions - mere forms. Form can be generalizing and abstract, or highly particular (as in the form of this thing is what makes it what it is, and if it were reorganized it would not be the same thing). Form can be cast historical, emerging out of particular cultural and political circumstances, oir it can be understood as ahistorical, transcending the specifities of history." (LEVINE, 2015, p. 02)

Evidentemente, os conflitos entre as formas sociais "brancos x negros" não vêm de 2020, ano em que Floyd foi assassinado, para cá. Um sul estadunidense extremamente racista existiu e deu margem para movimentos como a Ku Klux Klan, conhecida historicamente pelos seus ideais da superioridade branca em relação às pessoas negras, torturando-as e matando-as à revelia.

Há que se pensar também que a pobreza de diversidade agrícola no Sul entra nessa equação. Grosso modo, o *Deep South* tinha grandes produções de algodão em meados do século XIX, sendo essa sua grande fonte agroeconômica. As pessoas negras, sabe-se, eram escravizadas para trabalharem em tais plantações. Nada muito diferente do que ocorria com a produção de cana-de-açúcar, aqui no Brasil. Mas, diferentemente daqui, no final de 1860, o primeiro estado sulista declara a secessão dos estados nortistas, seguido dos outros estados, em 1861, o que leva à chamada Guerra de Secessão. Conflitando, estados do norte defendem o fim do trabalho escravo no país, enquanto os estados do sul defendem a sua permanência, com unhas e dentes. Em 1862, é abolida a escravidão no país por ordem do então presidente, Abraham Lincoln, com a guerra ainda acontecendo. Mas é somente em 1865, a partir da ratificação da 13ª Emenda Constitucional, que se proíbe oficial e totalmente o trabalho escravo em solo norte-americano.

No começo do século XX, temos, então, um cenário nada bonito pintado nesse sul estadunidense, uma vez que a grande mão de obra sulista deixa de trabalhar sob a escravatura. Evidentemente, muitos negros permanecem nas fazendas, nos grandes casarões brancos característicos do Sul, por vários motivos. E é nesse quadro que William Faulkner constrói o seu universo ficcional: um Sul decadente, repleto das feridas abertas num passado não tão distante.

"Aquele sol noturno" (tradução de *That evening sun*) retrata a história de Nancy, a protagonista do conto, uma mulher negra, que lava roupas para os brancos em troca de alguns tostões (quando a pagam), e a sua relação com a família Compson (que aparecerá novamente como protagonista de *O som e a fúria*). A título de resumo, ainda

que não se saiba o que foi escrito antes (se o conto ou o romance), aqui temos um microcosmo faulkneriano recorrente. Personagens importantes aparecem nesse conto: Jason (patriarca da família) e sua esposa, doravante debilitada, Caroline; Candace (Caddy); Jason (filho); Quentin, que além de narrador deste conto, é também narrador do segundo capítulo de *O som e a fúria*, e de todo o romance *Absalão, Absalão*; e, por fim, Dilsey, a empregada negra da família, que ganha destaque no quarto e último capítulo de *O som e a fúria*, por mais que não o narre. Somando-se ao núcleo familiar Compson, Nancy e Dilsey, temos um homem negro chamado Jesus: uma presença extremamente forte no conto todo, ainda que pouco se mostre de fato, reservando-se suas aparições a uma ou duas cenas.

E já aqui nos deparamos com algumas formas importantes a serem analisadas. A forma social da aristocracia decadente (da qual fazem parte os Compson) *versus* a forma social do empregado negro, ainda desvalorizado, ainda malvisto, ainda em busca da sua liberdade. Um afastamento, portanto, claro de formas sociais: uma acima hierarquicamente, outra abaixo.

Logo no início, há uma cena em que Nancy ganha protagonismo:

> "Quando vai me pagar, seu branco? Quando vai me pagar, seu branco? Já faz três vezes que não me paga um centavo -" O Sr. Stovall derrubou-a, mas ela continuou dizendo "Quando vai me pagar, seu branco? Já tem três vezes desde " até que o Senhor Stovall chutou-lhe a boca com o salto e o xerife reteve o Senhor Stovall, e Nancy caída na rua, rindo. Ela virou a cabeça e cuspiu um pouco de sangue e alguns dentes e disse, "Já tem três vezes que não me paga um centavo." (CAVENDISH, 2011, p. 484).

Mas a que custo é que Nancy começa a protagonizar? Rebaixada, com a boca sangrando, cuspindo alguns dentes. Enquanto Quentin, o filho mais velho dos Compson, apenas observa, são e salvo, ao espetáculo todo. E isso nos dá provas do reforço que têm as formas sociais sobre as formas da narrativa. Em outras palavras, as formas sociais que ainda imperavam, de subjugamento do negro, ganham representação no conto de Faulkner, se reforçando, passando da representação e

imposição social à representação e imposição literária; ainda assim, não se alteram (mesmo que ganhem ora uma representação textual), e portanto, seguindo a teoria de Levine, são as mesmas.

Mais adiante, Quentin comenta que Nancy passou a noite na cadeia, pendurada nas grades da janela, fazendo barulhos e que "Ele [o carcereiro] disse que era cocaína e não uísque, porque nenhum negro tentaria cometer suicídio a menos que estivesse cheio de cocaína, porque um negro cheio de cocaína não era mais um negro." (CAVENDISH, 2011, p. 484).

Não encontramos aqui, novamente, uma clara despersonalização da pessoa negra? Não chega a ser quase animalização a descrição feita por Quentin de Nancy? E não seria essa mais uma prova do reforço das formas sociais sobre as formas narrativas? Ou seja, uma obtendo influência direta sobre a outra?

Após um tempo, Jesus é introduzido na narrativa:

> Quando Dilsey estivera doente em sua cabana e Nancy cozinhava para nós, podíamos ver seu avental inchando; isso foi antes de o pai dizer a Jesus para ficar longe da casa. Jesus estava na cozinha, sentado por trás do fogão, com sua cicatriz de navalha na face negra como um pedaço de barbante sujo. Ele disse que era um melão que Nancy tinha sob o vestido.
> "Mas nunca que saiu da tua vinha", Nancy disse.
> "Saiu de que vinha?" Caddy disse.
> "Posso cortar fora a vinha de onde saiu", Jesus disse.
> "O que faz tu querer falar assim na frente dessas criança? Nancy disse. "Por que tu num vai trabaiá? Tu já terminou de cumê. Tu qué que o sinhô Jason pegue tu vagabundando na cozinha dele, falando desse jeito na frente dessas criança?
> "Falando de que jeito?" Caddy disse. "Que vinha"?
> "Eu num posso vagabundar na cozinha dos branco", Jesus disse. "Mas os branco pode vagabundar na minha. Branco pode vir na minha casa, mas eu não posso impedir ele. Quando o branco qué vim na minha casa, eu num tenho nenhuma casa. Num posso impedir, mas ele pode me chutá pra fora. Ele num pode fazê isso."
> Dilsey ainda estava doente na sua cabana. O pai disse a Jesus para ficar longe da nossa casa. (CAVENDISH, 2011, p. 484-485).

E aqui as formas (enquanto convenções) sociais se alteram. Jesus não é um nome qualquer. A Bíblia do Rei Jaime é um dos textos que têm escopo direto sobre a obra de

Faulkner (BLOOM, 2017, p. 467). No entanto, "Jesus" aqui é um homem negro. Um homem que não é bem-visto, que não é bem quisto na casa dos Compson. Ora, sendo os Estados Unidos um país de herança puritana dos primeiros colonizadores, de maioria cristã, que crê num Jesus branco, de cabelos longos e lisos, e barba também longa, por que Faulkner escolheria tal nome para atribuir a um homem negro na sua obra? Sobretudo um homem que não seja adulado pela família Compson, uma das mais tradicionais da região?

Ao que tudo indica, Nancy pode muito bem estar grávida, o que é sugerido por "seu avental inchado". E Jesus, sabendo disso, dispara: "Posso cortar fora a vinha de onde saiu". Não parece um discurso típico de alguém a cujo nome faz referência. Podemos pensar, então, em Jesus como um personagem disjuntivo: o afastamento que Faulkner cria em tal personagem, em relação ao filho de Deus, parece escancarar essas fissuras na forma "Jesus".

É bem verdade que até meados dos anos 1950, pessoas negras, ou "de cor", como eram chamadas, tinham de utilizar banheiros separados, piscinas públicas separadas, locais de lazer e assentos separados nos ônibus. Nesse sentido, essas duas formas sociais não se encontravam apenas afastadas, mas hierarquicamente desniveladas. Ou seja, numa escala vertical de hierarquia das formas sociais, brancos estavam acima, e negros, abaixo. E por muito tempo essa foi a hierarquização predominante. A título de ilustração, no trecho acima, encontram-se, na fala de Jesus, as formas opostas "brancos x negros". Quando Jesus questiona por que não poderia estar na cozinha de brancos, se brancos poderiam estar na sua, deixa claro esse abismo racial/social dentro e fora da narrativa.

A certa altura, Jesus parte; quando Nancy acorda, já se havia ido. Jason, o patriarca, inclusive deseja que permaneça por Memphis (lugar para onde Nancy acha que ele possa ter ido) (CAVENDISH, 2011, p. 486). Tal qual Cristo, Jesus parte, deixando apenas a sombra da sua presença, que nunca é confirmada no texto; é sempre uma presença:

> "Você vai me deixar sozinha, para levar Nancy em casa? a mãe disse. "A segurança dela é mais preciosa para você que a minha?"
> "Não vou demorar", o pai disse.
> "Você vai deixar essas crianças sem proteção, com aquele Negro por perto?"
> [...]
> "Ele num foi pra canto nenhum", Nancy disse. "Eu posso sentir ele". "Eu sinto ele agora, nessa estrada. Ele escutando nóis falar, cada palavra, amoitado em algum lugar, esperando. Eu não vi ele, e eu num vou ver ele de novo senão uma vez, com aquela navalha na boca. Aquela navalha naquele cordão descendo nas suas costas, dentro da camisa. (CAVENDISH, 2011, p. 487).

E outro grande elemento da disjunção da forma de "Jesus" aparece através da descrição de sua mãe:

> "Tia Rachel não pode dar um jeito nele?"o pai disse. Tia Rachel era velha. Morava num casebre depois do de Nancy, sozinha. Tinha cabelos brancos e fumava um cachimbo na porta, o dia inteiro; ela não trabalhava mais. Diziam que era a mãe de Jesus. Algumas vezes ela dizia que era e outras vezes dizia que não era parente de Jesus. (CAVENDISH, 2011, p. 488).

Ora, a alegoria bíblica aqui ganha mais uma variante: a mãe de Jesus é uma mulher negra. Embora já velha, e ainda que por vezes diga-se não ser mãe ou parente de Jesus, é considerada como tal. E então surge a pergunta: que sul estadunidense é este que Faulkner quer criar? Com um salvador negro, que vai contra toda a ideia cristã tida de como seria Jesus? E justamente um Jesus negro no *Deep South*, que não muitos anos antes lutava pela manutenção da escravatura? Explico melhor o meu pensamento sobre o que Faulkner está fazendo aqui: por fora, formas disjuntivas, de afastamento — duas imagens diferentes da forma "Jesus"; uma, o deus judaico-cristão; outra, um personagem negro, e possível criminoso (pois tentará enganar os policiais da cidade, segundo acha Nancy); por dentro, junção: o mesmo discurso de igualdade (todos são iguais e amados por Deus, segundo o messias; e por que brancos podem entrar na cozinha dos negros e não o contrário?, segundo o nosso personagem), a mesma presença-ausente pós-partida; e a mesma rejeição inicial pela tradição (no

caso do nosso personagem, expressa nas falas de Jason Compson). "Como sabe que ele está de volta?", Dilsey disse. "Você não viu ele". "Jesus é negro," Jason disse. "Eu sinto ele", Nancy disse. "Eu posso senti ele deitado acolá no fosso" (CAVENDISH, 2011, p. 491).

Gradualmente, Nancy vai entrando em pânico, por medo de que Jesus retorne e lhe faça qualquer mal. Isso porque, explica numa passagem rápida, o deixou com raiva. Nancy implora para que possa dormir na mansão dos Compson, onde se sente mais segura, mas sua súplica é negada. Por desespero, convence as crianças, Caddy, Jason e Quentin, a irem até sua cabana, para se divertirem. O que se interpreta é que ela tem a esperança de que, se Jesus estiver de volta, não lhe fará qualquer mal com as crianças estando ali. Seu plano se desfaz quando o patriarca chega à cabana. Por mais que Nancy lhe explique os sinais e o seu medo, tudo o que Jason Compson diz é:

> "Bobagem", o pai disse.
> [...]
> "Bobagem," o pai disse.
> [...]
> "Bobagem," o pai disse.
> [...]
> "Bobagem," disse o pai. "Você será primeira coisa que eu verei na cozinha amanhã de manhã." (CAVENDISH, 2011, p. 501-504).

diminuindo, assim, o seu sentimento de insegurança, a sua vulnerabilidade; revelando, uma vez mais, esse afastamento entre as formas "homem x mulher" e "brancos x negros". Isso sem mencionar a autoridade que a forma social de Jason Compson assume em todo o microcosmo. Descendente de generais, que aos poucos foram perdendo suas terras, sua fortuna, restando-lhe alguns hectares que serão vendidos em *O som e a fúria* para custear os estudos de Quentin em Harvard, temos claramente a sua forma hierarquizada acima da de personagens como o de Jesus, Nancy, Dilsey etc. Pertence, pois, a uma família de heróis de guerra. É alguém, afinal. Seria essa autoridade que lhe permite diminuir o pânico de Nancy a uma mera "bobagem"?

Não obstante, os ritmos da narrativa são construídos num crescendo de tensão que tem seu ápice quando Nancy nos esclarece:

> "Bobagem", o pai disse. Ele olhou para Nancy. "Você sabe se ele está lá?"
> "Eu recebi o sinal," Nancy disse.
> "Que sinal?"
> "Eu recebi. Tava na mesa quando entrei. Era um osso de porco, com carne sangrenta ainda presa nele, ao lado da lâmpada. Ele tá lá fora. Quando ocês todos sair por essa porta, tou perdida." (CAVENDISH, 2011, p. 501-502).

Até esse momento, tudo fica no campo da paranoia; então, Nancy dá a chave para que a tensão prossiga, agora um pouco mais concreta. A narrativa não perde fôlego. Jason e os filhos deixam a cabana; e o conto termina em aberto, revelando essa suspensão da tensão, mas não a sua queda ou diminuição:

> Subimos para fora do fosso. Ainda podíamos ver a casa de Nancy e a porta aberta, mas não podíamos ver Nancy agora, sentada diante do fogo com a porta aberta, porque ela estava cansada. "Fiquei cansada", só isso, ela disse. "Sou só uma negra. Não é minha culpa."
> Mas podíamos ouvi-la, porque ela começou, logo após sairmos do fosso, o som que nem era cantar e nem não cantar. (CAVENDISH, 2011, p. 504).

Falemos agora sobre Quentin. Por que será que Faulkner o escolhe para narrar sua história? Por que é o filho mais velho e, portanto, estaria hierarquicamente acima dos demais em questão de idade? Será por que Caddy e Jason são bastante passionais em suas falas, e, assim, não transmitiriam uma narrativa "neutra" da história? Ao que tudo indica, Quentin, ao se omitir, se acusa, e se disjunta, uma vez que não nos permite acesso aos seus pensamentos sobre a matéria narrada. Tudo o que faz é descrever e contar, em vez de também atribuir juízo, sentimentos ou intenções próprias. Quentin se ausenta da história, ainda que esteja presente nela toda. Quentin não é melhor do que qualquer outro no conto, o que fica claro n'*O som e a fúria*, quando, em seu solilóquio, reproduz as falas do pai insistentemente (lá, o pai é essa figura presente-ausente), e sugere seu amor incestuoso por Caddy, antes de cometer suicídio. Mas isso

ainda não aparece aqui. Será por quê? Por que Faulkner ainda não havia formado Quentin por completo? Ou por que o havia formado disjuntivo, afastado, repartido? A resposta, como toda boa obra, fica ao leitor e à sua interpretação.

5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Diante de tudo o que se expôs até aqui, podemos pensar em algumas hipóteses sobre os alcances das duas teorias apresentadas, a de Bueno e de Levine:

1) Formas sociais são de fato formas literárias, e formas literárias são de fato formas sociais; e

2) A disjunção de uma sociedade pode ser mapeada nas suas narrativas através das formas, justamente por serem elas sociais e literárias, e portanto uma via de mão dupla para uma análise da narrativa.

Ao fim e ao cabo, o que se buscava com este trabalho era uma contribuição à discussão teórica proposta por Bueno, através da teoria de Levine, e uma aplicação prática disso numa obra literária que fosse ela perceptivelmente disjuntiva, ou que contivesse essas formas em disjunção. Uma contribuição muito mais especulativa do que conclusiva.

6. REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2017.

BUENO, LUÍS. Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em "Evolução", de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. 12, nº 28, p. 13-24, 2019.

_____. Depois do fim: ainda história de literatura nacional? *Matraga — Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012.

CAVENDISH, Sueli. Aquele sol noturno (tradução do conto de William Faulkner). *Eutomia*, v. 1, nº 08, p. 482-504, 2011.

LEVINE, Caroline. *Forms: whole, rhythm, hierarchy, network.* Princeton University Press, 2015.

VIEIRA, Tuca. Paraisópolis, 2004. Disponível em: <https://www.tucavieira.com.br/paraisopolis>. Acesso em 12/05/2021.

Recebido em: 12/05/2021
Aceito em: 12/08/2021

CENAS DE VIDAS INVISÍVEIS: O SILENCIAMENTO FEMININO NO ROMANCE DE MARTHA BATALHA

SCENES OF INVISIBLE LIVES: FEMALE SILENCING IN THE NOVEL BY MARTHA BATALHA

Keila Weber de Almeida[1]

Wilma dos Santos Coqueiro[2]

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise teórico-crítica do romance *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão,* de Martha Batalha (2016). Com base teórica nos Estudos Culturais, buscou-se analisar o silenciamento e a opressão feminina representados por duas personagens femininas da obra, considerando dois ambientes distintos: o doméstico e o social. Embora tenham vivido no mesmo ambiente, sob a autoridade opressiva dos pais, elas passam por experiências diferentes, tendo em comum, ao longo de suas trajetórias, a dominação patriarcal que incide sobre elas.
Palavras-chave: romance de autoria feminina; condição feminina; silenciamento.
ABSTRACT: This paper presents a theoretical-critical analysis of the novel *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha (2016). Based on the theory of Cultural Studies, it sought to analyze the silencing and female oppression represented by two female characters in the narrative, considering two distinct environments: the domestic and the social ones. Although they have lived in the same atmosphere, under the oppressive authority of their parents, they go through different experiences, having in common, throughout their trajectories, the patriarchal domination that falls upon them.
Keywords: female authored novel; feminine condition; silencing.

[1] Graduanda, UNESPAR.
[2] Doutora, UNESPAR.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para a compreensão da ficção de autoria feminina contemporânea, é necessário fazer algumas reflexões acerca do cânone literário e seu poder de legitimação de algumas obras e autores em detrimento de outras relegadas à invisibilidade. Nesse sentido, Roberto Reis (1992) aponta que o cânone corresponde a "um perene e exemplar conjunto de obras — os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres — um patrimônio da humanidade [...] a ser preservado para as futuras gerações" (REIS, 1992, p. 70).

Por isso, ao olharmos sob a ótica das minorias, o cânone é um instrumento discriminatório e injusto, e prova disso é que a literatura de autoria feminina foi apagada ou totalmente desconsiderada da história literária. Isso se deve, de acordo com Reis (1992), ao fato de que, por trás do conceito de cânone, temos a noção de "poder", o que significa, sobretudo, que os critérios para se atribuir a um texto a nomenclatura de canônico ou literário estão perpassados por ideologias socialmente construídas, considerando determinado contexto sócio-histórico que tende a reagir pela manutenção das estruturas de poder e dominação social. Sobre esse caráter discriminatório do cânone, Reis afirma: "O conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é, de sua classe, de sua cultura, etc.)" (REIS, 1992, p. 70).

O autor ainda questiona os critérios que são considerados para realizar tal tarefa de seleção e exclusão. Nesse sentido, ele discute a legitimidade de tais critérios, que são usados para definir o que é, ou não, considerado literário, expondo a ideologia patriarcal que envolve tais escolhas. Ou seja, o cânon valoriza determinado tipo de

escrita que é peculiar aos homens, às elites letradas e à burguesia, e, dessa forma, a cultura e a produção popular das minorias são desconsideradas. Isso significa que a seleção de obras canonizadas não é realizada com base na estética e/ou no conteúdo da obra, mas, para além disso, está mais ligada à questão de prestígio social.

Assim, a literatura elitista tradicional é utilizada como forma de rebaixar a produção artística e intelectual dos segmentos marginalizados e desfavorecidos da sociedade, formado, geralmente, por mulheres, negros, minorias sexuais, entre outros segmentos. Ainda conforme Reis, o cânone estabelece hierarquias rígidas no todo social, funcionando como uma ferramenta de dominação (REIS, 1992).

Com efeito, a forte repressão às mulheres e a desconsideração de sua intelectualidade é um fato recorrente em toda a história da luta por seu espaço na sociedade, em busca do direito de se expressarem e de serem ouvidas. Certamente, em uma sociedade em que o homem é visto como superior, sendo ele o responsável por ditar as regras e manter as iniciativas femininas sob seu controle, o cânone acaba por representar uma seleção feita de acordo com as normas do patriarcalismo, sistema social opressor que perdurou desde os primórdios da colonização brasileira até meados do século XX e que ainda apresenta fortes resquícios na sociedade contemporânea.

Devido à opressão perpetrada contra o gênero feminino por séculos, não somente no Brasil, mas em outras sociedades pelo mundo, as mulheres, mesmo que enfrentassem todos os tipos de obstáculos e escrevessem obras literárias de qualidade, não eram reconhecidas. Nesse sentido, são relevantes as considerações da crítica literária Zahidé Lupinacci Muzart[3] (1997) ao discutir as condições da produção

[3] Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015) foi professora, editora, pesquisadora e crítica literária da produção de autoria feminina no Brasil. Por meio da monumental obra *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicada em três volumes entre os anos de 1999 e 2009, com a participação de várias pesquisadoras sob sua coordenação, ela resgatou várias escritoras da invisibilidade a que foram relegadas pela historiografia literária brasileira, reavaliando, assim, a nossa história cultural e possibilitando a construção de uma outra historiografia literária brasileira. Essa obra foi publicada

literária de autoria feminina do século XIX no Brasil, que nunca fora reconhecida, uma vez que os textos canônicos de autoria masculina eram predominantes em todo o cenário cultural e intelectual da época. De acordo com Muzart (1997), devido ao preconceito em relação à capacidade intelectual e artística feminina, por muito tempo, muitas escritoras tiveram que utilizar pseudônimos masculinos para poderem escrever, resguardando sua real identidade a fim de evitar escândalos[4]. Assim, elas foram obrigadas a se submeter aos padrões canônicos masculinos. Apesar de não terem sido reconhecidas, elas produziram diversos textos, de diversos gêneros, ainda que, em sua maioria, não tenham sido publicados. A autora explica que a questão do cânone está ligada a vários fatores relacionados à dominante da época, isto é, "dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros" (MUZART, 1997, p. 80). A crítica também afirma que todo conteúdo considerado "baixo" era excluído da seleção de textos canônicos. Todavia, na avaliação de Muzart (1997), a produção literária de autoria feminina tem características de alto estilo, muito bem elaboradas esteticamente, possuindo aspectos notáveis e que revelam grande capacidade de criação e criatividade artística; isso tudo apesar de terem de camuflar-se sob os preconceituosos olhos da crítica. A qualidade literária dos textos de muitas autoras era inegável, porém, não era suficiente para serem reconhecidos, visto que o excelente conteúdo era produzido por mãos femininas de agentes criadoras social e historicamente excluídas e oprimidas.

Assim, quando nos debruçamos sobre a literatura contemporânea de autoria feminina, podemos constatar que é fruto de uma intensa luta pela igualdade, pelo direito à expressão e ao reconhecimento. Ainda que haja muito trabalho a ser feito e

pela *Editora Mulheres*, que iniciou suas publicações em 1996 e da qual foi uma das fundadoras e editoras. Ao longo dos anos, a editora publicou ensaios acadêmicos relacionados à questão feminina, além de ter resgatado obras em poesia e prosa de autoras esquecidas, como Júlia Lopes de Almeida e Maria Firmina dos Reis, entre outras.

[4] Entre as autoras que escreveram sob uso de pseudônimo, podemos citar as irmãs Brontës, Mary Ann Evans e Amandine Dupin.

muitos preconceitos a serem combatidos, as mulheres têm se destacado com sua sensibilidade artística e, ao mesmo tempo, a força de combate à opressão e à desigualdade de gênero. Segundo Lúcia Osana Zolin (2019a), após o advento da primeira onda feminista no Brasil oitocentista, ocorrido em paralelo aos movimentos abolicionistas e republicanos, as mulheres questionaram a hegemonia masculina e se assumiram como escritoras. Desse modo, "diversas foram as vozes femininas que romperam o silêncio e publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época" (ZOLIN, 2019a, p. 215).

Com efeito, a literatura de autoria feminina passou por várias fases até chegar à contemporaneidade. Essas fases foram marcadas por grandes obras de escritoras como Maria Firmina dos Reis — com o romance *Úrsula* (1959), que é considerado um marco inicial da literatura de autoria feminina no Brasil —, Julia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, entre tantas outras. Contudo, foi somente a partir das últimas décadas do século XX que houve o despertar das vozes femininas, recebendo, finalmente, a merecida atenção e reconhecimento da crítica. Esse *boom* da produção autoral feminina foi possível por meio do avanço do movimento feminista, conferindo à mulher maior liberdade, não só no ambiente das letras, mas em todos os segmentos sociais, o que viabilizou meios para se expressarem, não só sobre elas mesmas — pobres mulheres oprimidas pelas diferenças de gênero — mas com muito mais liberdade para falarem sobre o mundo e sobre o que pensavam dele, para além de seu ambiente opressivo, como nos explica Zolin (2019b) acerca da ficção de autoria feminina mais recente:

> Nessas primeiras décadas do século XXI, o pensamento feminista continua influenciando o conteúdo da literatura produzida por mulheres: as temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo feminino doméstico e no

> eu — sempre afetadas pelas relações hierarquizadas de gênero — que lhes marcaram a produção por várias décadas vão, aos poucos, abrindo espaço para outras, mais abrangentes, que dizem respeito não apenas as mulheres, mas à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas. Isso por, talvez, ver minimizada, com o declínio do patriarcado, a opressão que tradicionalmente incidia sobre seu sexo. (ZOLIN, 2019b, p. 327).

Desse modo, verifica-se que a abrangência das temáticas que permeiam a ficção de autoria feminina atual demonstra que a mulher passou a ocupar uma nova posição na sociedade, podendo percorrer espaços que antes lhe eram limitados. Isso deve-se às demandas e reinvindicações do movimento feminista, que tem se tornado mais aberto e diversificado nas últimas décadas. Zolin (2019), então, destaca a importância de uma reflexão acerca do novo lugar, tanto na crítica quanto na produção literária, ocupado pelas mulheres. Segundo a autora, "[d]e um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo" (ZOLIN, 2019b, p. 320).

Por fim, a crítica Constância Lima Duarte (1990) pondera que o tema "mulher na literatura contemporânea" tem rendido inúmeras discussões, eventos, pesquisas e trabalhos acadêmicos. Essa reviravolta se deu graças às décadas de luta feminina pela igualdade de gênero e combate ao preconceito, sobretudo com a pretensão de "destruir os mitos da inferioridade *natural*, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história" (DUARTE, 1990, p. 70, grifo do autor). Ou seja, o que constatamos, não só na literatura de autoria feminina, mas na sociedade moderna em geral, é que a mulher tem conquistado seu espaço. Além disso, a introdução do tema nas universidades e nos grupos de pesquisa garante ainda mais notabilidade e reconhecimento sobre aquilo que é produzido por mulheres; tal assunto rende muitas discussões importantes e obras excelentes que

vêm "contribuindo para esclarecer sobre a questão da condição feminina" (DUARTE, 1990, p. 70).

A partir dessas considerações, pretende-se realizar algumas reflexões a respeito da opressão feminina representada pelas personagens do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão,* publicado em 2016 por Martha Batalha. Essa obra representa, sem dúvida, uma expressão profunda da realidade opressiva vivenciada pelas mulheres nascidas no início do século XX no Rio de Janeiro. Com uma visão realista do sofrimento da mulher naquela época, a autora retrata dois ambientes onde ocorrem vários tipos de violência contra a mulher. Por isso, será realizada uma análise considerando a opressão feminina no ambiente doméstico, vivenciada por Eurídice Gusmão, em contrapartida com a opressão no ambiente social experienciada por sua irmã, Guida Gusmão.

A obra narra a história das irmãs Gusmão, as quais fazem diferentes escolhas de vida, percorrem diferentes caminhos e, como consequência, acabam em ambientes diferentes. Ao longo da narrativa, veremos que os mecanismos de discriminação não se restringem a um ou outro ambiente, mas se caracterizam por uma repressão sistêmica e enraizada, pois a violência contra a mulher no ambiente doméstico é consequência daquela já existente fora dele e vice-versa. Veremos que há uma correspondência entre ambos os cenários, um sendo extensão do outro.

A obra apresenta uma narrativa múltipla, pois, enquanto representa o sofrimento das irmãs Gusmão, tece uma teia narrativa incluindo a descrição de outras mulheres e de fatos peculiares que vão, aos poucos, moldando nossa percepção da sociedade da época, a qual era fútil, baseada nas aparências, no *status* social e na repressão estrutural e socio-histórica contra a mulher.

2. AS MULHERES QUE PODERIAM TER SIDO: A OPRESSÃO E O SILENCIAMENTO DAS IRMÃS GUSMÃO

A professora e historiadora francesa Michelle Perrot, na obra *As mulheres ou os silêncios da história* (2005), contribui significativamente para a reflexão acerca da condição feminina ao longo dos séculos, cuja presença e fala em certos locais lhe fora negada. Para ela, é como se a história tivesse esquecido as mulheres, que foram descritas ou retratadas por outros, e que essa mesma história não nos permite conhecer como elas viviam e se viam de fato. Para refletir acerca dessas "zonas mudas" da história feminina, a autora volta seu olhar para o século XIX, quando os homens europeus tentaram impedir a busca por autonomia feminina, direcionando-as para o aprisionamento no universo doméstico. A respeito desse enclausuramento imposto pela negação da expressão feminina, a autora argumenta que:

> O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor, da qual, segundo Michelet, elas "detêm o sacerdócio". O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento. (PERROT, 2005, p. 09).

Embora Perrot (2005) esteja se referindo à condição feminina no século XIX, podemos observar que, mesmo *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) tendo sido publicado na segunda década do século XXI, quando, de acordo com os estudos de Zolin (2019b), a ficção de autoria feminina já discute temas mais abrangentes denunciando, de forma contundente, a violência simbólica, a marginalização e as injustiças praticadas contra as mulheres, o silêncio aparece como marca da opressão sofrida pelas mulheres ao longo da história.

Com efeito, no romance, a opressão e o silenciamento da figura feminina são perpetrados no ambiente doméstico, onde padece a personagem Eurídice Gusmão. Trata-se de uma mulher que, desde a infância, mostrou-se prodigiosa, apaixonada por descobertas e interessada por todo tipo de conhecimento que a libertasse da vida fútil que tinha. Amava tocar flauta, que foi o seu "primeiro amor" (BATALHA, 2016, p. 61), e a leitura, por meio da qual conhecia novos mundos. Contudo, os pais, imigrantes portugueses conservadores, não sonhavam grande como ela, pois o único objetivo deles era que ela se casasse e se tornasse uma boa dona de casa. Assim cresce Eurídice, cheia de amarguras e sonhos frustrados, e casa-se com Antenor Campelo, um homem não muito diferente do sogro, o qual, como veremos mais adiante, humilha-a e acusa-a após um incidente na noite de núpcias. Mais uma vez, Eurídice tenta sonhar, aprender novas atividades nas quais possa gastar seu tedioso tempo dentro daquela casa sem graça. Cozinhar, cuidar dos filhos e da casa e fazer as compras eram atividades que Eurídice realizava muito bem. Mas ela queria mais: escrever um livro de receitas, empreender e costurar para as damas do bairro eram apenas alguns de seus ideais; porém, mais uma vez, tem-se uma figura masculina lhe ditando o que pode ou não fazer e, novamente, a promissora Eurídice teve de trancar-se em si mesma e abandonar seu hábito inconveniente de projetar planos sem futuro, devido ao fato de viver em um lar e em uma sociedade que era, cultural e historicamente, opressora em relação à figura da mulher. Assim, sua vida resumiu-se ao ambiente doméstico e familiar. Ela era impedida de viver para si mesma, vivia somente para servir ao marido e aos filhos. Isso era tudo o que lhe permitiam. Desse modo, em Eurídice temos a representação da figura feminina reprimida e submissa, exímia dona de casa, excelente mãe e esposa, uma mulher forte e de potencial intelectual admirável, mas que tem seus sonhos anulados:

> Porque Eurídice, vejam vocês, era uma mulher brilhante. Se lhes dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria

> vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar. (BATALHA, 2016, p. 12).

A passagem destacada acima reflete exatamente uma mulher muito dotada, mas que tem negado o seu direito de expressão, de liberdade, de voz, de vida fora dos padrões que lhe são rigorosamente impostos pela sociedade tradicional. Tal personagem é silenciada e as paredes do lar são a barreira que limita sua promissora capacidade intelectual: "Era seu diário, aquele. O relato do que fez para suportar os anos de exílio doméstico, para tornar menos opressoras as paredes daquela casa" (BATALHA, 2016, p. 30).

O romance traz um mundo ficcional, mas que funciona como uma perfeita *mimese* de relações opressivas reais entre homens e mulheres, no qual é proibido às mulheres o emprego formal e qualquer atuação em ambientes públicos de relevância social; tais atuações eram vistas como formas de libertação e seus consequentes protagonismos poderiam romper a barreira da dependência financeira e promover a autoconfiança das mulheres: "Ela não tinha emprego, ela já tinha ido para a escola, e como preencher as horas do dia depois de arrumar as camas, regar as plantas, varrer a sala, lavar a roupa, temperar o feijão, refogar arroz [...]?" (BATALHA, 2016, p. 12). É notório o quanto o ambiente doméstico passa a representar um espaço de angústia psicológica dolorosa para a personagem, acarretada pela rotina monótona, visto que as mulheres realizavam sempre as mesmas tarefas diárias, pela humilhação imposta pelo marido e pela indiferença dos membros da família em relação aos seus projetos pessoais. De fato, esses são os principais aspectos utilizados como forma de opressão à mulher "do lar": falta de reconhecimento, indiferença, desvalorização, humilhação, violência psicológica, solidão, rotina cansativa, entre outros. A seguir, veremos como o marido trata Eurídice após um incidente na noite de núpcias.

> Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos *vagabundas* que ouviu, pelos *vagabundas* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração. Nas semanas seguintes a coisa acalmou, e Antenor achou que não precisava devolver a mulher. *Ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito.* Além do mais, o incidente da noite de núpcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa*. Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito.* Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras "Do lar". (BATALHA, 2016, p. 11, grifos nossos).

Antenor prefere preservar o casamento porque Eurídice "lavava e passava muito bem" e esse era o papel de uma "boa mulher"; além disso, era bonita. Então, tudo serviu para que ela ficasse envergonhada, aceitando as imposições do marido e sendo submissa: "Eurídice não usou suas mãos para proclamar a independência, mas para cobrir o rosto cabisbaixo. Ela sabia que o marido tinha razão" (BATALHA, 2016, p. 74).

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2018), ao abordar a dominação masculina, explica que a violência simbólica é uma forma de coação que conta muitas vezes com a cumplicidade da própria vítima, pois, sem recorrer à agressão física, ela se concretiza por meio da inferiorização e da humilhação constante do outro. No caso do romance, Eurídice, constantemente desmoralizada e oprimida, passa a desacreditar do seu próprio valor, daquilo que fazia, questionando a razão de tudo. Ao ressaltar a desvalorização do seu trabalho enquanto dona de casa, é possível verificar que há uma desconsideração cultural externa ao ambiente do lar: "Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras 'Do lar'" (BATALHA, 2016, p. 11). Também, nota-se uma depreciação no próprio ambiente doméstico: "'Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?' Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro" (BATALHA, 2016, p. 32). Ainda, como consequência, um desapreço de si

mesma: “A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” (BATALHA, 2016, p. 58). No trecho a seguir, poderemos observar o quanto o marido impunha limites severos à esposa, ditando-lhe o que poderia ou não fazer:

> Já na noite de núpcias Eurídice lhe aparece com surpresas indesejadas. E depois, ao longo dos anos, inventou projetos estapafúrdios. E Antenor teve que gritar para Eurídice as regras do casamento, dizendo que ela tinha que parar. Eurídice finalmente parou. Depois do projeto de costura ela parou em seu posto no sofá, de frente para a estante de livros. E ali ficou — meio songa, meio monga, meio morta. (BATALHA, 2016, p. 83).

Apesar de toda repressão à sua capacidade intelectual e artística, são muitas as ideias que afloram na mente fértil e ousada de D. Eurídice Gusmão: escrever um livro de receitas, tornar-se uma grande empresária do ramo da costura, ser uma poeta, uma escritora, uma historiadora, uma flautista. Entretanto, nenhum de seus projetos era levado em consideração pelo marido e pelos filhos, que a tratavam com desprezo e indiferença. Tal situação gera na personagem um desgosto por tudo. Assim, ela passa a não ver sentido na vida, tendo seus sonhos interrompidos, negados, e sua dignidade moral defraudada.

Partindo dessa narrativa, não fica difícil imaginar quantas mulheres sofreram e sofrem da mesma forma: aprisionadas dentro de suas casas, violentadas de todas as formas por seus maridos, filhos e familiares. Sem vez e sem voz. Conforme Pierre Bourdieu (2018, p. 103), ao longo dos anos, coube a certas instituições e mecanismos a garantia da organização social segundo a divisão dos gêneros, isto é, garantir a reprodução da dominação masculina. Dentre essas instituições, a principal é a família, que, como abordado no romance analisado, organiza-se estruturalmente e inconscientemente de maneira a dar continuidade à supremacia masculina, que é transmitida de uma geração à outra, ou seja, os pais criam suas filhas para cumprirem o papel por eles estabelecido de boa dona de casa, estas crescem e transformam-se no que foram treinadas para ser e ensinam o mesmo à sua prole. Desse modo, é imposto

às meninas que sejam boas mulheres do lar e esposas comportadas; enquanto os meninos são incentivados a se tornarem grandes dominadores. Dessa forma, a instituição familiar é responsável por garantir a perpetuação da imposição masculina de forma ainda mais enérgica no ambiente doméstico. Assim, para Bourdieu (2018, p. 116), "[e]xcluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinadas ao universo doméstico". Bourdieu (2018) ainda faz importantes considerações sobre como o ambiente doméstico e as tarefas que o envolvem foram historicamente destinados às mulheres como forma de legitimar a dominação por parte dos homens "pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa" (BOURDIEU, 2018, p. 41).

Assim, todas essas características apontadas por Bourdieu (2018) podem ser observadas claramente no romance de Batalha (2016), visto que tudo que diz respeito ao trabalho do ambiente doméstico é histórica e culturalmente ligado ao silêncio, à invisibilidade e à desvalorização. Por isso, a autora faz questão de demonstrar como a categoria dominante aproveita o ambiente doméstico para instaurar seu poderio, no qual a categoria dominada é levada a realizar apenas tarefas que lhes são impostas e dentro de um perímetro que lhe é permitido coexistir com a opressão e com a ideia do aprisionamento. Esse processo violento de imposição e confinamento, no tão limitado ambiente doméstico, leva a um estágio ainda mais grave no qual a mulher passa a se culpar, aceitar as imposições e contribuir, ainda que de forma inconsciente, com a opressão a si própria. Assim, ainda de acordo com Bourdieu (2018), pelo fato de as mulheres pertencerem à esfera dos dominados, não raras vezes, mesmo que à revelia, elas aceitam "tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de *emoções corporais* — vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa — ou de *paixões*

e de *sentimentos* — amor, admiração, respeito" (BOURDIEU, 2018, p. 51, grifos do autor).

Essa característica está presente no romance quando, em vários momentos, Eurídice afirma a si mesma, tentando convencer-se de que "[a]quele, ela sabia, era um bom marido" (BATALHA, 2016, p. 33), apesar da extrema exigência que tinha com ela, da humilhação e de fazer questão de fazê-la passar vergonha, intimidando-a com acusações a respeito de sua pureza nas "noites de muito uísque". Ela repete a si mesma que Antenor é um bom marido, já que coloca comida na mesa, ganha bem e é um pai razoável para as crianças. Ela sente culpa por haver decepcionado o marido na noite de núpcias. Além disso, sempre que Eurídice ouve um "não" do marido, não questiona, apenas se cala e aceita cabisbaixa. O lugar ao qual o marido a relega acaba por ser onde ela acha que realmente deve estar. Um conformismo que a leva à passividade e à submissão a uma hegemonia patriarcal dominadora. A narrativa mostra que tal sentimento vem sendo construído desde a infância: "[...] a menina olhava melancólica pela janela, como que pensando em tudo que tinha para viver e que jamais seria vivido" (BATALHA, 2016, p. 182). Novamente, atrás de uma janela que a separa do mundo exterior, do lado de dentro, de um espaço limitado, o mundo vasto e imenso não parece ser lugar para uma mulher.

Além da opressão instituída no ambiente doméstico contra Eurídice, o romance de Batalha (2016) traz ainda a opressão no ambiente social, sofrida por Guida Gusmão, irmã de Eurídice. Nesse cenário, longe das paredes opressoras do ambiente doméstico, Guida se depara com os mesmos mecanismos de dominação, além de outros específicos à sua condição: descrédito, desvalorização, abandono, desemprego, miséria, exploração sexual, rejeição social, solidão, maternidade desassistida, doença, entre outros aspectos. Guida também sofre com a discriminação e a opressão, sendo abandonada por Marcos, que a enganou e a abandonou grávida e sem nada, além de ser rejeitada pelo pai e por todos à sua volta. Nesse sentido, a personagem, ao ser

descartada pelo homem que amou, é objetificada e condenada a viver sem chance no mercado de trabalho, sem autoconfiança e totalmente desamparada. O trecho a seguir revela a forma como as mulheres abandonadas — "mães solo" — são tratadas na sociedade. Nesse caso, temos o ponto de vista apresentado pela instância narrativa a respeito do que o filho de Guida, Chico, pensava:

> Apesar dos pirulitos e carinhos e mingaus, Chico foi crescendo meio revoltado por ter uma vida que era boa mas não era a certa. Por ter duas mães tão doces quanto *renegadas*. Por que aquela mulher tinha *trocado de calçada e soltado um cuspe* junto com uma *marafona* ao ver Filomena na rua? Por que naquele dia na feira chamaram sua mamãe Guida de *mulher da vida*, e por que sua mamãe ficou muito brava quando ele perguntou qual era o problema em ser uma mulher da vida, já que todas as mulheres eram da vida, e não da morte? Por que Filomena só podia chegar na igreja depois que a missa começava e sair pouco antes de terminar? Tudo errado, ele pensava, e quanto mais sabia sobre o mundo, mais raiva ele sentia. *Preconceito, pobreza, a falta de um pai, a vida dura das mães,* todas essas coisas formavam as duas pontas de um mesmo barbante, que na época ele só sabia que estavam ligadas por intuição. (BATALHA, 2016, p. 117, grifos nossos).

Essa é a forma com que eram tratadas, como "mulheres da vida", sem valor humano, mas sempre vistas como objetos de desejo sexual. A narrativa reflete uma realidade dura e desumana, pois as mulheres sozinhas não eram aceitas no mercado de trabalho e não encontravam formas de sobreviver; assim, muitas delas acabavam na prostituição, com seus corpos subjugados e objetificados, servindo ao opressor. Essa é uma das experiências mais violentas e terríveis pelas quais muitas mulheres passavam, evidenciando um problema social grave que não recebe qualquer atenção: "O fim do mês ia chegar, e o dono da casa em que moravam já estava olhando Guida com uns olhos de muita fome" (BATALHA, 2016, p. 122).

Por muitas vezes, Guida teve que se submeter a relações sexuais forçadas para conseguir um remédio para o filho ou outra necessidade básica, visto que não conseguia emprego para ganhar o mínimo necessário para comprar tais itens. Acerca

da trágica condição feminina, Perrot afirma que "este enraizamento das mulheres no território de seus corpos é uma das chaves de sua extrema dificuldade em ter acesso ao assalariamento" (PERROT, 2005, p. 448). Ou seja, o trabalho pressupõe uma ideia de "engajamento físico", não conferindo, desse modo, liberdade à mulher para trabalhar por independência e "relativa liberdade de troca" (PERROT, 2005, p. 448). Dessa forma, a mulher no ambiente social perde o autopertencimento de seu corpo no ambiente social. Para a historiadora francesa, historicamente, os corpos femininos estão "no centro de toda relação de poder" (PERROT, 2005, p. 447) e sobre eles convergem os interesses masculinos de opressão, objetificação e autoritarismo. Por estarem presas a um corpo culturalmente marginalizado, elas perdem sua liberdade em todos os aspectos, sociais, intelectuais, conjugais, familiares etc. Quando Perrot (2005, p. 447) afirma que "toda mulher em liberdade é um perigo", podemos constatar que o perigo das brilhantes mentes femininas sempre foi uma grande ameaça às imposições patriarcais de uma sociedade injusta e excludente.

Com efeito, o preconceito era algo que Guida suportava corriqueiramente, uma vez que, em qualquer espaço que estivesse, os olhares sempre a perseguiam, a conta sempre chegava, a rejeição social era relutante e enraizada. Ainda mais como uma "mãe-solo", o abandono era uma realidade, as mazelas sociais se mostravam de forma gritante. No excerto a seguir, temos o momento em que Guida resolve entregar o filho para a adoção, pois uma mulher com filho jamais conseguiria emprego para sustentar ambos:

> Guida já sabia o que fazer. Ia entregar a criança para a adoção. Não era uma ideia estapafúrdia, *era a única forma de continuar sua vida.* A barriga crescia e Guida nem olhava para baixo. A barriga mexia e Guida fingia que não era com ela. Quando o pezinho daquela coisa chutava sua costela, Guida avisava: "É daqui pro hospital e do hospital pro orfanato". (BATALHA, 2016, p. 107-108, grifo nosso).

No fragmento, deparamo-nos com uma mãe desesperada, sem saída, sem apoio social, sem ter onde se refugiar. A maternidade passa a ser uma grande ameaça à sua própria sobrevivência. Contudo, mais uma vez, toda a força feminina insurge e ela decide manter o filho consigo, pois percebe que isso significa não estar mais sozinha, mesmo contra todos os desencontros e todos os desafios que essa decisão implica. A força da mulher reside, justamente, no fato de tomar uma decisão própria e lutar até que ela própria descubra sua resiliência, mesmo contra todo um sistema opressor e desigual. Mulheres ousadas como Guida existiram e lutaram com extrema ousadia e perseverança contra um sistema que insiste em mantê-las sob as rédeas da opressão e do silêncio.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção de autoria feminina contemporânea tem se destacado, nessas primeiras décadas do século XXI, pela diversidade de representações acerca das trajetórias das mulheres. Se, por um lado, muitas autoras passam a discutir temáticas mais abrangentes e existenciais buscando uma representação literária não focada nas hierarquias de gênero que ainda perpassam a sociedade brasileira, outras continuam a denunciar as profundas assimetrias sociais e sexuais resultantes de séculos de patriarcado, cujos resquícios ainda oprimem muitas mulheres.

Com efeito, o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) apresenta a trajetória de duas irmãs que sofrem diferentes tipos de opressão, do ambiente doméstico ao social, propondo uma reflexão acerca do silenciamento feminino ao longo dos séculos, tema explorado por Michelle Perrot (2005), e sobre a violência simbólica que caracteriza a dominação masculina ainda hoje, conforme discute Bourdieu (2018).

Nesse sentido, é possível observar que Eurídice, apesar de mostrar-se desde cedo muito talentosa em tudo que faz, segue o estilo de vida imposto pelos pais e as convenções sociais de mulher submissa ao marido, dona de casa e boa mãe. Mas ao sentir-se refém de tal modo de vida, ela procura outros meios pelos quais possa libertar-se das amarras arbitrárias que lhe são impostas. A leitura e a escrita como escape a essa opressão são formas que ela encontra de ser quem ela quer e mergulhar na própria imaginação, assim como quando ela costura, toca, estuda etc. Mas todas essas formas de evasão dessa realidade infeliz são retiradas dela, como se aquele sofrimento fosse seu destino inevitável.

Já Guida, por outro lado, sempre esperta e ousada, decide se aventurar quando foge de casa por causa de Marcos, o homem por quem se apaixona. Sua trajetória evidencia que ela tinha em mente viver um grande amor e se ver livre das regras impostas pelos pais conservadores, além de almejar fazer parte da alta sociedade, entrando para uma família rica. Todavia, a vida fora de casa não foi como ela esperava e ela tem que se adaptar à difícil condição de ser "mãe solo" em uma sociedade conservadora e preconceituosa.

Assim, a autora explicita que, mesmo seguindo caminhos diferentes, em ambientes diferentes, a mulher acaba por ser vítima de diversos tipos de preconceito, tendo que, não raras vezes, permanecer na posição inferior, obedecendo, submetendo-se e calando-se. O livro, ao narrar uma história com personagens cujos destinos evidenciam que o preconceito e o machismo afligem as mulheres historicamente, revela que, de fato, o patriarcado, como um sistema social opressivo em relação ao sexo feminino, ainda apresenta resquícios na sociedade atual. Afinal, quantos livros deixaram de ser escritos, quantas páginas em branco, quantas canções não entoadas, quantos negócios interrompidos, quantas descobertas não feitas, quantas invenções não realizadas, quantas mulheres poderiam ter sido e não foram?

REFERÊNCIAS

BATALHA, Martha. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 6ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In ALMEIDA, Ana Lúcia (org**).** *A mulher na literatura*. II Encontro Nacional do ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In SCHIMDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e Literatura*: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

REIS, Roberto. Cânon. In JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4ª ed. Maringá: Eduem, 2019a.

_____. Literatura de Autoria Feminina. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4ª ed. Maringá: Eduem, 2019b.

Recebido em: 10/06/2021
Aceito em: 08/09/2021

AOS OUVIDOS DE MARTA: A PALAVRA COMO ENCANTAMENTO E IDENTIDADE NA OBRA *OS OLHOS DE ANA MARTA*

TO MARTA'S EARS: THE WORD AS ENCHANTMENT AND IDENTITY IN THE WORK OS OLHOS DE ANA MARTA

Thaís Cristina da Silva[1]

RESUMO: Por meio da análise da obra *Os olhos de Ana Marta*, da escritora portuguesa Alice Vieira, o presente trabalho busca conhecer as ricas especificidades estéticas e temáticas que o texto tido como infantojuvenil carrega. No estudo do romance mencionado, observou-se que temas como a morte, o crescimento e, principalmente, a identidade são tratados de modo profundo e exitoso por causa da apurada literariedade que compõe o texto de Alice Vieira, marcado pela força da palavra e das narrativas.
Palavras-chave: infantojuvenil; literariedade; identidade.
ABSTRACT: Through the analysis of the work *Os olhos de Ana Marta*, written by the Portuguese writer Alice Vieira, this text tries to know the rich aesthetic and thematic specificities that the text considered as children's literature carries. In the study of the mentioned novel, it was observed that themes such as death, growth and, especially, identity are treated in a deep and successful way because of the refined literariness that make up the text by Alice Vieira, marked by the power of the word and narratives.
Keywords: children's literature; literariness; identity.

No livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*, Nelly Coelho (2010), ao abordar as tendências contemporâneas da literatura destinada a jovens e crianças, atesta uma multiplicidade de temas e estilos que entram em sintonia com as diferentes visões de mundo que se sobrepõem na nossa realidade atual. Longe de atribuir um ideal para a literatura

[1] Doutoranda, UnB.

infantil e juvenil do tempo presente, ideia que recusa veementemente, Coelho (2010) permite-se observar que, dentro dessa extensa gama de possibilidades que compõem seu objeto de estudo, algumas intenções e linhas de atuação acentuam-se, como é o caso das formas de caráter mais realista, fantástica e até o hibridismo das formas citadas.

Iniciamos este estudo com a referência de Coelho (2010), pois a obra aqui analisada, *Os olhos de Ana Marta*, delineia-se nessa fusão de temáticas e estilos apontada pela autora e, como resultado, tem-se um texto de forte impacto, seja por toda sua construção literária, seja pelas reflexões e sentimentos que a obra imprime, durante ou mesmo algum tempo após a leitura.

Lançado em 1990, e escrito pela autora portuguesa Alice Vieira, *Os olhos de Ana Marta* é uma obra que trata de morte, luto, família, abandono, infância, crescimento e identidade. Tais temas compõem o pano de fundo de uma narrativa marcada pelo mistério e a estranheza que permeiam a casa e as relações familiares da menina Marta, protagonista que, no fundo, tenta entender o motivo da frieza e da rejeição de seus pais, em especial a mãe, que nem mesmo seu nome é capaz de pronunciar.

O mistério e os segredos do passado daquela família invariavelmente recaem sobre Marta, rompem sua rotina cotidiana e, assim, a menina se volta à imaginação permeada pelas histórias de Leonor, empregada da família há anos e figura de afeto e acolhimento para Marta, como meio de suportar a realidade complicada que a ronda, marcada pela tragédia familiar de uma irmã morta, cuja existência Marta desconhecia.

Por meio da voz de Marta, narradora da história, tem-se uma narrativa que expõe as fraturas de um núcleo familiar e que toca em dores e sofrimentos da vida, muitotraumáticos, não facilmente superados. Tamanha complexidade da matéria poética, tanto nos temas que se permitem abordar quanto na elaboração do texto, como veremos mais adiante, faz-nos repensar e rever nossos conceitos, limites e transgressões sobre o que seja uma literatura destinada ao público infantojuvenil.

María Teresa Andruetto (2012) se atenta ao risco de categorizar a literatura infantil ou juvenil apenas pelo que ela tem de elementos infantis/juvenis, desprezando o valor da obra em si. O perigo de priorizar o adjetivo antes do substantivo literatura é ressaltado pela autora:

> O que pode haver de "para crianças" ou "para jovens" numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto de sua adaptabilidade a um destinatário, mas, sobretudo, de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo. (ANDRUETTO, 2012, p. 61).

Tal perspectiva apresentada por Andruetto (2012), que vê riscos de relacionar a literatura, *a priori*, como infantojuvenil, remete a uma ideia ainda equivocada: de que existiria uma literatura para o público adulto, e de que dela provêm todas as grandes formas e temas de caráter "grandioso e universal". Já a literatura destinada a jovens e crianças seria um apêndice, algo mais direcionado ao caráter utilitário e pedagógico do que necessariamente por suas especificidades literárias.

A escritora Cecília Meireles, que pensou a literatura infantil significantemente, já na década de 1950 atentava-se ao risco mencionado em seu estudo *Problemas da literatura infantil*. Meireles (2016) observa que não existe uma separação entre literatura e literatura infantil; trata-se única e evidentemente de uma literatura só. A grande problematização existiria em outra questão: o que especificamente delineia-se no âmbito infantil. Assim, na visão da autora:

> São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil a *priori*, mas a *posteori*. (MEIRELES, 2016, p. 15).

Em convergência com a visão de Andruetto (2012) e Meireles (2016), o estudioso britânico Peter Hunt (2010) alega que, ao delimitar os livros por sua característica (ou adjetivo) mais evidente, corre-se o risco de perder os aspectos mais transgressores do texto.

> Os livros para crianças geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para crianças tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura. (MCDOWELL apud HUNT, 2010, p. 98).

Trazendo uma definição de literatura infantil elaborada por Myles McDowell, Hunt demonstra que, por mais que seja tentador estabelecer um conceito geral, muito se perde na compactação de possibilidades que um texto literário traz em si. Por essa abordagem feita por McDowell, dificilmente conseguiríamos começar uma análise da obra de Alice Vieira, uma vez que as características expostas a partir dessa definição apresentam-se em divergência no livro *Os olhos de Ana Marta*.

Antes de voltarmos nossos olhos à obra em questão, recorremos mais uma vez ao estudo de Peter Hunt (2010), ainda em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, e a sua visão quanto ao estudo literário de obras destinadas a crianças e jovens. Hunt é enfático na valorização de um estudo da literatura infantil pelo que ela apresenta de literário em si. Ao refutar a suposição equívoca de que a literatura infantil é algo de valor menor, trivial, o crítico observa que tal conjectura é ingênua, pois revela uma "total falta de entendimento tanto das habilidades da criança leitora como da forma que os textos operam" (2010, p. 48).

Difundindo a ideia de que o texto infantojuvenil não é — e nem deve ser — simplista, Hunt (2010) aponta que a melhor forma de valorização é enxergá-lo a partir

de seus padrões literários, apreciá-lo dentro de seu campo de possibilidades, interpretações e diversidade advindas da própria riqueza enquanto objeto da literatura.

A partir desse pressuposto de valorização da literariedade da obra de literatura infantil/juvenil, da força de sua linguagem literária, é que o trabalho busca analisar o livro *Os olhos de Ana Marta*, com o objetivo de mostrar como tal obra volta-se ao poder da narrativa, seja na forma oral ou escrita, como meio importante de formação de identidade, ainda que ciente do caráter introdutório do estudo.

1. A PALAVRA COMO ENCANTAMENTO E IDENTIDADE EM *OS OLHOS DE ANA MARTA*

Por se tratar de uma obra que envolve a infância, talvez seja adequado voltarmo-nos à própria infância da literatura, seu período de surgimento.

Cecília Meireles (2016) observa que o ofício de contar histórias é remoto. Antes mesmo de ser acrescido seu valor estético, os primórdios da literatura tinham um propósito utilitário, um valor imediato de súplica, louvor, aconselhamento. Tão antigas quanto a prática de efabulação da humanidade, estão as figuras dos contadores de história. É evidente a admiração que Meireles (2016) tem por esses narradores remotos, que "com a disciplina de sua memória e da sua palavra salvaram do esquecimento uma boa parte da educação da humanidade" (2016, p. 30).

Assim, Meireles (2016) toma que não há ninguém que esteja imune ao poder das narrativas, das tradições recebidas pela oralidade. Elas nos cercam desde o nosso nascimento: nas histórias das mães e avós, nas cantigas para dormir, nas adivinhas, nos mitos e fábulas que precedem o livro propriamente dito. Logo, é natural que as reminiscências desse primeiro estágio das narrativas perpetuem-se no decorrer da evolução da história da literatura.

Mais ainda: Meireles (2016) observa que são essas primeiras manifestações da literatura que se revelam inicialmente na memória das crianças, são seus primeiros livros antes mesmo da alfabetização, acompanhando-as por toda a vida:

> Vagarosamente elaborada, pela contribuição de todos, essa literatura possui todas as qualidades necessárias à formação humana. Por isso, não admira que tenham tentado fixá-la por escrito e, que, sem narradores que a apliquem no momento oportuno, para maior proveito do exemplo, a criança se incline com ávida curiosidade para o livro, onde esses ensinamentos perduram. (MEIRELES, 2016, p. 51).

Dessa forma, a autora brasileira enxerga como inerente à permanência dessas primeiras histórias — as quais toma como a permanência do tradicional, em especial na literatura infantil, pois é um registro dos prévios caminhos da comunicação humana estabelecidos logo na infância. Atravessam o tempo e as distâncias e nos introduzem a possíveis formas de conduta e sociabilidade.

Contamos e ouvimos histórias como um meio de satisfazer nossa sede de conhecimento, intrínseca à natureza humana, mas também como uma tentativa de compreendermos a nós mesmos como humanos, de percebermos as contradições e o desconhecido que nos afligem. Tudo isso é transposto à narrativa da escritora Alice Vieira (2017):

> Eu debruçava-me sobre a grande mesa de mármore da cozinha, fazia os trabalhos de casa (<<os deveres>>), e ela ia desfiando desgraças de príncipes abandonados, princesas trocadas à nascença, espíritos invadindo as casas e os corpos das pessoas, misteriosos cavaleiros procurando o elixir da sabedoria pelas Sete Partidas do Mundo. Para Leonor tudo se decidia sempre nas Sete Partidas do Mundo. Assim lhe ensinara sua avó. (VIEIRA, 2017, p. 65).

É nesse cotidiano de narrativas imaginárias que somos apresentados à menina Marta. Tendo um pai frio e distante, que enxerga a todos como casos médicos, e fazendo o possível para que a mãe Flávia não seja acometida por novas crises, a garota

tem uma infância marcada pela ausência dos pais. Sua casa é o reforço de sua inadequação: cheia de escuridão, portas fechadas: "Com tanto quarto fechado, um dia a nossa casa fica sem espaço para ninguém toda ela habitada por ausentes e desaparecidos" (VIEIRA, 2017, p. 46), móveis antigos cobertos pela fina película de poeira. O sentimento de Marta é o de não visibilidade e de não pertencimento àquele lugar e àquele núcleo familiar.

A rotina de abandono e indiferença da criança é substituída apenas nos momentos em que Marta está com Leonor, empregada da casa que serviu a diferentes gerações da família. A relação entre as duas é pautada no cuidado de Leonor para com a menina, oferecendo-lhe apoio, amor, conforto, cuidado e educação. Afora o ambiente escolar com sua educação acadêmica e tradicional, Leonor traz à Marta o legado do conhecimento provindo das tradições orais de seus antepassados; e, como consequência, alimenta o imaginário da criança.

Nesse alimento do imaginário, personagens e acontecimentos que permeiam a narrativa ganham tintas de fantástico e de mistério, como a menção à Alminha-da-Senhora, avó já falecida de Marta, ou à Outra-Pessoa, ao fazer referência a ainda desconhecida irmã morta, Ana Marta. Touro Sentado é a personalidade destemida da meninice de seu pai, e a Grande Fatalidade, acontecimento central que muda todo o destino da família e é a chave para toda a obra.

Soma-se ao fascínio das histórias populares contadas por Leonor, o encantamento que a menina sente por ouvir as palavras desconhecidas que compõem tais histórias. Tal encantamento permeia a nós, leitores, também, uma vez que a obra foi escrita no português de Portugal, sem adaptações para o português brasileiro. Conscientemente ou não, a autora Alice Vieira traz muito de sua formação acadêmica, licenciatura em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras de Lisboa, e esse processo rico de valorização das palavras e pluralidade do vernáculo atravessa toda a obra.

Como atenta Marta:

> De resto, acho que o maior encanto das histórias de Leonor estava no meu desconhecimento de quase tudo o que ela dizia: âmbar, timbales, charamelas, bufarinheiros… Que graça as histórias teriam se, e vez disso, se falassem <<substância resinosa com a consistência de cera>>, <<tambor de metal de forma esférica e coberto de pele>, <<flauta rústica>>, ou <<vendedor ambulante de bugigangas>>. (VIEIRA, 2017, p. 72).

O trecho acima é interessante porque desafia uma perspectiva reducionista no tratamento da linguagem e da lapidação do texto literário destinados a crianças e jovens. Tal pensamento reputa haver um limite expresso em um seleto grupo de palavras que o público infantil entenderia. Meireles (2016), muito à frente de seu tempo, expunha que não apenas de um conteúdo humano rico necessitam as crianças, mas também que "são sensíveis à arte literária, a certos requintes de técnica, basta ouvir-se os testemunhos de alguns que recordam a infância" (2016, p. 72). A passagem exposta ilustra bem que as palavras podem ser uma fonte de curiosidade, estímulo e potencialidades para crianças e jovens, quando inseridas em um contexto que atraia sua atenção.

Voltando ao rol de personagens folclóricos que habitam o universo de Marta, destaca-se, sobretudo, a história do príncipe Graciano, filho tido como "enjeitadinho", termo que a menina toma para também definir a si própria, na sua ânsia de entender sua condição:

> Talvez por me lembrar da voz de Leonor ("coitadinho do "enjeitadinho...") numa sexta-feira em que Flávia me chamou à Sala de Visitas, quando D. Pepa se lembrou de me perguntar "*o que más gostarias de ser*", respondi:
>
> — Eu queria ser enjeitada.
>
> Mas D. Pepa não conhecia o Príncipe Graciano, não podia entender. Ficaram muito ofendidas comigo, e Flávia teve uma crise que durou o resto da semana. Não percebi o que dissera de mal, e continuei à espera de que o Príncipe Graciano

> um dia descobrisse que era meu irmão e me viesse buscar para me levar para o seu palácio de cristal e âmbar. (VIEIRA, 2017, p. 67-68).

Na passagem acima, é possível perceber que a imaginação expande seus limites; a ficção entra como elemento de identificação da vida de Marta.

Andruetto (2012), em estudo citado anteriormente, ao discorrer sobre a importância da ficção em nossa vida, observa que a narrativa:

> [...] Reflete uma necessidade muito humana: a de não contentarmos em viver uma única vida e, por isso, o desejo de suspender um pouco o transcurso monocórdio da própria existência para ter acesso a outras vidas e outros mundos possíveis, o que produz, por um lado, certo descanso ante a fadiga de viver e, por outro, o acesso a aspectos sutis do humano que até então nos haviam sido alheios. (ANDRUETTO, 2012, p. 54).

Perante a dificuldade de entender e lidar com a rejeição da mãe, Marta cria histórias e inspira-se nas que escuta como um refúgio da complicada trama familiar da qual faz parte. Logo na frase que abre o romance, vemos essa necessidade de efabular da personagem como meio de entendimento daquilo que foge ao seu controle:

> Trocaram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes.
> Mandaram embora, de mãos a abanar, a que entrara na certeza de sair com um recém-nascido nos braços, e entregaram-me à que chegara naquela tarde de chuva à procura de remédio contra as dores de cabeça e o medo de enlouquecer.
> Juro-te: durante muitos anos foi isto que pensei.
> Não tinha outra explicação. Não podia ter. (VIEIRA, 2017, p. 11).

Ao longo da narrativa, a história de Marta corre em paralelo com a história contada por Leonor sobre o Príncipe Graciano. Exímia contadora de histórias, Leonor conta entre sussurros para a garota a busca incessante do príncipe Graciano por sua mãe, mas que, após anos percorrendo longas distâncias, não a encontra — é encontrado por ela em Portugal Triunfante. O reencontro entre mãe e filho é o momento que Marta almeja para si:

> — Por muitos afastados que estejam, os pais encontram sempre os filhos — dizia Leonor.
> — Verdade? — perguntava eu.
> — Verdade ou não, assim mo contaram —respondia ela. (VIEIRA, 2017, p. 70).

Contudo, em uma doce quebra de expectativas, em *Os olhos de Ana Marta* é a filha Marta que reencontra a mãe, sob um novo olhar, após tomar conhecimento de toda a angústia e dor da perda da progenitora. Os papéis se invertem e a filha é quem busca e salva a mãe no final: "Sei que não vale a pena adiar por muito tempo. Tenho que entrar no quarto de Flávia e olhar para ela como se fosse a primeira vez que nos encontramos." (VIEIRA, 2017, p. 152).

É possível notar que a narrativa de *Os olhos de Ana Marta* é permeada por intertextualidades e metalinguagens. O momento mais significativo dessa reflexão sobre a própria narrativa é quando a própria obra alude às expectativas dos finais felizes:

> — Acabam bem essas histórias?
> Leonor sorriu, um sorriso muito doce que eu raramente lhe via nascer na boca, ou apenas na altura em que se lembrava de Touro Sentado.
> — Acabam bem, sim, pode estar descansada, tudo acaba sempre bem, não se preocupe. Vá para o seu quarto, faça a sua malha, está tudo bem. (VIEIRA, 2017, p. 119).

A passagem acima é um diálogo entre Leonor e Flávia, quando a última escuta a empregada da casa contando histórias para a menina Marta. A necessidade que a mãe tem de ouvir o acalanto de que a história acabará bem entra em confronto com o desfecho da própria obra em questão, que se não é um final triste, também não é alegre: um desfecho agridoce e com um sentimento inconclusivo perante a complexidade das temáticas que o texto aborda.

Mais uma vez, recorremos ao estudo de Peter Hunt (2010) para demonstrar as transgressões do romance aqui analisado, que brinca com as expectativas do que se espera da literatura infantil. Hunt (2010) analisa que:

> É uma obviedade dizer que, durante as primeiras fases de desenvolvimento, as crianças preferem histórias com um elemento de "desfecho" — isto é, naquelas que permitem a "sensação de um final". Mais que isso, elas preferem que algo seja resolvido, que a normalidade seja restabelecida, que a segurança seja enfatizada. (HUNT, 2010, p. 125).

Em contrapartida a essa fórmula, haveria o romance tido como adulto, cujo final tende a ser aberto, solucionando alguns problemas, mas com a ciência de que as dificuldades muitas vezes não se solucionam, são inconclusas e nos acompanham ao longo da vida. Em *Os olhos de Ana Marta,* é Flávia, a mãe debilitada pelo luto, que almeja o acalanto do final feliz, mas esse mostra-se improvável no horizonte da vida desses personagens.

As temáticas que atravessam a obra de Alice Vieira (2017) revelam a vulnerabilidade da vida e refletem na própria vulnerabilidade das personagens. "Flávia era mais frágil do que as lágrimas do candeeiro de pé. Era a ela que Leonor devia chamar Vidrinho" (2017, p. 62). Há um rompimento com esquemas e convenções, afinal, como constata Hunt, "[n]osso conceito de um 'final apropriado' não deriva mais do nosso desejo de ver, em detrimento do que a criança de fato vê?" (2010, p. 120).

A vulnerabilidade, anteriormente citada, perfaz-se também no tratamento e na ciência do poder da palavra que atravessa a obra. Foi mencionado, anteriormente, que a palavra produz um efeito de encantamento aos ouvidos de Marta. Mas também a força da palavra produz outro efeito, o medo: "De repente sinto que lhe quero dizer muita coisa, mas que ainda não consigo, ainda não sei usar bem as palavras porque, de

todos os medos, é o medo das palavras que leva mais tempo a passar" (VIEIRA, 2017, p. 157).

É relevante abordar sobre o temor da palavra, pois ele representa um elemento central na narrativa: a formação da identidade da menina Marta. Ao longo do livro, que se constrói tendo como nervo um mistério que ronda a família, a narrativa trata muito do que não é dito. Diferentemente do que se espera, Ana Marta não é o nome da narradora-personagem, mas apenas Marta, fato de que só tomamos conhecimento na metade do livro.

Quando se tem ciência do todo da obra, após o término da leitura, é sabido que Marta foi gerada com o propósito de ocupar o espaço deixado pela morte trágica da filha anterior em um acidente de carro: "Ela chama-se Marta, ouviram? Marta e não Ana Marta. Ela é uma pessoa. E as pessoas não podem substituir outras pessoas. As pessoas não são bonecas" (VIEIRA, 2017, p. 149). Ana Marta está morta, porém sua presença se acentua em cada momento da casa. Seu nome nunca é dito: "Quero poder dizer outra vez o nome de Ana Marta, por que não?" (VIEIRA, 2017, p. 149), mas ela está nas portas dos quartos que permanecem fechados guardando sua memória, nos vestidos usados por Marta, na recordação dos olhos de Ana Marta por Leonor, na dor e luto insuperável da mãe Flávia, no silêncio e culpa que o pai sente pela morte da menina e, acima de tudo, no nome da protagonista.

Instaura-se um paradoxo na obra, permeada por ausência e presença: a Marta viva é a que se torna ausente, invisível na anulação de sua personalidade, e a Marta morta é a que se faz presente, sendo sua personalidade reproduzida a todo instante na filha substituta. Marta é vista numa perspectiva nublada, sob os olhos de Ana Marta, principalmente por sua mãe:

> Às vezes tenho a sensação de que, quando Flávia fala comigo, não é a mim que ela está a ver. Às vezes tenho mesmo a certeza de que ela sequer sabe o meu nome, não sabe que já ando na escola primária, já não tenho febres na Primavera, e os vestidos verdes deixaram de me servir. (VIEIRA, 2017, p. 45).

Nessa intrincada tessitura, a formação da identidade, no romance, inerentemente passa pela questão da nomeação. Marta não enxerga em Flávia um papel social e afetivo de mãe, por isso recusa a nomeá-la de mãe, enquanto Flávia não enxerga Marta na sua individualidade própria, por isso nem seu nome é capaz de enunciar. O medo encontra-se no que não se pronuncia e, por consequência, confere-se uma dupla morte no romance: a não menção ao nome da filha morta, consequentemente, causa a morte da própria Marta, ocultada e anulada sua identidade.

A narrativa se delineia no que antes estava obscurecido e passa a ser esclarecido. Há dois reencontros na obra, o de Marta com o passado da família, tomando conhecimento da irmã que morreu:

> Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo até chegar ao teu nome. De ter sempre procurado, inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas, dos quartos fechados à chave, das sextas-feiras com as espanholas, das conversas com Lumena.
> Nessa parte do mundo te encontro finalmente. E te dou nome: Ana Marta.
> E te chamo: minha irmã. (VIEIRA, 2017, p. 134-135).

E o reencontro entre Marta e sua mãe:

> Com muito jeito retiro a cabeça das suas mãos.
> Sorrio para ela e arrisco:
> — Mãe.
> Cheia de medo de a ouvir dizer que já não está em idade de ser mãe de ninguém.
> Ela parece não reagir, volta a cabeça para o outro lado, está muito cansada, as olheiras são sombras muito escuras debaixo dos seus olhos claros.
> [...]
> — Marta...
> Paro sem acreditar: Flávia diz o meu nome.
> Olho-a em silêncio. Ela fixa os seus olhos nos meus.
> — Chamas-te Marta — diz lentamente, como se soletrasse uma frase difícil. (VIEIRA, 2017, p. 159).

Em ambos os casos, o processo de revelação requer chamar as coisas por seus nomes e, a partir daí, seguir um caminho novo, de quem sabe uma possível cura: "Fecha os olhos e, como se falasse consigo própria, acrescenta: — Acho que o estilhaço já saiu do meu coração" (VIEIRA, 2017, p. 159).

Naturalmente, um novo começo não vem de forma fácil e a arquitetura do romance desenvolve-se como um estímulo a essa tentativa. Explicamos melhor: Marta é a narradora da história, mas ela não nos conta essa história. Há a presença de um narratário, a quem Marta se dirige para narrar os acontecimentos que levaram à revelação do mistério da trama: "Alguma vez desejaste muito ter um boneco de papelão? Decerto que não. Ainda há bocado, no nosso encontro à saída da escola, Leonor garantiu-me que tu eras perfeita." (VIEIRA, 2017, p. 13).

Nesse trecho, percebemos que o eixo central da narrativa — o mistério a ser descoberto — já ocorreu antes do relato começar e o desenrolar do relato de Marta comprova isso. Assim, nós, leitores, sabemos pela narração de Marta a uma outra pessoa que Leonor foi demitida pelo pai da garota por apenas mencionar o nome de Ana Marta, antes proibido na casa. Na sucessão desse acontecimento, Leonor revela, na porta da escola de Marta, todo o fato ocorrido e, assim, as duas, por insistência de Marta que não imagina sua vida sem Leonor, partem para o diálogo com o pai e, finalmente, com a mãe.

Estabelece-se assim uma compreensão, ainda que difícil, das dores e traumas dessa família. Ao narrar a história para a irmã morta, que não sabíamos que era o narratário no início da história, Marta tem a chance de refletir toda a relação com a família sob um novo prisma. Não mais à sombra da irmã, Marta finalmente tem a chance de compreender melhor tudo o que pensava ser estranho na sua infância e estabelecer uma possibilidade de futuro, que se desenha numa relação, presumivelmente, mais acolhedora, principalmente com a sua mãe.

> Dirijo-me para a porta, enquanto o meu pai fica a seu lado. Daqui a algum tempo serei capaz de falar no teu nome, de gostar de ti, minha irmã que não cheguei a conhecer. Agora é muito cedo, tens de compreender. E compreendes decerto: tu eras perfeita, todos o afirmam. (VIEIRA, 2017, p. 159).

A menina, que foi apresentada como uma ouvidora assídua das histórias de Leonor, torna-se a contadora de sua própria história. Ao contá-la, Marta tem o poder de entender a si mesma e o que a cerca — o que é, afinal, a grande inquietação de nós humanos, crianças, adultos ou idosos, e almejo da literatura.

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Trad. Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:* das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2010.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2016.

VIEIRA, Alice. *Os olhos de Ana Marta*. 2ª ed. São Paulo: Edições SM, 2017. (Coleção barco a vapor).

Recebido em: 03/08/2021
Aceito em: 19/07/2021

DESLOCAMENTO, IDENTIDADE, CULTURA E MEMÓRIA EM *UM CORPO NEGRO*, DE LUBI PRATES

DISPLACEMENT, IDENTITY, CULTURE AND MEMORY IN UM CORPO NEGRO, BY LUBI PRATES

Thalita Gonçalves Francisco[1]

RESUMO: O presente artigo constitui uma análise do livro *Um Corpo Negro* (2018), de Lubi Prates, observando a presença e a manifestação dos processos de deslocamento, especificamente os movimentos diaspóricos, na construção da identidade de mulheres e homens negros, além das adaptações culturais e alguns aspectos mnemônicos. Este estudo pretende propor uma breve análise dos poemas dispostos ao longo da obra, os quais traduzem as condições e sofrimentos do povo negro desde o tráfico negreiro e a escravidão até os dias atuais.
Palavras-chave: corpo negro; deslocamento; identidade.
ABSTRACT: This article is an analysis of the book *Um Corpo Negro* (2018), by Lubi Prates, observing the presence and manifestation of displacement processes, specifically diasporic movements, in the construction of the identity of black women and men, in addition to cultural adaptations and some mnemonics aspects. This study intends to propose a brief analysis of the poems available throughout the novel, which reflect the conditions and sufferings of black people from the slave trade and slavery to the present day.
Keywords: black body; displacement; identity.

1. INTRODUÇÃO

O livro *Um Corpo Negro* (2018), da autora paulistana Lubi Prates, reúne vários poemas que trabalham com as temáticas da negritude, da construção da identidade da

[1] Mestranda, UFPR.

mulher e do homem negro, do tráfico negreiro e suas implicações, da escravidão e do negro enquanto sujeito de uma sociedade que é estruturalmente organizada para excluí-lo. O objetivo do presente trabalho é analisar a maneira como os processos de deslocamento, e mais especificamente os movimentos diaspóricos, estão relacionados com a identidade do negro e alguns aspectos culturais e mnemônicos, além de investigar como tudo isso é representado em alguns poemas da autora.

Antes de iniciar a análise do livro é necessário apresentar alguns dados sobre o processo de escravidão no Brasil. Em seu artigo "África durante o comércio negreiro", publicado no livro *Dicionário da Escravidão e Liberdade* (2018), organizado por Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes, Roquinaldo Ferreira apresenta alguns dados importantes para que possamos compreender as dimensões do tráfico negreiro. Afirma, também que "Desde tempos imemoriais, muitos africanos foram vitimados por fluxos migratórios compulsórios que conectaram a África com diversas partes do mundo — o Oriente Médio, o Mediterrâneo e o oceano Índico. No entanto, nenhum teve um custo humano tão alto quanto o tráfico atlântico, que vitimou cerca de 12 milhões de pessoas entre os séculos XVI e XIX, e disseminou violência e escravização" (FERREIRA, 2018, p. 51).

Segundo Jaime Rodrigues, em seu artigo "Navio Negreiro" (2018), o território brasileiro foi a parte do continente americano que recebeu o maior número de africanos a serem escravizados por um período de aproximadamente três séculos de atividades negreiras transatlânticas. E aqui devemos destacar que, para os escravizados, a travessia do Atlântico representou "desterro, separação da família, da comunidade, da língua, dos hábitos, da religião..." (RODRIGUES, 2018, p. 343). Essas pessoas foram tiradas a força de sua terra de origem, transportadas em condições degradantes em navios negreiros nos quais "[a] alimentação a bordo era escassa, não apenas em razão do mau planejamento das viagens. A quantidade de comida era deliberadamente diminuta, a fim de inviabilizar a resistência dos cativos" (Ibidem, p. 344-345). Vários morriam durante a travessia e tinham seus corpos lançados ao mar.

E, como sabemos, os que aqui chegavam eram obrigados a realizar trabalhos forçados de sol a sol, além de sofrer as mais dolorosas penas. A escravidão foi o retrato vil da desumanização de milhares de pessoas negras.

Natural de São Paulo, Lubi Prates é poeta, tradutora, editora e curadora de literatura, além de pesquisadora do departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (USP). Publicou *Triz,* em 2016 e *de lá / daqui,* em 2018. *Um Corpo Negro* (2018) é o seu terceiro livro e foi contemplado pelo PROAC (Programa de Ação Cultural) com bolsa de criação e publicação de poesia, além de ter sido finalista do 4º Prêmio Rio de Literatura (2018) e do 61º Prêmio Jabuti (2019). Ao longo das páginas do livro ecoam os sofrimentos das pessoas negras em suas mais variadas formas. O prefácio da obra foi escrito por Lívia Natália, poeta baiana e pós-doutora em Literatura (UnB). Suas palavras nos emocionam em vários momentos, principalmente quando ela chama a nossa atenção para o fato de que "as histórias ali representadas são coletivas e atravessam cada pessoa negra com intensidades, tempos e consequências diferentes" (NATÁLIA, 2018, p. 14), nos permitindo entender que cada um dos textos presentes na obra de Lubi Prates pode ser compreendido como a representação das dores da população negra ao longo do tempo.

2. OS PROCESSOS DE DESLOCAMENTO: DIÁSPORA, DESTERRITORIALIZAÇÃO E OS INDIVÍDUOS ESCRAVIZADOS

Selecionamos alguns poemas do livro para que possamos avaliar como as noções de deslocamento, identidade, cultura e memória atravessam as vidas das pessoas negras. Para iniciar a análise é importante elucidar o conceito de diáspora. Aimée G. Bolaños, no *Dicionário das Mobilidades Culturais* (2010), nos explica que o conceito de diáspora atualmente é objeto de estudo das ciências sociais e está vinculado à noção de identidade. Segundo ela, "a palavra diáspora vem-nos da cultura grega (dia, através; *speirein*, espalhar), com os significados de dispersar ou semear"

(BOLAÑOS, 2010, p. 167). O significado dessa expressão se modificou com os estudos da geopolítica e passou a abarcar outras noções. É um termo empregado para fazer referência ao êxodo do povo judeu e à imigração dos povos africanos por fins escravagistas. A diáspora, assim como o exílio, por exemplo, é uma categoria de deslocamento humano. A autora afirma que:

> Em nossas formações culturais, menção especial merecem as comunidades afro-americanas, a partir do tráfico negreiro, nas quais está muito presente a imagem babilônica maldita, Ocidente ou América símbolos de alienação histórica pela característica violenta da escravidão, assim como uma terra-mãe intemporal, unida ao sonho do regresso, tão patente no imaginário compensatório da marginalização e da violência social dos novos lares. (BOLAÑOS, 2010, p. 168).

A pesquisadora chama a nossa atenção para o destino dos africanos após a travessia do Atlântico, mencionando a violência e os maus tratos sofridos nas regiões de destino, ou seja, é importante perceber que além do significado e da aplicação da palavra "diáspora" para se referir à imigração de povos africanos, ela reflete a continuidade do padecimento nos novos "lares".

A escravidão foi um sofrimento contínuo: a remoção de sua terra, a separação da família, o translado nos navios em péssimas condições e a rotina de trabalhos forçados, além dos inúmeros castigos físicos e abusos. Imaginamos que ela possa ser comparada a um tipo de pesadelo constante ou mesmo a uma morte em vida para cada uma daquelas pessoas. Tais indivíduos perdiam a liberdade e o controle sobre seus próprios corpos, que passavam a ser propriedade de seus senhores. Como afirma a estudiosa Adriana Devulsky, em sociedades escravagistas se atribuía "a negros o mesmo status social das carruagens e dos cavalos" (DEVULSKY, 2021, p. 158), reforçando a situação de desumanização vivenciada por esses indivíduos.

No poema que inicia o livro, "mátria e/ou terra-mãe", estão presentes simultaneamente as noções de deslocamento, diáspora e desterritorialização, como podemos notar no seguinte trecho:

repetem, repetem
mátria
com tanta certeza

(...) mas não é mãe
se permite
que te arranquem
o solo e os pés
no mesmo instante

não é mãe
se inventa um navio
quando te jogam
ao mar
se força as ondas
pra que chegue
mais rápido
ao desconhecido... (PRATES, 2018, p. 19).

Ao longo do texto, o eu lírico descreve seu incômodo com a palavra mátria, com o seu conceito e utilização, demonstrando sua tristeza e revolta em ser tirado de sua terra e enviado contra a vontade para outro lugar. Tanto a ideia de deslocamento quanto a de diáspora são representadas, já que o texto mostra a situação de um indivíduo em locomoção, privado de sua liberdade e destinado a exercer trabalhos forçados em uma região desconhecida. Os processos de escravização envolviam justamente o transporte de grandes contingentes de pessoas, retiradas a força de seu local de origem. O clamor do eu lírico é a representação das vozes de milhões de indivíduos.

Nos versos em que se diz “que te arranquem o solo e os pés” (PRATES, 2018, p. 19) podemos apreender a ideia de desterritorialização, visto que representa um processo de perda ou passagem no qual um território é deixado para trás, conceito analisado com profundidade por Rogério Haesbaert no livro *O Mito da Desterritorialização, do ‘fim dos territórios’ à multiterritorialidade* (2004). O autor se refere a Gilles Deleuze e Félix Guattari ao refletir sobre o surgimento dessa expressão e afirma que, mesmo não sabendo ao certo quem criou esse termo, "é fato que a maior

ênfase ao território como processo, como permanente 'tornar-se' e desfazer-se, foi dada por eles" (HAESBAERT, 2004, p. 100).

Em seu artigo "Da desterritorialização à multiterritorialidade" (2005) o autor dá continuidade aos estudos e explica que, antes de elucidar o conceito de multiterritorialidade, é necessário definir o que é território. Para ele, território está relacionado com as noções de poder, dominação e propriedade:

> Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo — especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "territorium" são impedidos de entrar. (HAESBAERT, 2005, p. 01).

É interessante perceber que quando se trata do indivíduo tirado de sua terra, o escravizado, a noção de território perde o sentido relacionado à terra como espaço ocupado e passa a representar o terror e o medo. Quando chegavam aos seus destinos, os povos escravizados passavam a ocupar um território desconhecido, no qual os detentores de poder eram os senhores de engenho ou senhores de escravos, por exemplo. Os indivíduos acabavam perdendo a possibilidade de tomar decisões sobre suas vidas e até mesmo sobre seus corpos. No poema "bem-vindo a este mapa", a noção de território assume um significado ligado ao corpo:

> bem-vindo a este mapa
> de um território sem fronteiras.
>
> bem-vindo a este mapa
> de um continente
> que se ergue
> em corpos negros.
>
> bem-vindo a este mapa:
>
> onde há um conflito ardendo
> em linhas
> riscadas nas minhas costas.

onde há idiomas diversos
esquecidos na memória
da minha garganta. (PRATES, 2018, p. 39-40).

O corpo negro é representado como um território desprovido de fronteiras, no sentido de que não havia respeito com a individualidade, considerando as violações de toda ordem sofridas pelos negros escravizados. Os versos que dizem "onde há um conflito ardendo em linhas riscadas nas minhas costas" (PRATES, 2018, p. 39) exemplificam a violência empregada contra tais pessoas, que eram tratadas de maneira desumana, as linhas riscadas nas costas referem-se às cicatrizes e ferimentos ocasionados por chibatadas. O poema "pele que habito" também apresenta o corpo como território, mas nesse caso é como se o corpo representasse o único lugar onde o negro pudesse habitar, visto que estava "alijado de sua terra" (HAESBAERT, 2005, p. 1) de origem:

minha pele é meu quarto.
minha pele é todos os cômodos
onde me alimento onde deito finjo
o mínimo conforto.

minha pele é minha casa
com as paredes descobertas
uma falta de cuidado
: necessita sempre mais
para ser casa.

Minha pele não é um estado
Desgovernado.

Minha pele é um país
(...) embora eu sequer caminhe sobre seu território
embora eu não domine a sua linguagem. (PRATES, 2018, p. 41).

Haesbaert (2005) se refere ao território como um espaço onde se exerce dominação e, no poema acima, ela é exercida sobre um território representado pelos corpos negros. No poema "meu corpo é meu lugar de fala" temos uma espécie de

reiteração de algumas noções presentes no texto analisado acima. O corpo é o lugar habitado pelo negro, através do qual ele se expressa, nem sempre com palavras, pois como aparece na segunda estrofe, a voz é "apenas um resto arranhando a garganta" (PRATES, 2018, p. 52). Esse corpo é apresentado da seguinte forma:

> (...) meu corpo é
> meu território:
>
> um caminho
> sempre
> insuficiente
>
> construído
> a partir de
> escombros
>
> moldado por
> violências
>
> tantas vezes invadido. (PRATES, 2018, p. 53).

O eu lírico do poema afirma repetidas vezes "meu corpo é meu território", do que podemos perceber que o corpo é o espaço que ocupa, mas ao mesmo tempo é como se não lhe pertencesse, pois é desrespeitado, violentado e inúmeras vezes invadido. Na sequência do poema podemos notar que esse corpo negro, que numa análise mais profunda representa a imensidão de indivíduos escravizados, guarda o registro de trechos de sua trajetória. Não apenas as marcas da passagem do tempo, mas da vida sofrida e as marcas da violência que falam por si sós:

> meu corpo
> eu nomearia
> território
>
> se pudesse
> inventar
> um idioma
> próprio.

meu corpo
conta
por si só
histórias
além de mim. (PRATES, 2018, p. 53).

3. AS MULHERES NEGRAS

Quando falamos em indivíduos negros escravizados, é importante pontuar que homens e mulheres não configuram uma categoria única, pois no sistema de trabalho escravo as condições e experiências vivenciadas pelos diferentes sexos eram muito diversas. Em seu livro *Mulheres, Raça e Classe* (2016), a filósofa, professora e ativista negra Angela Davis apresenta uma análise apurada do processo de escravidão nos Estados Unidos com foco para as mulheres negras. Segundo ela, o sistema escravista definia as pessoas negras como sua propriedade. A estudiosa afirma que homens e mulheres, meninos e meninas trabalhavam na lavoura sob a condição de demonstrar sua força e produtividade, "mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas" (DAVIS, 2016, p. 19). Além do trabalho braçal nas lavouras colhendo algodão, tabaco ou cortando cana, ou mesmo o trabalho doméstico, a autora acrescenta que as mulheres negras escravizadas também eram vistas por seus proprietários como meros "instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava (...) 'reprodutoras' — animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar" (Ibidem, p. 19). Davis ainda destaca que, mesmo durante a gestação, tais mulheres tinham a obrigação de realizar o trabalho agrícola como também estavam sujeitas às chicotadas que os outros trabalhadores e trabalhadoras que não estavam na mesma condição recebiam. Segundo ela: "Nas lavouras e fazendas onde as grávidas eram tratadas com mais indulgência, isso raramente se devia a razões humanitárias. Simplesmente, os

proprietários valorizavam uma criança escrava nascida com vida do mesmo modo que valorizavam bezerros ou potros recém-nascidos" (DAVIS, 2016, p. 22).

Sabemos que existem diversas diferenças nos processos de escravização do povo negro em diferentes países e mesmo de região para região, no entanto é de conhecimento geral que o tratamento violento e os abusos sofridos por mulheres negras escravas também ocorreram no Brasil. No livro *Brasil: uma biografia* (2018), encontramos as seguintes informações sobre o sistema escravocrata brasileiro: a "baixa fecundidade e a alta mortalidade infantil desaconselhavam a 'criação de escravos' como ocorria nos EUA" (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 90). No entanto, além de realizarem trabalhos semelhantes aos homens nas lavouras, as mulheres negras serviam "como instrumento de prazer, gozo e culpa no caso dos proprietários" (Ibidem, p. 93).

Segundo Adriana Devulsky, a miscigenação no Brasil pode ser considerada como um "processo contraditório, violento e injusto" (DEVULSKY, 2021, p. 129). No entanto, a miscigenação do povo brasileiro ainda é muito romantizada, como se a mistura de raças fosse fruto do amor entre indivíduos diversos, mas o fato é que tudo isso se deu de maneira violenta, inúmeras mulheres indígenas e negras foram abusadas sexualmente por europeus e, durante o período de escravidão no Brasil, as mulheres negras eram sistematicamente violentadas por seus senhores, muitas vezes gerando filhos bastardos.

Sobre a representação dos sofrimentos das mulheres negras, iniciaremos com o poema "e ainda que". O eu lírico feminino demonstra sua inquietação com o fato de que, independente do que pudesse trazer para comprovar a sua existência como indivíduo — documentos, diplomas — nada valeria, pois estaria fadado ao esvaziamento de sua humanidade:

e ainda que
eu trouxesse

para este país

meus documentos
meu diploma
todos os livros que li
meus aparelhos eletrônicos ou
minhas melhores calcinhas

só veriam
meu corpo

um corpo
negro. (PRATES, 2018, p. 29)

O poema "ser mulher é uma bênção" talvez possa ser considerado como um dos mais chocantes com relação à condição aviltante das mulheres negras:

ser mulher é uma bênção
ser mulher é poder gerar & poder parir (...)

ser mulher é ser loira, olhos claros, nunca descabelar-se (...)

ser mulher é uma bênção
e desde a Bíblia é ser apedrejada e queimada morta
uma contradição

eu descobri agora que
não sou mulher

sou negra, sou apenas uma negra... (PRATES, 2018, p. 55-56).

E voltando ao poema "bem-vindo a este mapa", temos o corpo negro feminino representado como território desprovido de fronteiras, marginalizado e atingido muitas vezes por violências, com "linhas marcadas nas costas", preso por correntes, mas que guarda um vestígio de esperança:

bem-vindo a este mapa:

onde guardo
no meu ventre
uma revolução. (PRATES, 2018, p. 40).

4. O GENOCÍDIO E A RECLUSÃO DO POVO NEGRO BRASILEIRO

Como afirma o cantor e compositor Emicida nos versos de sua canção "Ismália" (2019), "existe pele alva e pele alvo", fazendo referência ao genocídio e à reclusão do povo negro, em especial jovens e homens. Em matéria publicada no G1 em outubro de 2020 sobre a proporção de negros nas prisões brasileiras, de acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, em 2019, "dos 657,8 mil presos em que há a informação da cor/raça disponível, 438,7 mil são negros (ou 66,7%)" (ACAYABA; REIS, 2020). Em 2005, a mesma pesquisa mostrava um total de 154,417 mil presos, dos quais 58,4% eram negros, ou seja, além dos números da população carcerária brasileira terem apresentado um aumento significativo, a maior parte dessas pessoas são negras.

No poema "perdi seu corpo negro", a autora nos mostra o reflexo da realidade atual do negro na sociedade brasileira, na qual boa parte ocupa os espaços periféricos e posições de pouco prestígio, além de ser vista com maus olhos e sofrer com a desconfiança e violência do Estado representado pela polícia:

perdi seu corpo negro
perdi seu corpo negro
na cidade

durante aquela primavera
que tivemos.

perdi seu corpo negro
na cidade

e só descobri
pelos noticiários

sobre seu corpo negro
atingido por balas de borracha

sobre seu corpo negro

detido porque tinha
uma garrafa de desinfetante
na mochila

sobre seu corpo negro
sempre no limite entre
a vida e a morte.

perdi seu corpo negro
na cidade

e seu corpo negro
poderia ser meu corpo

negro. (PRATES, 2018, p. 63-64).

Refletindo sobre esse poema de Lubi Prates e a situação do povo negro ao longo do tempo, desde o período do tráfico negreiro e da escravidão até os dias atuais, percebemos que ocorreram algumas substituições: a senzala pela periferia, a desumanização pela desconfiança, o preconceito e o racismo, os grilhões pelas algemas, as chibatadas pelas balas de borracha, dentre outras formas de violência física e psicológica, declaradas ou veladas. A formação das identidades é constituída por fatores plurais, como sexo, gênero, classe social e etnia, por exemplo, mas no caso do povo negro, alguns aspectos se repetem considerando as noções de interseccionalidade. E aqui nos perguntamos: quais seriam as dimensões da inferiorização, do racismo, da violência gratuita, da servidão e do preterimento na constituição de um indivíduo?

A professora e pesquisadora da área do Direito Adriana Devulski, em seu livro *Colorismo* (2021), afirma que a polícia faz uma identificação quase espontânea para definir brancos e negros no registro de um boletim de ocorrência, por exemplo. Segundo ela:

> a polícia se utiliza dessa experiência melhor do que ninguém para colocar um alvo na testa da juventude negra, para qual as regras e as leis são curvadas em prol da "celeridade da investigação", cujo fim pode ser a execução, reitera-se, em absoluta ilegalidade. O policial, ao abordar uma negra ou um negro na rua, "nunca

> se engana, sejam eles mais claros ou escuros" (...) Portanto, os engenhos do colorismo não colocam a salvo os meninos da periferia perseguidos, torturados pela polícia, quando estes não terminam mortos em execuções ilegais e profundamente imorais. A polícia militarizada do Brasil não poderia ser uma instituição ao abrigo do racismo; ao contrário, ela é um dos vetores mais mortais da sua reprodução nas ruas. (DEVULSKY, 2021, p. 130-132).

Diante de tamanha brutalidade e injustiça baseada na tonalidade da pele, a autora acrescenta que ser negro é resistir às opressões, independentemente de qualquer escolha ideológica e que, mesmo considerando as variações no gradiente da pele entre negros de pele clara e negros retintos, o racismo e as diferentes violências atingem a todos.

Aprofundando a análise, faz-se necessário contemplar a contribuição significativa do filósofo, historiador e teórico político camaronês Achille Mbembe sobre a atuação dos estados e a definição de quem deve viver ou não, em seu livro *Necropolítica* (2018). O autor faz menção ao biopoder que, de acordo com o que entende Michel Foucault, se traduz no "domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle" (MBEMBE, 2018, p. 05-06), e aos estados de exceção em que se permite tirar a vida de determinados indivíduos ou grupos, como as mortes de combatentes durante as guerras, o extermínio de judeus em campos de concentração no holocausto ou mesmo a morte de inúmeros negros durante a escravidão. Segundo ele:

> Como instrumento de trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade tem um valor. Seu trabalho responde a uma necessidade e é utilizado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em "estado de injúria", em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos. O curso violento da vida de escravo se manifesta pela disposição de seu capataz em se comportar de forma cruel [...] Esse poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que seja possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu senhor. (MBEMBE, 2018, p. 28-29).

Trazendo para a atualidade brasileira, os estudos do filósofo camaronês corroboram com as análises sociais realizadas pela estudiosa Adriana Devulsky,

anteriormente citada, no que tange à atuação da polícia militarizada agindo como vetor mortal reprodutor do racismo, colocando o "perfil negro como alvo preferencial" (DEVULSKY, 2021, p. 132). É importante ainda citar que a autora chama a atenção para "[a] inegável conivência dos governos na perpetuação desse estado de coisas, [que] aliás, indica que o estado brasileiro ainda preserva na sua estrutura uma concepção de aparelho de guerra contra seus próprios cidadãos, um exército instrumentalizado para guardar a ordem racial por meio da força marcial de exceção diária" (Ibidem, p. 132).

Retornando ao poema "perdi seu corpo negro", podemos ainda fazer referência ao caso Rafael Braga, que ficou conhecido por ser o único condenado à prisão durante as manifestações em 2013. Em matéria disponível na página da *web Conjur*, encontramos a informação de que "ele foi detido no Rio de Janeiro com uma garrafa do produto de limpeza Pinho Sol e outra de água sanitária — que, segundo a acusação, poderiam ser utilizados para agredir policiais em coquetéis molotov" (LUCHETE, 2021). Muitos alegaram que o rapaz foi detido injustamente por ser negro. A relação com o poema se encontra nos versos em que se diz:

> sobre seu corpo negro
> detido porque tinha
> uma garrafa de desinfetante
> na mochila
>
> sobre seu corpo negro
> sempre no limite entre
> a vida e a morte. (PRATES, 2018, p. 63-64).

5. O DESLOCAMENTO E ALGUNS ASPECTOS CULTURAIS E MNEMÔNICOS DO POVO NEGRO BRASILEIRO

Por fim, é necessário destacar as relações que o deslocamento, em especial aquele manifestado nos movimentos diaspóricos, estabelece com os aspectos culturais

e mnemônicos dos sujeitos de origem africana. Elena Palmero González, no verbete "Deslocamento/desplaçamento", também contido no *Dicionário das Mobilidades Culturais* (2010), explica que "[e]ntendido como vivência e prática dos sujeitos, o deslocamento é um conceito fundamental nos estudos sobre imaginário e memória cultural." (GONZÁLEZ, 2010, p. 109). Dessa forma, é importante ressaltar que os negros escravizados foram forçados a compreender e aprender a língua dos colonizadores, além de sua religião e costumes, embora, originalmente, já possuíssem esses elementos em sua cultura. Tais situações, que implicam nesse deslocamento se analisarmos os negros que vieram para o Brasil, deram origem a diferentes manifestações como o sincretismo religioso (uma mistura das religiões de matriz africana com o catolicismo imposto no país), a capoeira (uma mescla de luta e dança) e, de maneira geral, uma adaptação da cultura africana.

Elena Palmero González (2010), em seus estudos sobre o deslocamento, acrescenta que:

> Esta ideia de cultura baseada no deslocamento tem correspondência com a noção de identidade também vista na órbita da mobilidade. Para J. Clifford, a identidade não se refere somente a um local; está necessariamente relacionada ao deslocamento e à relocalização, por isso não é única, mas plural e multifacetada [...]. Estudar hoje identidades significa colocarmo-nos na perspectiva de que não existem culturas ou tradições contínuas; por todas as partes os indivíduos e os grupos improvisam realizações locais a partir de passados recolecionados, recorrendo a meios, a símbolos e a linguagens estrangeiros. (GONZÁLEZ, 2010, p. 111).

Em seus poemas, Lubi Prates (2018) representa a noção de identidade do negro em íntima conexão com os processos de deslocamento. O indivíduo tirado de seu local de origem mantém em sua memória os aspectos culturais aprendidos, como sua língua e símbolos religiosos. O poema "para este país" exemplifica isso:

para este país
eu trouxe

a cor da minha pele
meu cabelo crespo
meu idioma materno
minhas comidas preferidas
na memória da minha língua

para este país
eu trouxe

meus orixás
sobre a minha cabeça
toda a minha árvore genealógica
antepassados, as raízes. (PRATES, 2018, p. 28).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que as noções de deslocamento, diáspora e desterritorialidade estão intimamente ligadas e que, na formação da identidade dos indivíduos escravizados no Brasil, unem-se ao processo de adaptação da cultura. Em seu livro *Um Corpo Negro* (2018), Lubi Prates representou de maneira magistral a intersecção de tais noções, especificando e mostrando as consequências devastadoras do tráfico negreiro e da escravidão, bem como a angústia dos indivíduos negros que ainda persiste, assumindo aspectos diversos, porém não menos nocivos, nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cíntia; REIS, Thiago. *Proporção de negros nas prisões cresce 14% em 15 anos, enquanto a de brancos cai 19%, mostra Anuário de Segurança Pública.* G1, São Paulo, 19 de outubro de 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/19/em-15-anos-proporcao-de-negros-nas-prisoes-aumenta-14percent-ja-a-de-brancos-diminui-19percent-mostra-anuario-de-seguranca- publica.ghtml. Acesso em: 31 jul. 2021.

BOLAÑOS, Aimée G. Diáspora. In BERND, Zilá (Org). *Dicionário das mobilidades culturais:* percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 167-187.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEVULSKY, Adriana. *Colorismo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

EMICIDA. Ismália. In Emicida. *Amarelo.* São Paulo: Sony Music, Laboratório Fantasma: 2019. Streaming (48:47 min.).

FERREIRA, Roquinaldo. África durante o comércio negreiro. In SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flavio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade:* 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 51-56.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamento/desplaçamento. In BERND, Zilá (Org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 109-127.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização:* Do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo, USP, AGB, p. 6774-6792, 20 a 26 de março de 2005.

LUCHETE, Felipe. *Ministro liberta Rafael Braga e aponta "quadro grotesco de violações a direitos".* Consultório Jurídico, 13 de setembro de 2017. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2017-set-13/ministro-liberta-rafael-braga-aponta-quadro-grotesco-violacoes. Acesso em: 31 jul. 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018.

NATÁLIA, Lívia. Prefácio. In PRATES, Lubi. *Um Corpo Negro*. São Paulo: Nosotros, 2018.

PRATES, Lubi. *Um Corpo Negro*. São Paulo: Nosotros, 2018.

RODRIGUES, Jaime. Navio Negreiro. In SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flavio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade:* 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 343-348.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Helóisa M. *Brasil:* uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 02/08/2021
Aceito em: 30/08/2021

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES*, DE MARCELA SERRANO

THE CONSTRUCTION OF THE FEMININE IN ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES*, BY MARCELA SERRANO*

Gracielli Brites de Souza[1]

Zélia R. Nolasco dos S. Freire[2]

RESUMO: O presente trabalho pauta-se nas correntes teórico-críticas literárias e feministas, com o objetivo de analisar a representatividade do feminino tanto na literatura quanto na sociedade. Parte-se da leitura do romance *Albergue das mulheres tristes* (2006), de Marcela Serrano. Aborda-se a escrita de mulheres que contribuíram para a quebra de estereótipos criados em torno da representatividade feminina, problematizando tais impasses que vão desde a preocupação com o gênero de autoria até o uso do gênero como categoria de análise.
Palavras-chave: Marcela Serrano; literatura; feminismo.
ABSTRACT: This work is guided by the theoretical-critical literary and feminist manifestation, aiming to analyze the female representativeness in literature and in society. We begin by reading the novel *Albergue das mulheres tristes* (2006), by Marcela Serrano. We approach women's writings which contributed to the breaking down of the stereotypes created around the female representativeness, problematizing these impasses which go from the worry with authorship gender to the use of the gender as an analysis category.
Keywords: Marcela Serrano; literature; feminism.

[1] Mestranda, UEMS.
[2] UEMS.

1. INTRODUÇÃO

Que todo ser humano saiu do ventre de uma mulher, isso todos sabem. Mas, em muitas épocas, o vínculo da mulher com a sociedade dizia respeito apenas ao liame familiar e materno que a mulher-mãe devia nutrir pelos "homens de sua vida": seus filhos e seu marido. Até meados do século XX, se a mãe concebia uma vida, ela se tornava responsável pelo amadurecimento do filho, e essa mesma mãe, durante toda sua vida, seria dependente e submissa ao seu marido e, sempre, serva em seu próprio lar. Às mulheres não eram permitidos conhecimentos em outras áreas senão aquelas relacionadas ao entorno familiar; isto é, deveriam cuidar da alimentação, da vestimenta e do bem-estar do marido e dos filhos. Donas de casa, era esse o destino predeterminado para o sexo feminino (COUTINHO, 2008).

Após algumas revoluções e manifestações de movimentos feministas espalhados pelo Ocidente, passados os ataques às "bruxas"[3], que eram as mulheres que se rebelavam contra o sistema ou que sabiam lidar com ervas ou com ciência (FEDERICI, 2017), decorridos outros fatores e batalhas femininas, conforme demonstram os trabalhos de John Odmark (1983), Kleber Martins dos Santos e Sílvia Aparecida Fortunato Santos (2019), Elaine Showalter (1982) e Virginia Woolf (2014), pouco a pouco, o tema da luta por igualdade — no qual a mulher figura como um ser independente e importante, nascido nos embates fervorosos do feminismo —, fez com que a mulher ganhasse seu espaço na literatura, na crítica literária e na pesquisa científica, tanto como produtora do saber quanto como protagonista dos estudos: a mulher como a personagem principal do romance e também como a estudiosa do

[3] Sobre o tema, consulte KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras* (Malleus maleficarum) Edição de Rose Marie Muraro; Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020. O livro retrata a perseguição a que foram submetidas as mulheres consideradas como bruxas, um verdadeiro manual do inquisidor e uma das páginas mais odientas do Cristianismo.

papel da mulher na literatura e na sociedade. Levando em consideração esse protagonismo feminino, pode-se analisar a obra de Marcela Serrano que, como diversas outras, faz parte dessa geração de autoras influenciadas pela teoria crítica feminista.

Serrano é uma escritora chilena, nascida em 1951 na cidade de Santiago, no Chile. Estreou nas letras em 1991, com a obra *Nosotras que nos queremos tanto,* com a qual recebeu o Prêmio Sor Juana Inez de la Cruz. Além de romances, escreveu também contos. Suas narrativas problematizam questões ligadas ao feminino contemporâneo a partir das relações de gênero de suas protagonistas.

O romance *Albergue das mulheres tristes,* como bem observa Rayza Sarmento (2012, p. 01), nos remete aos "grupos de consciência do feminismo de Segunda Onda, a partir da década de 1960 quando, ainda em meio à ditadura, as mulheres sul-americanas se ajudavam mutuamente, tematizando suas vidas particulares"[4].

Partindo do pressuposto que a literatura se inscreve como documento e registro da vida em sociedade em determinado contexto histórico (CANDIDO, 1985), não se pode deixar de considerar a contribuição da Literatura Latino-americana para compreensão de gêneros em países colonizados. Nesse sentido, verificar-se-á, como objetivo do presente artigo, como são apresentadas as mulheres e as relações de gênero na obra *Albergue das mulheres tristes*.

Na literatura de Serrano, as personagens femininas são marcadas por discursos que sugerem a independência e a insubordinação das mulheres na sociedade contemporânea; mas também sugerem solidão e sofrimento. Mesmo adquirindo seu espaço em relação ao mercado de trabalho e o direito à sexualidade, as mulheres ainda encontram a necessidade de agrupamento para discutir questões relacionadas à

[4] As mulheres uniam-se para discutir pautas, as vivências, as opressões e entender o que as caracterizava como iguais. As mulheres começaram a se conscientizar através dos grupos formados, se empoderando enquanto coletivo. Um dos grupos se caracterizou como feminismo radical, chegando à conclusão de que a raiz da opressão estava na genitália e na capacidade de reprodução. (Disponível em: https://filhasdefrida.com/segunda-onda-do-feminismo. Acesso em: 5 jan. 2021).

construção da identidade feminina e às desigualdades de gênero. Mesmo sendo mulheres consideradas independentes, ainda carregam marcas por viverem em uma sociedade de modelo patriarcal e capitalista.

2. CONSTRUÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

Este estudo pauta-se nas discussões apresentadas em torno do feminismo enquanto conceito e suas manifestações e contribuições aos estudos literários. É importante, sobretudo, ressaltar a historicidade da figura feminina na sociedade e o desenvolvimento de seu papel nos contextos sociais para compreender as principais perspectivas da crítica feminista.

O termo "feminismo", empregado com sentido de emancipação da mulher, foi fortemente utilizado na Europa a partir de 1880. Karen Offen Hubertine Auclert teria sido uma das pioneiras a intitular-se como *feminista,* tendo manifestado sua opinião em seu periódico *La citoyenne,* no ano de 1882, em um congresso. De acordo com Jacicarla Silva (2008), a expressão logo se espalhou por toda a Europa. Outras mulheres escritoras no século XIX impuseram suas vozes, pois conheciam as con(tra)dições sociais que as civilizações impunham às mulheres.

Inicialmente, podemos pensar na contribuição patriarcal para a criação de estereótipos acerca das "funções femininas", os quais, preconceituosamente, determinaram — e ainda determinam — os espaços destinados às mulheres. Embora seja ultrapassada a noção de um patriarcado[5] que a tudo influencia, posto que essa noção "tem sido amplamente criticada nos últimos anos por sua falha em explicar o funcionamento da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que

[5] Sobre o tema, veja LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado.* Espanha: NOVAGRÀFIK, 1986.

existe"[6] (BUTLER, 1990, p. 03), ainda é possível notar, alertam Marthe Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006) e Heleieth Saffioti (2009), sua presença em esferas familiares, em homens e até mulheres, heranças de um sistema colonial, excludente e machista.

Silvia Federici[7], historiadora e autora do livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva* (2017), aborda a imagem e a representação estereotipada de mulheres. Para Federici, diversas formas de enquadramento feminino se formaram acerca da ruptura do sistema europeu — feudalismo — e início do capitalismo.

Nesse ponto, a intenção é levantar uma hipótese da criação de "estereótipos" de gênero, uma vez que, por meio deles, também se inferioriza as mulheres e se delimitam espaços. A propósito da criação de estereótipos de gênero, Françoise Héritier, em entrevista concedida à revista francesa ESPRIT, em 2001, defende que as mulheres na sociedade pré-agrícola eram tão fortes fisicamente quanto os homens, tendo musculatura e aparelho respiratório com iguais capacidades, ainda que com diferenças significativas de características fisiológicas e morfofuncionais de homens e mulheres (HÉRITIER, 2001). Com os estereótipos e a designação de atividades específicas às mulheres na divisão do trabalho, construiu-se a propalada noção de sexo frágil atribuída às mulheres ao longo da história.

A estudiosa Zuleika Alambert, no texto intitulado *Feminismo: o ponto de vista marxista* (1986), partindo de uma perspectiva marxista como o título deixa óbvio, corrobora a teoria de Héritier no que tange à inferiorização e incapacitação historicamente construídas,

[6] No original: "Has been widely criticized in recent years for its failure to account for the working of gender oppression in the concrete cultural contexts in which it exists" (BUTLER, 1990, p. 03, tradução nossa).

[7] Professora emérita da Universidade Hofstra em Nova York. Escritora e ativista feminista italiana. Natural de Parma Itália (1942), reside nos Estados Unidos.

> A inferioridade e incapacidade das mulheres foram sendo adquiridas com o seu encerramento no lar, paralelamente, e uma dependência sexual agravada. Com o passar dos milênios e a estruturação das sociedades de classe, a divisão dos papéis se solidificou. Passou a ser acompanhada de um trabalho ideológico que tende a racionalizar e a justificar a inferioridade das mulheres, sua segregação, e que encontra sua expressão nos mitos dos povos primitivos. [...] uma constante permanece: a inferioridade das mulheres, seu confinamento nos papéis tradicionais. (ALAMBERT, 1986, p. 94).

Essa dura realidade ainda permeia a sociedade ocidental, haja vista que em pleno século XXI as mulheres continuam a ser injustiçadas no que diz respeito à contrapartida remuneratória pela execução de atividades profissionais de igual natureza. Somam-se a esses fatos as obrigações — que ainda se acreditam ser somente das mulheres — pela educação dos filhos e pelo cuidado doméstico com o lar, como cozinhar, passar, lavar etc.

Partindo da perspectiva de entrelaçamento entre o capitalismo e o patriarcado, Federici (2017) nos aponta um caminho, uma análise pensada por uma feminista. Com o surgimento de estereótipos predeterminados por uma sociedade patriarcal, o gênero feminino torna-se inferior e subordinado ao masculino. O aspecto que reforça esse discurso são as questões do sistema capitalista. Portanto, a historiadora, no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva* (2017), aponta para as diversas formas de enquadramento feminino.

Deste modo, ainda de acordo com Federici (2017), à mulher foi atribuído o dever social, político e econômico de gerar filhos, ser mãe, ser dona de casa e zelar pelos filhos e marido, sendo, esse último, aquele que trabalha fora e sustenta a família. A mulher devia ser submissa a este marido/homem que a sustentava. Dessa forma, o sistema capitalista designou às mulheres "funções femininas" como mão de obra gratuita, exercendo atividades não remuneradas e exclusivas para a própria família.

Havia, obviamente, mulheres que não aceitavam tais papéis e hierarquias sociais, sendo que muitas foram perseguidas e aprisionadas, e outras tantas mortas.

Segundo Federici (2017), a caça às bruxas, por exemplo, tornou-se uma forma de intimidar as mulheres que estavam à frente de seu tempo ou que não aceitavam as funções femininas estabelecidas na época. Isso posto, pode-se afirmar que essa mentalidade ainda assombra as mulheres, e é com base nisso que, no desenvolver deste trabalho, discute-se como as consequências de tais engessamentos chegam à sociedade.

Segundo a estudiosa Federici (2017), afirma que esse projeto de caça às bruxas tinha como objetivo anular o domínio que as mulheres dispunham no controle de seu próprio corpo e nas funções reprodutivas, incentivando assim o desenvolvimento de uma sociedade patriarcal e criando representações e estereótipos atrelados aos comportamentos e características do gênero feminino. Portanto, esses estereótipos de gênero (a mulher recatada e do lar), ainda presentes em muitas vivências, perpetuam-se na própria divisão de trabalho e de espaços, limitando-as aos espaços marginalizados e preestabelecidos por um ser dominante.

Ao levantar este ponto, pode-se constatar que a lógica em estabelecer funções tão limitadas às mulheres fez do homem a figura do defensor de sua nação, aquele que pode se encher de glória pelos feitos heroicos nas guerras e em suas profissões, enquanto as mulheres permanecem engessadas, pois socialmente devem ocupar, apenas e exclusivamente, os lugares domésticos.

3. O FEMINISMO NA LITERATURA

As relações entre sexos, como explicam Héritier (2001) e Kate Millett (1970), são estabelecidas por ordem política e poder, como podemos perceber ao longo da história, em que a mulher foi subjugada e predestinada ao espaço do lar. Conforme as informações de Ana Alice Alcântara Costa e Cecília Maria Sardenberg, no livro intitulado *O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva* (2008), o surgimento do

termo “feminismo” se dá “em fins do século XVIII e toma corpo no século XIX, na maioria dos países europeus e nos Estados Unidos”. As autoras informam que, no que diz respeito à forma de estruturação da manifestação política, o feminismo tem como origem as diversas mobilizações socioculturais e econômicas havidas no contexto da Revolução Francesa, a qual Costa e Sardenberg (2008) consideram como a grande revolução burguesa.

No meio acadêmico e na literatura, como referenciam Rita Felski (2003) e Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979), os estudos de gênero tiveram início na década de 1960. Desde então, “com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, Psicanálise, a História e a Antropologia” (ZOLIN, 2009, p. 181); e nos campos da crítica literária e da literatura tem tido amplo destaque.

Sobre a chamada “segunda onda” do feminismo ocidental, de 1960 a 1970, inquietava as pesquisadoras da época a definição de posições entre as duas correntes teóricas vigentes — a psicanálise e o marxismo. Algumas acreditavam que, apesar da misoginia presente na teorização de Freud, suas contribuições poderiam ser aproveitadas, principalmente no que dizia respeito à possibilidade de compreensão, a partir da teoria freudiana, dos mecanismos simbólicos e psíquicos que possibilitaram a construção e a manutenção da sexualidade feminina numa sociedade marcada pela dominação masculina (MITCHELL, 1974).

De acordo com Héritier (2001), Showalter (1994) e Lúcia Osana Zolin (2009), o grande marco da crítica feminista se deu na década de 70, com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millett, com o título *Sexual Politics* (1970), cuja principal ideia era estudar e questionar a “prática patriarcal no meio acadêmico”. Na obra, a autora apresenta argumentos e apontamentos que consistiam na experiência da mulher como leitora e escritora, diante de um mundo caracterizado pelo androcentrismo.

Com o desenvolvimento de estudos mais aprofundados, vários fatores e estereótipos foram sendo observados, notadamente aqueles relacionados à posição da mulher dentro da literatura. Inicia-se, então, fortemente marcado pelo antagonismo, um processo de recriação e ponderação da produção literária feminina; processo este que ficou conhecido como constituinte da segunda fase da crítica feminista, cognominada de *ginocrítica,* conceito alcunhado por Showalter (1994), que objetivava, segundo a interpretação de Felipe Monteiro de Oliveira e Nícea Helena de Almeida Nogueira (2020, p. 44),

> [...] encontrar uma representação da subjetividade feminina, através de uma leitura feminista de textos, considerando imagens, estereótipos, omissões e falsos juízos sobre as mulheres na literatura. Tentou sair de um contexto marginalizado e adentrar um território estrangeiro identificando a mulher-signo nos sistemas semióticos para reclamar o seu lugar.

Pode-se perceber características nas escritas masculinas que inferiorizavam a mulher ou até mesmo determinavam seu papel a ser desenvolvido no enredo. Estudos acerca de textos literários canônicos (BUTLER, 1990; SCOTT, 1988; 1995; STRATHERN, 1988) apontavam a diferenciação entre gêneros, em que a relação de superioridade masculina em relação à inferioridade feminina era reforçada.

No que tange às precursoras da representação de questões de gênero e suas especificidades na literatura, a ensaísta inglesa Virginia Woolf (1882-1941), revolucionando técnicas narrativas, como o monólogo interior e trazendo a consciência da mulher em relação a sua representatividade, é uma das expoentes principais. Woolf trouxe um novo olhar ao tema relacionado à mulher e sua escrita e presença na literatura, fazendo apontamentos a respeito da diferenciação e preconceitos e, até mesmo, da discriminação que a mulher sofria ao tentar se tornar escritora.

Como a construção do sujeito escritor se torna prejudicada quando se é mulher — encontrando diversas barreiras — ao contrário do homem, segundo a autora, no seu livro intitulado *Room of one's* (2014), (traduzido para o nosso idioma como *Um teto todo seu)*, sua ideia principal parte da necessidade de independência da mulher: "uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção" (WOOLF, 2014, p. 159). Misturando a ficção com a realidade de maneira magistral, a autora ressalta em sua obra as características tanto comportamentais quanto sociais a respeito da mulher escritora que, segundo ela, precisaria tanto de um lugar sossegado para conseguir escrever quanto da garantia de uma renda, ressaltando a pobreza na qual a figura feminina foi condicionada (WOOLF, 2014).

Showalter, na década de 1970, pesquisou a crescente preocupação e estudos ligados à representatividade feminina e à mulher como escritora de *ginocrítica, crítica feminista* e como leitoras, e estabeleceu um novo parâmetro de estudo ligado à mulher. "O conceito de gênero foi um dos mais marcantes dentro das ciências humanas e das letras na década de 80" (SHOWALTER, 1994, p. 44) e foi logo utilizado pela crítica literária feminista, cujo principal objetivo era se esquivar de ambiguidade contida no conceito de identidade feminina *e lugar da diferença* (SILVA, 2008).

Esses conceitos são encontrados em duas correntes: a crítica feminista francesa e a anglo-americana que se dedica a uma definição feminina partindo *da diferença e da identidade feminina*, de preceitos primordiais como a luta contra o patriarcado e suas instituições dominantes. Tais correntes trabalham com as principais ideias de denunciar a ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e canônica, se aprofundando em estudos históricos e arqueológicos, buscando o resgate das obras que foram excluídas da história da literatura.

Enquanto o feminismo, ou a teoria feminista, consolidava-se na Europa e nos Estados Unidos, tendo como expoentes nomes como Virginia Woolf, Simone de

Beauvoir, Kate Millett, Carol Hanisch, Betty Friedan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bracha Ettinger e Hélène Cixous, aqui, na América do Sul, preponderava uma aura de completa insegurança quanto às propaladas concepções culturais e políticas oriundas da Europa e dos Estados Unidos. Tal desconfiança se devia ao fato de que "as ideias não eram bem recebidas pela sociedade patriarcal, pelo fato de apresentarem tendências feministas" (BRIZOTTO; BERTUSSI, 2013, p. 158).

A propósito das vertentes da teoria feminista na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, Showalter (1994) explica que as teorizações tinham focos diferentes de análise e abordagens teóricas divergentes em alguns pontos, e convergentes em outros: "a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas" (SHOWALTER, 1994, p. 31).

Na América Latina, a literatura produzida por mulheres enfrentou problemas de ordem social e política (representados pela implementação da ditadura propriamente dita ou por governos de viés fascista), visto que em muitas nações as condições políticas internas contribuíram com a diáspora forçada de muitas escritoras do século XX. Esse cenário de extrema repressão marcou de forma indelével a produção da literatura na América Latina. As restrições à divulgação de ideias consideradas subversivas, assevera Luisa Ballesteros Rosas (1994), eram esmagadoras, chegando à proibição de importação de bibliografias com temas específicos.

Apesar do exílio dessas escritoras, suas obras eram conhecidas à época pelas classes letradas, mas a produção restringia-se a questões voltadas à temática da escravidão e ao abolicionismo, a exemplo dos romances *Sab* (1841), de autoria da cubana Gómez de Avellaneda e *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (1822-1917).

Na contemporaneidade, a produção literária busca, dentro da literatura, descrever a mulher moderna e sua especificidade no quadro social, levando em

consideração a sua percepção de mundo e sua experiência social feminina. Apontando problemas nessa perspectiva, Zolin (2009) analisa que, ao classificar a mulher como o Outro, utilizado na tendência anglo-americana, eleva-se, ainda mais, a supremacia masculina, distanciando mais a igualdade tão sonhada.

O argumento de Zolin (2009) baseia-se teoricamente nas concepções de Simone de Beauvoir, notadamente a partir da leitura de *O segundo sexo* (1970). Nessa obra, Beauvoir apresenta a condição das mulheres como de aprisionamento, na qual elas são inferiorizadas pelos constructos socioculturais androcêntricos e transformadas no Outro absoluto. O problema é que esse Outro absoluto, construído a partir da perspectiva anglo-americana, criticado por Zolin (2009), é engendrado e mantido tendo como estrutura fundante as concepções das sociedades ocidentais patriarcais. Nessas sociedades, as mulheres são sempre representadas tendo como ponto fulcral as diferenças biológicas, estratégia androcêntrica para justificar o espaço secundário relegado às mulheres na vida social.

Helène Cixous e Julia Kristeva são algumas das representantes da teoria feminista francesa. Valendo-se de estudos na área da Psicanálise, as estudiosas reuniram argumentos para desmistificar a discriminação do sexo feminino, trazendo apontamentos relacionados aos gêneros masculino e feminino e sua dualidade no campo social. Para Rafael Kalaf Cossi (2020), discutindo os aspectos teóricos que alicerçaram o feminismo francês, o foco de suas teorias repousava na ressignificação das perspectivas de Derrida e Lacan, pioneiros em relação ao método de análise estruturalista, descontruindo a lógica binária proposta por eles que definiam seus conceitos de *diffèrance* e de imaginário, buscando investigar a ligação existente entre sexualidade e linguagem.

4. *O ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES* (2006)

O livro *O Albergue das mulheres tristes* (2006) de Serrano, tem como protagonista Floreana Fabres, uma historiadora que, a pretexto de se isolar na tentativa de reencontrar-se emocional e espiritualmente depois de passar por uma tragédia familiar, a morte da irmã em consequência de um câncer, encerra-se por algum tempo em um albergue só para mulheres. A narrativa do romance evoca sentimentos universais e as tramas socioafetivas e culturais que permeiam as relações humanas, tendo na convergência (e divergência) das relações de gênero o ponto fulcral de sua prosa literária.

Em o *Albergue das mulheres tristes* transparece a luta empreendida pelas mulheres em busca de igualdade, deixando a descoberto as transformações histórico-revolucionárias havidas nas relações heteronormativas ao longo da história da humanidade. As personagens são mulheres bem-sucedidas em suas profissões, mas infelizes, tristes, em razão das condições socialmente impostas às suas ações pelo domínio masculino, ao qual se insurgem (SERRANO, 2006).

A tristeza é uma constante nas falas e ações das personagens, como ilustram os seguintes excertos: "Tienes mujeres muy destacadas aqui!", diz Floreana a Helena, ao que essa responde de pronto: "— *No es raro, suelen ser las que están más tristes*"; "Vas a ser feliz aquí, Floreana — Muy feliz" diz Angelita a Floreana. "*Si es que se pude ser feliz en alguna parte*", acrescenta Toña "con ese dejo de cinismo". "Y tú, Floreana, *¿qué haces cuando no estás triste*?" (SERRANO, 2006, p. 19; 26; 27, grifos nossos), pergunta Angelita a Floreana a certa altura do romance.

Em *O albergue das mulheres tristes* (2006), Serrano retrata as dores de mulheres que, mesmo tendo conquistado autonomia em vários segmentos sociais, padecem ainda do preconceito masculino que, salvo melhor interpretação, diante das

"supermulheres" funciona como um mecanismo de defesa para disfarçar a insegurança diante de tal autonomia feminina. Um exemplo dessa insegurança é apresentado no quinto capítulo do romance, quando Toña, apesar de ter se tornado uma celebridade de sucesso, demonstra sua insatisfação com os homens do seu convívio social e profissional, que se mostram amedrontados em relação à igualdade imposta. Aqui, recuperam-se as contribuições de Millett (1970) acerca da influência do poder patriarcal no ordenamento sociopolítico de gênero da sociedade contemporânea.

Millett (1970) demonstra que, historicamente, o macho foi concebido como aquele que tem poder sobre as fêmeas, e essa construção enraíza-se ainda na mentalidade masculina do homem moderno, mesmo que de forma inconsciente, determinando e condicionando seu comportamento em face das mulheres que, quando não se *acomodam* aos papéis a elas destinados, suscitam sentimentos com os quais os homens não sabem lidar.

O poder que os homens detinham sobre as mulheres abrangia todas as esferas da vida (religiosa, política, socioeconômica, de classe.). Então, na contemporaneidade, os homens, acostumados ao poder político e à dominação ideológica, sentem-se ameaçados e inseguros diante das "supermulheres", posto que elas representam uma perspectiva à qual eles não estão acostumados: a da igualdade entre mulheres e homens (MILLETT, 1970).

Mesmo não sendo declarado um livro feminista, pode-se constatar em suas personagens o desejo de pertencimento, sendo altamente político ao apresentar mulheres que não aceitam a subjugação imposta pelo modelo de sociedade patriarcal vigente. Percebe-se, então, que, mesmo diante de um novo quadro social, ainda se encontram características da luta feminista por igualdade. No diálogo entre Elena, a terapeuta fundadora do albergue, e Floreana Fabres, uma historiadora, temos o seguinte trecho:

> — Es que las mujeres, Floreana — dice Elena mientras caminan hacia el Pueblo —, ya no quieren ser madres de sus hombres... y tampoco quieren ser sus hijas.
> — ¿Y qué quieren ser?
> — Pares. Aspiran a construir relaciones de igualdad que sean compatibles con el afecto. (SERRANO, 2006, p. 33).

Nas personagens de Serrano que perpassam pelo romance *O albergue das mulheres tristes* (2006) desponta a reivindicação de sua liberdade e de igualdade, representando o sentimento compartilhado pelas mulheres na vida cotidiana, que "reivindicam hoje serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade" (BEAUVOIR, 1970, p. 86).

Mesmo tendo sucesso em seu ramo profissional, Toña París carrega vários estigmas em relação à representatividade da figura feminina. Sendo narrada como viciada em cocaína, segundo ela, em diálogo com Floreana, os meios televisivos são muito cruéis com a mulher, pois exigem altos padrões, como o culto da perfeição em relação ao corpo feminino e ao culto da magreza, como se o corpo da mulher sempre viesse objetificado. Nessa passagem, fica nítido como os meios de comunicação como o televisivo servem para alicerçar padrões patriarcais.

Nessa perspectiva, bell hooks (2019) e Teresa de Lauretis (1994) entendem que o corpo feminino é um corpo-objeto, objetificação que o destitui de seu real valor social, condicionando-o e submetendo-o a um mercado de manequins vivos e à valoração estética masculina. O culto à perfeição e à magreza feminina nos meios televisivos, bem como de outras mídias, está indissociavelmente vinculado à sociedade de consumo de viés capitalista. Dessa forma, como teoriza Gilles Lipovetsky em dois de seus textos mais contundentes: *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* (2009) e *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo* (2007), o corpo-objeto feminino vende produtos, ou auxilia a vendê-los,

porque cria no imaginário dos potenciais consumidores a ilusão de pertencimento a estratos sociais economicamente superiores, ou a determinados grupos que gozam de *status* social almejados.

A personagem Toña París é parte desse mecanismo de ilusão de pertencimento, que faz com que muitas mulheres queiram ser — ou aparentar ser — como ela, aquiescendo de forma irrefletida com a exploração de corpos e mentes pelo sistema capitalista vigente. Contudo, a busca de pertencimento, ainda que ilusória, não se dá de maneira impune, já que as pessoas sofrem, como a personagem Toña París, em razão da crueldade a que são expostas pela indústria cinematográfica (WOLF, 2019). Nessa perspectiva, "[...] a mídia, a publicidade, a indústria (cosmetológica, da moda, do fitness [...]) tornaram o corpo um artefato do mercado econômico/social/cultural" (ANDRADE, 2003, p. 121).

Mas o romance também aborda personagens não tão bem-sucedidas na vida, por assim dizer. É o caso de Cherrie, a mulher que tem como ocupação o fabrico de bonecas, atividade socialmente tida por desimportante em razão do baixo nível de conhecimento necessário à sua prática, e por refletir o desprezo das classes letradas pelas atividades manuais. Cherrie atribui a si mesma, à sua pouca escolaridade, a razão de ter sido abandonada pelo esposo, "un hombre importante en el gobierno regional" (SERRANO, 2006, p. 245).

O abandono sofrido por Cherrie expressa parte do poder político androcêntrico a que faz menção Millett (1970). A personagem Cherrie absorve a lógica machista e, quase que inconscientemente, perdoa seu ex-companheiro por deixá-la, já que ela, segundo ele, não estava à sua altura. Aqui, soma-se à desigualdade de gênero a desigualdade social e de oportunidades, fazendo com que Cherrie seja trocada, como se objeto fosse, assim que não atende mais as expectativas (SERRANO, 2006).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma sociedade patriarcal, Serrano (2006) nos apresenta um romance ficcional altamente feminista, tratando de questões femininas caras à contemporaneidade. Suas personagens femininas são mulheres que não se calam diante de uma sociedade estruturalmente comandada por homens. Hoje, com o feminismo em voga, muito se tem discutido sobre as transformações sociais a respeito da representatividade feminina. Pode-se notar no romance esse desejo de pertencimento encontrado nas personagens, mulheres tidas como "supermulheres", nomenclatura utilizada por uma figura masculina dentro da obra. Mesmo diante das suas conquistas emancipatórias, as personagens são apresentadas como mulheres que carregam os estigmas femininos e a necessidade de se unirem para enfrentar as adversidades impostas em seu cotidiano.

A situação de subordinação vivida pelas mulheres latino-americanas é, ainda, de resistência ao modelo androcêntrico, patriarcal e machista que vigorou (e ainda vigora) em nossa sociedade. Tais sistemas são responsáveis por opressões e desigualdades entre homens e mulheres, sendo também representados nas artes, sobretudo na literatura, através de obras tipicamente escritas por homens e que descreviam as mulheres e as relações de gênero a partir de um ponto de vista masculino.

Fica possível perceber como os homens são influenciados pelo modelo patriarcal e criam conceitos diante da representatividade feminina. Quando se deparam com mulheres diferentes do perfil esperado, sua masculinidade fica abalada; dentro do romance, por exemplo, fica nítido que as mulheres não querem ser consideradas como a "outra", sentem a necessidade de serem parceiras em um

relacionamento em que tudo acaba sendo dividido, implementando a igualdade entre gêneros.

Contudo, apesar dos avanços das correntes feministas e das batalhas e direitos alcançados pelo gênero feminino, a luta não teve fim e é diária. Os estigmas e preconceitos em relação à mulher estão enraizados de tal modo em nossas sociedades que os naturalizamos e nem percebemos. Na literatura, nas artes, na política, na educação, na vida, a mulher ainda se encontra amarrada aos padrões e estereótipos que reprimem seu corpo, suas ações e sua existência. A literatura, nesse sentido, funciona como a válvula de escape para a conscientização sobre a condição da mulher na sociedade, enquanto também traz a esperança da tão sonhada igualdade e liberdade do corpo e da alma feminina.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Zuleika. *Feminismo***:** o ponto de vista marxista. São Paulo: Nobel, 1986.

ANDRADE, Sandra dos Santos. Saúde e beleza do corpo feminino — algumas representações no Brasil do século XX. In *Movimento,* v. 9, n. 1, p. 119-143, 2003.

BALLESTEROS ROSAS, Luisa. *La femme écrivain dans la société latino-américaine.* Préface de jean-paul duviols. Paris, Éditions L'harmattan, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo***:** fatos e mitos. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BRIZOTTO, B. & BERTUSSI, L. T. (2013). *Literatura e gênero em dez mulheres de Marcela Serrano*. Disponível em Revista eletronica, HTTPS://REVISTASELETRONICAS. Acesso em: 13 fev. 2021.

BUTLER, Judith. *Gender trouble:* feminism and the subversion of identity. Nova York: Routledge, 1990. Disponível em: http://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf. Acesso em: 21 nov. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.

COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecilia Maria. O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. In COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecilia Maria (orgs.). *O feminismo no*

brasil: reflexões teóricas e perspectivas. Salvador: UFBA / Núcleo de estudos interdisciplinares sobre a mulher, 2008.

COSSI, Rafael Kalaf. Lacan e o feminismo francês: a história de uma (não) relação. In *Psicol. USP,* São Paulo, v. 31, e180043, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642020000100215 Acesso em: 13 fev. 2021.

COUTINHO, Sabrine Mantuan dos Santos. *"A Dona de Tudo"* — O que é ser mulher, mãe e esposa de acordo com as representações sociais de mulheres de duas gerações. 2008. 415 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, Vitória/ES, 2008.

FEDERICI**,** Silvia. *Calibã e a Bruxa:* mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism.* Chicago: University of Chicago Press, 2003.

GILBERT Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic:* the woman writer and the nineteenth century literary imagination. New Haven and London: Yale University Press 1979. Disponível em: https://archive.org/details/TheMadwomanInTheAttic . Acesso em: 2 fev. 2021.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. Sab: por la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Alicante, 2000. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbg2m1. Acesso em: 06 out. 2020.

HÉRITIER Françoise, MONGIN Olivier, PADIS Marc-Olivier, PIZOIRD Alexandra et THÉRY Irène. *Privilège de la féminité et domination masculine:* Entretien avec Françoise Héritier, in Esprit (1940-), 273 (3/4), 2001, p. 77-95.

HOOKS, bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. Trad. Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 6ª ed., 2019.

KRAMER, Heinrich et al. *O Martelo das Feiticeiras*. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020

LERNER, Gerda. La creación del patriarcado. Espanha: NOVAGRÀFIK, 1986. Disponível em: https://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf Acesso em: 12 fev. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império Efêmero:* a moda e seu destino na sociedade moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, Tradução maria Lucia machado.

_____. *A felicidade paradoxal:* ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MILLETT, Kate. *Sexual politics.* New York: Ballantine books, 1970. Disponível em: https://www.brown.edu/research/pembroke-center/sites/brown.edu.research.pembroke-center/files/uploads/Millett-Theory%20of%20Sexual%20Politics.pdf Acesso em: 2 maio. 2021.

MITCHELL, Juliet. *Psychoanalysis and feminism:* Freud, Reich, Laing, and women. New York: Pantheon Books, 1974.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicol. Soc.,* v. 18, n. 1. Porto Alegre. jan/abr. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000100007&lng=pt&tlng=pt Acesso em: 12 fev. 2021.

ODMARK, John. *An Understandin of Jane Austen´s Novels***.** Worcester: Billing and Son Ltd., 1983.

OLIVEIRA, Felipe Monteiro de.; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Contos de Alice Munro sob a lente da ginocrítica. *IPOTESI,* Juiz de Fora*,* v. 24, n. 2, p. 42-52, jul./dez. 2020.

OLIVEIRA, A. B. de. Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula.* Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2018

SAFFIOTI, Heleieth. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. *Série Estudos/Ciências Sociais/FLASCO-Brasil.* 2009. Disponível em: http://flacso.redelivre.org.br/files/2015/03/Heleieth_Saffioti.pdf Acesso em: 22 nov. 2020.

SANTOS, Kleber Martins dos. SANTOS, Sílvia Aparecida Fortunato. Grandes mulheres da literatura: A evolução da personalidade feminina em diferentes passagens literárias. In *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento.* Ano 04, Ed. 07, v. 07, p. 05-20. Julho de 2019.

SARMENTO, Rayza. Sobre Marcela Serrano, o albergue e as mulheres na literatura latino-americana. *Blogueiras Femininas,* 05/11/2012 [Categorias Cultura e Mídia]. Disponível em: https://blogueirasfeministas.com/2012/11/05/sobre-marcela-serrano-o-albergue-e-as-mulheres-na-literatura-latino-americana/ Acesso em: 20 abr. 2021.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history.* New York: Columbia University Press, 1988.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade***,** Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99 1995.

SERRANO, Marcela. *O Albergue das Mulheres Tristes.* Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their Own:* British Women Novelists from Brönte to Lessing. London: Princeton University Press, 1982.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura, 1994. p. 23-56.

SILVA**,** Jacicarla Souza da. Panorama da Crítica Feminista: Tendência e Perspectivas. In *Patrimônio e Memória***,** Cascavel, v. 4, n. 1, p. 84-103, 2008. Disponível em: http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488. Acesso em: 25 jul. 2020.

STRATHERN, Marilyn. *The gender of the gift.* California: Berkeley University of California Press, 1988.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Matoso. 1ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza:* como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EdUEM, 2009, p. 217-242.

Recebido em: 02/08/2021
Aceito em: 06/09/2021

SOBRE OS CAMINHOS DO VERSO LIVRE EM PORTUGAL: DE EUGÉNIO DE CASTRO A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

ABOUT THE PATHS OF THE FREE VERSE IN PORTUGAL: FROM EUGÉNIO DE CASTRO TO SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Mariana Cristina Pinto Marino[1]

RESUMO: Tendo tido grande influência do poeta Eugénio de Castro — mais especificamente de seu interesse em divulgar, em sua terra natal, outros trabalhos poéticos produzidos à época na Europa — , o verso livre lusitano poderia ser reconhecido como anterior ao trabalho de Fernando Pessoa e da geração de *Orpheu*. Buscar-se-á, portanto, lançar um olhar para as nuanças do verso livre em Portugal a partir de sua sistematização, com base na leitura formal de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen.
Palavras-chave: verso livre português; Eugénio de Castro; Sophia de Mello Breyner Andresen.
ABSTRACT: Having had great influence from the poet Eugénio de Castro — more specifically, his interest in promoting other poetic works produced in Europe at the time in his homeland —, Portuguese free verse could be recognized as prior to the work of Fernando Pessoa and the *Orpheu* generation. We will seek, therefore, to look at the nuances of free verse in Portugal based on its systematization, regarding the formal reading of poems by Sophia de Mello Breyner Andresen.
Keywords: Portuguese free verse; Eugenio de Castro; Sophia de Mello Breyner Andresen.

1. PRINCÍPIOS DA HISTÓRIA DO VERSO LIVRE

Sobre o verso livre não há dúvidas, até o presente momento, de que "ainda em meados do século XIX, Walt Whitman introduziu a forma no repertório da poesia ocidental" (BRITTO, 2014, p. 01). Diferente de outras tradições poéticas vigentes no

[1] Doutoranda, UFPR.

século XIX, não é sabido que tenha havido, de fato, um antecessor de Whitman nos Estados Unidos. Quando se fala da introdução do verso livre na França, a questão torna-se um pouco mais labiríntica: adotado por Arthur Rimbaud, em poemas como *Marine*[2] e *Mouvement*[3], da obra *Les Illuminations* (1875) e, mais tarde, pelos simbolistas franceses, o verso livre acaba por ser introduzido de forma mais sistemática na França por Jules Laforgue, tradutor de Walt Whitman. Em 1890, três anos após o falecimento de Laforgue, a obra *Derniers Vers*, de sua autoria, é publicada: constituída de três partes *(Des Fleurs de Bonne Volonté*; *Le Concile Féerique*; *Derniers vers*), os poemas da impressão póstuma utilizam-se todos de verso livre. Não à toa, a poesia de Laforgue influenciou substancialmente produções como as dos estadunidenses T. S. Eliot e Ezra Pound, assim como as produções dos brasileiros Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Ainda no contexto francês, no mesmo ano da morte de Laforgue, em 1887, Gustave Kahn, fundador e diretor da revista *La Vogue*[4], publica *Les Palais Nomades*, obra composta por poemas em verso livre. Isto posto, faz-se interessante notar como há, mesmo antes de surgir a figura expoente de Stéphane Mallarmé, autores que pensam e se utilizam do verso livre previamente às publicações de *Crise de vers* e *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, ambas de 1897 — década seguinte aos trabalhos de Kahn; sete anos após os últimos versos de Laforgue.

---

[2] *Marine*, composto por somente uma estrofe, possui padrão métrico 7/7/4/8/6/11/9/8/7/13.
[3] A primeira estrofe de *Mouvement,* por exemplo, possui padrão métrico 15/6/8/9/10/7/12/3.
[4] As edições semanais de *La Vogue* foram iniciadas em abril de 1886, sob a direção de Leo d'Orfer e Gustave Kahn, colegas da mesma geração. Já em sua primeira edição, são revelados ao público poemas de Arthur Rimbaud em *Les premières communions* e também textos de Jules Laforgue e Stéphane Mallarmé. Também conhecida como o "refúgio dos poetas amaldiçoados", a revista abriu espaço para divulgar trabalhos de nomes como Paul Verlaine, René Ghil, Paul Bourget, Édouard Dujardin, Jean Lorrain, Joris-Karl Huysmans, Charles Morice, entre outros. Em agosto do mesmo ano, a revista lança as traduções de poemas de Walt Whitman feitas por Laforgue. Em outra edição semanal, ainda no mesmo mês, a revista divulga *L'Hiver qui vient*, primeiro poema em verso livre escrito por Laforgue, claramente influenciado pela liberdade e organicidade do verso whitmaniano (ERKKILA, 1980, p. 71).

Em terras lusitanas, a história do verso livre não é mais bem delineada do que na França. Há especulações de que o primeiro poeta a se utilizar de novos esquemas métricos tenha sido António Feliciano de Castilho, ainda na fase ultrarromântica em Portugal, o que soa um tanto quanto incongruente visto que o poeta censura diretamente a que é conhecida como *Geração de Coimbra*, movimento acadêmico que propunha renovações políticas e literárias e que culminou na introdução do realismo no país. Além disso, Castilho é autor de *Tratado da metrificação portugueza*[5] (1874), obra descritiva (se não prescritiva) e técnica do verso português. No entanto, como sugere Antônio Coimbra Martins (1969), uma maior liberdade na poesia portuguesa teria sido iniciada a partir da publicação do tratado castilhano. Faz-se interessante pontuar que, como indica Fernando Lemos (1993), Fernando Pessoa teria entrado em contato com, especificamente, essa obra de Castilho ainda antes das produções na *Revista Orpheu*, da qual será tratada mais adiante. Deste modo, de forma mais ou menos direta, há que se reconhecer alguma influência de António Feliciano de Castilho na história do verso livre em Portugal, ainda que o próprio não tenha se utilizado de forma sistemática de novos padrões métricos (alguns de seus poemas apresentam versos irregulares) e, ao que parece, não os tenha encorajado.

Conjecturas à parte, surge de maneira mais fundamentada o nome do poeta Eugénio de Castro como sendo o primeiro a utilizar-se de versos livres em Portugal e o responsável por iniciar o movimento simbolista português, influenciado diretamente por muitos autores franceses e belgas, com os quais mantinha contato e aos quais solicitava colaborações. Após alguns anos na França, tentando carreira diplomática, Eugénio de Castro, em seu retorno à geografia lusitana, "foi pioneiro na divulgação da obra de Laforgue, Kahn, Ghil ou de Régnier, mantendo uma ampla rede de contactos europeus" (MARNOTO, 2009, p. 349). Junto com Manuel da Silva Gaio, também poeta,

[5] Disponível em: https://archive.org/details/tratadodemetrif00castgoog/page/n11.

Castro dirige, entre 1895 e 1896, *Arte: Revista internacional*[6], que chegou a ter poemas de Verlaine publicados em uma de suas oito edições. Nesse sentido, ainda segundo Rita Marnoto: "As relações com a intelectualidade europeia, por sua vez, serão uma constante ao longo do seu [Eugénio de Castro] percurso intelectual. Cartas, sinais de apreço mútuo, traduções de autores estrangeiros ou traduções da sua própria obra para outras línguas sugerem uma rede de contactos dotada de um vasto impacto internacional" (2009, p. 349).

Para além de um dandismo pungente, Eugénio de Castro imprimiu sua importância na poesia portuguesa também como autor. Em 1890 — portanto, 4 anos após o surgimento de *L'Hiver qui vient* em *La Vogue;* 3 anos após a publicação *de Les Palais Nomades;* e no mesmo ano de publicação de *Derniers Vers* —, a obra *Oaristos*[7] é publicada; juntamente com *Horas*, de 1891, também de autoria de Castro, "exprimem, de modo palmar, os princípios que sustêm a sua poética simbolista" (MARNOTO, 2009, p. 350). No prefácio da primeira edição tem-se o que corresponde ser, a sério, a obra introdutória do verso livre em Portugal: "Este livro é o primeiro, que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Rythmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosadistas" (CASTRO, 1890, p. vii). Em prefácio à segunda edição de *Oaristos*, de 1900, são apontados alguns outros elementos de rompimento com o alexandrino clássico e outras inovações incorporadas aos versos de Castro: "A mobilização da cesura nos alexandrinos e a dos acentos clássicos no decassílabo, o esmero no emprego das rimas, a escolha rigorosa dos epítetos, o alargamento do vocabulário, a restauração dos moldes arcaicos, o verso livre, a aliteração: — *todas*

[6] Há que se afirmar, de fato, que a revista em questão se preocupava com sua designação internacional. Ora com textos em francês, ora em português, as edições de *Arte: Revista internacional* divulgavam trabalhos artísticos não somente advindos da Europa (Áustria, Bélgica, Noruega, Espanha), mas também do Brasil. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122666d/f40.image.texteImage.

[7] A palavra *oaristo*, considerada um raro vocábulo, é remetida a Verlaine na epígrafe da obra de Eugénio de Castro *("Ardent oarystis dont le dénouement chaste est plus brillant que tout autre imaginable…"*), e significa *diálogo amoroso*.

essas inovações, iniciadas nos Oaristos e continuadas depois nas Horas, são hoje formas correntes" (MARNOTO, 2009, p. 350, grifos nossos).

Antes, portanto, do que se considera o início do uso mais sistemático do verso livre na tradição poética portuguesa, de expressão no século XX (a partir da primeira publicação da *Revista Orpheu*), Eugénio de Castro já inaugurava um caminho mais amplamente explorado pelos modernistas a partir de 1915, quando, "culturalmente, o século XX português começa" (BERARDINELLI, 2010, p. 02). No entanto, diferente do que é atribuído aos versos de Castro no prefácio da obra *Oaristos*, não é possível identificar, após breve consulta, poemas que explorem, de fato, as possibilidades do verso livre. Vê-se, em algumas ocorrências (como no poema *XIII*, por exemplo), a presença de versos heterométricos e a utilização de alguns paralelismos métricos. Porém, o que ainda prevalece é o trabalho poético dentro das dimensões do alexandrino e da métrica tradicional. Diante do exposto, o que pode ser interpretado como verso livre na obra de Eugénio de Castro é tão somente uma métrica irregular. Nessa perspectiva, mesmo tendo entrado em contato com a obra de Jules Laforgue mais especificamente, e de outros simbolistas franceses, não é possível afirmar que Castro, apesar do que é assegurado em prefácio de *Oaristos*, tenha inaugurado o que Britto (2014, p.10) denomina de "verso livre tradicional — longo, terminado em pausa, marcado por enumerações e aliterações", fato que determina, portanto, Fernando Pessoa e a geração de *Orpheu* como tendo sido seus estreantes em Portugal[8].

Incorporando a seus trabalhos temas polêmicos à época, como o satanismo e o erotismo, os poetas da primeira geração de *Orpheu*[9] foram alvos de pareceres

[8] É interessante notar que Álvaro de Campos, em *O ritmo paragráfico tem sido mal recebido (s.d),* afirma o desconhecimento da obra de Whitman no território lusitano*:* "O mesmo *ahurissement* produzi eu com a minha *Ode Triunfal,* no *Orpheu* 1, visto que, embora escrita perto de setenta anos depois da primeira edição das *Leaves of Grass*, aqui ninguém sabia sequer da existência de Whitman, como não sabem em geral da própria existência das coisas". Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/1638.

[9] 1ª edição disponível em: https://archive.org/details/orpheunrevistatr23620gut; 2ª edição disponível em: http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_2_web.pdf.

ferrenhos da crítica mais conservadora. Consideradas de essência vanguardista, as somente duas edições[10] da revista foram suficientes para causar alvoroço na cena literária em Portugal, seja pela escolha de temas ou pelo uso de outras estruturas do metro e da rima na poesia. *Orpheu*, então, "é um grito de libertação de estruturas em ruína e traz em seu bojo um dos maiores poetas da língua — Fernando Pessoa — e mais: Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Cortes-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado. É a primeira vez que um grupo literário toma o nome da revista ou da publicação conjunta em que aparece" (BERARDINELLI, 2010, p. 02).

Com a proposta de ser uma revista trimestral (a primeira edição corresponde a janeiro-fevereiro-março; a segunda, aos meses de abril-maio-junho), *Orpheu* surgiu como uma resposta à outra revista, *A Águia*, impressa no Porto a partir dos anos 1910. Em correspondências que datam do ano de 1914, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro satirizam o projeto da revista portuense, muito pautado em um saudosismo renascentista; em outro registro epistolar, desta vez com Armando Côrtes-Rodrigues[11], Pessoa alega ser necessário "lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o *psiquismo nacional, que precisa ser trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação*" (PESSOA, 1985, p. 43, grifo nosso).

Orpheu mostrou a que veio não apenas por seu conteúdo e formas inovadoras na poesia, mas porque da mesma forma expunha-se clara a intenção dos que compunham a geração modernista em cartas e textos de outros gêneros, em sua maioria ensaios críticos acerca do próprio fazer poético, que era ressignificado e assumia, para além de uma proposta estética, igualmente uma pauta nacionalista, como visto antes na carta

[10] Uma terceira edição chegou a ser organizada, mas, por falta de apoio financeiro, não foi impressa.
[11] Escritor, poeta e etnólogo, conheceu Fernando Pessoa após graduar-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa. Fez parte da geração de *Orpheu* e assinava seus poemas com o pseudônimo Violante de Cysneiros.

de Pessoa a Côrtes-Rodrigues. Não à toa, Álvaro de Campos escreve o ensaio crítico denominado *Ritmo Paragráfico* (s. d.), em que, de forma clara, declara que as formas poéticas clássicas são limitantes ao pensamento:

> O verbalismo extenuante de grandes sensibilidades poéticas como Vítor Hugo — capaz de alma, se tivesse a disciplina suficiente para ter indisciplina, de fazer formidáveis poemas de emoção — baseia-se absolutamente na preocupação de ter amor ou ódio em parelhas de alexandrinos, de ter que pensar e que sentir em rimas graves alternadas com rimas agudas, e de expor o que sente em dois alexandrinos um verso de seis dois alexandrinos um verso de seis, rima aabccb, etc. etc. *Como se pode sentir nestas gaiolas*? (CAMPOS, 2015).

A partir do panorama exposto sobre a trajetória do verso livre em Portugal, reitera-se, portanto, a afirmativa de Britto de que "o verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa" (2011, p. 134) e não por Eugénio de Castro, apesar de ser constatado que esse estabeleceu contato com poetas franceses que trabalhavam com o uso do verso livre ainda no século XIX. Neste segundo momento, o mote deste trabalho será debruçar-se sobre três poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicados em *Poesia*, sua obra de estreia: *Mar*, *Cidade* e *Níobe transformada em fonte*. Serão analisados padrões métricos e rítmicos, a fim de verificar alguns exemplares de verso livre da autora na obra de 1944, produzidos quase 30 anos após as primeiras aparições do verso livre em Portugal, com a geração de *Orpheu*.

2. A *GERAÇÃO DOS CADERNOS DE POESIA* E O VERSO LIVRE ANDRESENIANO

De caráter eclético, a revista literária *Cadernos de Poesia* começou a ser editada em Lisboa, em 1940. Com um objetivo claro de arquivamento da produção poética portuguesa da época, os diretores Tomás Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti tinham a intenção de divulgar, além de textos poéticos, estudos e ensaios sobre poesia nacional e estrangeira sem enquadrá-las em "grupos literários, estéticas ou doutrinas,

fórmulas ou programas" (MOISÉS, 2019 [1968]). Nesse contexto, Sophia de Mello Breyner Andresen tem alguns de seus poemas publicados na revista[12] quando tinha apenas 21 anos. Com a ajuda de Ruy Cinatti, um dos editores de *Cadernos de Poesia*, Fernando Valle Teixeira, seu conselheiro poético e os investimentos do pai, Andresen lança em 1944 sua obra *Poesia*, muito apreciada por Miguel Torga, que já havia tido contato prévio com a escrita da autora. A crítica recebe de forma positiva a obra da poetisa: em publicação de um periódico local, o jornalista Fernando Sousa Tavares (com quem Sophia se casa poucos anos depois) é bastante entusiasta:

> Sofia Andresen ressuscita qualquer coisa de perdido na poesia. A sua simplicidade extraordinária, a riqueza profunda de sentido e nunca formal da sua linguagem singularmente poética, talvez que modernamente só em Rainer Maria Rilke[13] encontrem paralelo. Como Rilke, ela traz a possibilidade estranha de fazer vibrar em uníssono a alma do mundo criado e a própria alma. Lê por toda parte a história íntima de si mesma. É como um eco, capaz de refletir, de apreender, as vozes que andam perdidas nos caminhos. A sua mensagem torna-se por vezes qualquer coisa de extra-humano (TAVARES, 1944[14]).

Divididos em 3 partes, os 52 poemas de *Poesia* apresentam elementos temáticos como as águas (do mar, do rio), paisagens, jardins, estações do ano, a solidão e o passar cronológico. Serão analisados formalmente *Mar* (quinto poema da obra), *Cidade* (décimo terceiro poema) e *Níobe transformada em fonte* (trigésimo quinto poema de *Poesia*) com o intuito de, a partir desse pequeno recorte, estabelecer similaridades e dessemelhanças no que diz respeito ao verso livre de Sophia de Mello Breyner Andresen nessa fase de produção poética, 1944.

---

[12] A publicação original pode ser encontrada no site da Biblioteca Nacional de Portugal, que detém todos os arquivos pessoais de Andresen, após a doação do material pelos filhos da autora. Disponível em: http://purl.pt/19841/1/1940/1940-2.html.

[13] Em estudo de Maria Anrónio Hörster, denominado *No rasto de Rilke em Portugal com algumas considerações acerca da tradução literária*, a pesquisadora analisa a recepção da obra de Rilke em Portugal e afirma o grande impacto que o poeta germanófono teve em poéticas como a de Sophia de Mello, Jorge de Sena, entre outros da tradição portuguesa.

[14] Disponível em: https://purl.pt/19841/1/1940/galeria/f2/foto1.html.

2.1 MAR

Mar é um poema composto por duas partes, cada uma delas constituída por uma estrofe. A primeira estrofe possui 4 versos (quarteto), enquanto a segunda possui 5 (quintilha). Nessa distribuição, não é possível identificar qualquer forma poética clássica na qual o poema poderia ter sido construído. Quanto à métrica, não há dúvidas de que Andresen se utiliza de versos livres: com variações que vão de 7 a 12 sílabas poéticas, tem-se, na primeira parte, um heptassílabo (De todos os cantos do mundo) seguido de um decassílabo e um eneassílabo (Amo com um amor mais forte e mais profundo / Aquela praia extasiada e nua) e um hendecassílabo (Onde me uni ao mar, ao vento e à lua); já na parte II, há a sequência de um octossílabo (Cheiro a terra as árvores e o vento), um decassílabo (Que a Primavera enche de perfumes), dois eneassílabos (Mas neles só quero e só procuro / A selvagem exaltação das ondas) e, por fim, um dodecassílabo (Subindo para os astros como um grito puro).

No que tange à presença de rimas no poema, parece haver um padrão mais clássico na primeira estrofe (AABB, com rimas emparelhadas: mundo / profundo e nua / lua), o que é rompido na segunda estrofe (CDEFE, com a presença de uma rima cruzada procuro / puro). Em relação ao padrão acentual presente no poema, tem-se uma variação: o número de sílabas fortes, em cada verso, oscila entre 3 e 6. Isso se dá devido não somente à presença de estrofes heterométricas, mas também à falta de paralelismo existente entre os pés métricos identificados em *Mar*, sendo o pé iâmbico de maior predominância (presente nos versos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 e, exclusivamente, no 10), o que não chega a instaurar um ritmo constante no poema, como pode ser observado:

Mar[15]

Versos (primeira e segunda estrofes)	**Fortes**	**Poéticas**
De todos os cantos do mundo _ /_ | _ /_ | _ /	3	8
Amo com um amor mais forte e mais profundo /_ | _ _ /| _ / | _ / | _ /	4	12
Aquela praia extasiada e nua _ / | _ / | _ _ / | _ /	4	9
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua /_ | _ / |_ / |_ / | _/	5	10
Cheiro a terra as árvores e o vento /_ | / _ | /_ | _ _ /	4	9
Que a Primavera enche de perfumes _ / | _ / | _ / | _ _ | _ /	4	10
Mas neles só quero e só procuro _ / | _ _ / | _ / | _ /	4	9
A selvagem exalação das ondas _ _ /|_ _ / | _ / | _ /	3	10
Subindo para os astros como um grito puro _ / | _ / | _ / | _ / | _ / | _ /	6	12

TABELA 1 — MAR (A AUTORA, 2021).

[15] A tabela apresenta um esquema de cores, relativo aos pés métricos (de padrão binário e ternário) identificados no poema. Azul refere-se ao pé métrico trocaico; rosa, ao anapéstico; amarelo, ao iâmbico.

2.2 CIDADE

Cidade, assim como *Mar*, é um poema dividido em duas estrofes. A primeira possui oito versos (oitava) e a segunda, quatro versos (quarteto). Quanto à métrica, é possível observar uma variação de 8 a 13 sílabas poéticas, com a presença de três versos dodecassílabos, sendo um deles alexandrino clássico, com cesura na sexta sílaba (Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas). No que tange ao segundo dodecassílabo (E eu estou em ti fechada e apenas vejo), a presença de 6 sílabas acentuais e a constância do pé métrico binário (iambo) auxiliam na composição desse verso clássico, o sexto da primeira estrofe (vide tabela 2). É interessante observar que, em *Mar*, o único verso dodecassílabo (o último) do poema também possui o mesmo padrão acentual do primeiro alexandrino clássico de *Cidade* e a mesma presença de iambos. No entanto, no dodecassílabo de *Mar,* o acento tônico que ocorre na sexta sílaba não separa o verso em dois hemistíquios iguais (visto que a sílaba tônica não é a final da palavra). Na segunda ocorrência de verso alexandrino clássico em *Cidade* (Nem o crescer do mar nem o mudar das luas), a existência de pés métricos é um tanto quanto distinta dos dodecassílabos (em *Mar* e *Cidade*) analisados: há a presença mais óbvia de dois iambos, intercalados por dois padrões _ _ _ / (vide tabela 2). Se à acentuação das palavras fossem aplicadas algumas semitônicas, o esquema poderia adequar-se somente ao padrão binário: / _ | _ / | _ / | / _ | _ / | _ /.

No que diz respeito à presença de rimas no poema, assim como em *Mar*, a primeira estrofe de *Cidade* parece manter um padrão mais clássico até o quinto verso, o mais curto do poema (ABABCC, com rimas cruzadas: ruas / nuas; gasta / vastas e emparelhadas: desejo / vejo). A partir do sexto verso, o padrão rímico é modificado, e o poema apresenta uma sequência de rimas emparelhadas (CCC: desejo / vejo / vejo) e o retorno do padrão de A, fazendo “luas” rimar com as anteriores “ruas” (verso 1) e

"nuas" (verso 3). Interessante notar que os dois versos alexandrinos presentes na primeira estrofe não seguem o mesmo padrão de rimas, correspondendo o primeiro deles (E eu estou em ti fechada e apenas vejo) a um padrão de rima C e o segundo (Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas), a um padrão de rima A. A segunda estrofe, um quarteto, possui somente rimas emparelhadas de esquema DEDE (vida / prometida; paredes / verdes) sendo a primeira soante, e a segunda, incompleta — enquanto, na primeira estrofe, todas elas são soantes. Sobre o padrão acentual, assim como em *Mar*, *Cidade* apresenta um número de sílabas fortes que varia entre 3 e 6, dependendo do verso. Como no poema anterior, o pé métrico de maior ocorrência é o iambo, presente em 10 dos 11 versos (desses, 3 deles são compostos somente por esse pé: são os versos 2, 3 e 6):

Cidade[16]

Versos (primeira e segunda estrofes)	**Fortes**	**Poéticas**
Cidade, rumor e vaivém sem paz nas ruas _ / | _ _ / | _ _ / | _ / | _ /	5	12
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta, _ / | _ / | _ / | _ \ | _ / | _ /	6	12
Saber que existe o mar e as praias nuas _ / | _ / | _ / | _ / | _ /	5	10
Montanhas sem nome e planícies mais vastas _ / | _ _ / | _ _ / | _ _ /	4	11

[16] A tabela apresenta um esquema de cores, relativo aos pés métricos (de padrão binário e ternário) presentes no poema. Rosa refere-se ao pé métrico anapéstico; amarelo, ao iâmbico.

Que o mais vasto desejo _ _ / | _ _ /	2	6
E eu estou em ti fechada e apenas vejo _ / | _ / | _ / | _ / | _ / | _ /	6	12
Os muros e as paredes e não vejo _ / | _ _ | _ / | _ _ | _ /	3	10
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas _ _ _ / | _ / | _ _ _ / | _ /	4	12
Saber que tomas em ti a minha vida _ / | _ / | _ _ / | _ / | _ /	5	11
E que arrastas pela sombra das paredes _ _ / | _ _ _ / | _ _ _ /	3	11
A minha alma que fora prometida _ _ / | _ _ / | _ _ _ /	4	10
Às ondas brancas e às florestas verdes _ / | _ / | _ _ _ / | _ /	4	10

TABELA 2 — CIDADE (A AUTORA, 2021).

2.3 NÍOBE TRANSFORMADA EM FONTE

Níobe transformada em fonte, assim como *Mar* e *Cidade*, possui duas estrofes: a primeira, formada por 8 versos e, a segunda, por 4. Diferente dos dois poemas analisados antes, compostos por versos heterométricos, há uma peculiaridade que distingue *Níobe transformada em fonte* de *Mar* e *Cidade*, visto que não há a utilização de versos livres no poema, sendo todos versos isométricos, formados por decassílabos. Faz-se pertinente a análise desse fato, uma vez que Sophia de Mello Breyner Andresen

está inserida, historicamente, no período que Paulo Henriques Britto (2011) denomina de verso livre liberto (exemplo da poesia de Eliot e Stevens; as regras de verso silábico-acentual são menos rígidas e há a utilização de *metro fantasma*). No entanto, Andresen utiliza uma forma clássica para desenvolver uma temática também clássica ao retomar uma personagem da mitologia grega, Níobe[17].

Ao longo de mais de 50 anos de produção literária da poeta, personagens da mitologia greco-romana são resgatados para compor trabalhos como *Evohé Bakkhos* e *Apolo Musageta*, também presentes em *Poesia.* Diferente de *Níobe transformada em fonte,* os poemas que evocam as figuras e Baco e Apolo se utilizam de versos heterométricos[18]. Portanto, afirmar que Andresen faz uso de uma forma mais clássica simplesmente por tratar de uma personagem mitológica seria equivocado. No entanto, há que se verificar a epígrafe que acompanha *Níobe transformada em fonte*: adaptado de Ovídio.

Mesmo sendo executado dentro das dimensões métricas do decassílabo, *Níobe transformada em fonte* segue esquemas de rima e de acentuação silábica distanciados de uma tradição mais clássica. Quanto às rimas tem-se, no início do poema, o que parece ser um esquema alternado: (ABA: passe / face). Porém, esse padrão se rompe já no quarto verso, com a sequência emparelhada de rimas CC (aflita / agita). Faz-se necessário pontuar a não retomada de rima B (sangue, presente no segundo verso do poema) e o retorno, nos últimos dois versos do poema, de rima A (face / passe) que, inclusive, ocorre com a utilização dos mesmos vocábulos da primeira estrofe. O padrão rímico presente no poema é: ABACCDEDEFAA. Quanto ao número de sílabas fortes

[17] O mito de Níobe gira em torno da perda de seus 14 filhos, assassinados em seguida a seu desentendimento com Leto, deusa do anoitecer. Após o ocorrido, Zeus, sensibilizado pelo sofrimento de Níobe, a transforma em pedra. Mesmo assim, ela ainda chorava a perda dos filhos. Em *Metamorfoses*, de Ovídio, traduzida em língua portuguesa geralmente em decassílabos ou dodecassílabos, a sexta parte do poema narrativo é dedicada a figuras como Níobe, Aracne, Filomela e Procne.

[18] Em *Evohé Bakkhos*, composto por somente uma estrofe de 5 versos, vê-se a métrica 7, 5, 8,9,11. Já em *Apolo Musageta*, de quatro estrofes (sendo a segunda a mais longa, com 8 versos), tem-se: 9, 10/ 11, 8, 7, 14, 11, 6, 10, 11/ 4, 6, 6/ 13, 12, 12, 10).

presentes nos versos de *Níobe transformada em fonte,* a variação de 3 a 5 acentuadas é observada, oscilação bastante parecida com a presente em *Mar* e *Cidade* (3 a 6 sílabas fortes), ambos poemas heterométricos. Quanto aos pés métricos, há a presença bem marcada de iambos (encontrados em 8 dos 12 versos), principalmente nos versos 3, 4 e 5, que assumem um ritmo iâmbico. O padrão rítmico do sexto verso sofre três quebras: na passagem do anapesto inicial para a tônica "já" (que converte "não" em semitônica de um troqueu), na passagem do ritmo trocaico para o iambo "formar" (que quase pode ser lido como troqueu) e na última sílaba poética, com o emparelhamento das tônicas de "formar passos". Essa configuração rítmica discrepante contesta a distribuição acentual e rítmica tradicional do decassílabo, devido à assimetria que instaura. Ademais, a presença de duas sílabas tônicas em posições adjacentes, conforme Rogério Chociay (1974), acarretaria um processo de acomodação acentual em que a primeira sílaba tônica tenderia a enfraquecer. Dessa forma, os padrões rítmicos que abrem e encerram o verso poderiam ser reconfigurados como peônios de quarta (no fim do verso, com a aglutinação da sílaba fraca de "podem"). Essa reconfiguração rítmica é reforçada pelos 4 versos seguintes, que se encerram inequivocamente com esse mesmo padrão de 3 sílabas átonas e 1 tônica, sem que o contorno acentual seja polêmico como o do sexto verso (Lentamente as entranhas endurecem).

Níobe transformada em fonte[19]

Versos (primeira e segunda estrofes)	**Fortes**	**Poéticas**
Os cabelos embora o vento passe _ _ / | _ _ / | _ / | _ /	4	10

[19] A tabela apresenta um esquema de cores relativo aos pés métricos (de padrão binário e ternário) identificados no poema. Azul refere-se ao pé métrico troqueu; rosa, ao anapesto; amarelo, ao iambo; verde, ao dátilo.

Já não se agitam leves. O seu sangue, _ /	_ /	_ /	_ _ _ /	4	10
Gelando, já não tinge a sua face. _ /	_ /	_ /	_ /	_ /	5	10
Os olhos param sob a fronte aflita. _ /	_ /	_ /	_ /	_ /	5	10
Já nada nela vive nem se agita, _ /	_ /	_ /	_ /	_ /	5	10
Os seus pés já não podem formar passos, _ _ /	/ _	/ _	_ /	/	4	10
Lentamente as entranhas endurecem _ _ /	_ _ /	_ _ _ /	3	10
E até os gestos gelam nos seus braços — _ /	_ /	_ /	_ _ _ /	4	10
Mas os olhos de pedra não esquecem. _ _ /	_ _ /	_ _ _ /	3	10
Subindo do seu corpo arrefecido _ /	_ _ _ /	_ _ _ /	3	10
Lágrimas lentas rolam pela face, / _ _	/ _	/ _	/ _	/	5	10
Lentas rolam, embora o tempo passe. / _	/ _	_ /	_ /	_ /	5	10

TABELA 3 — NÍOBE TRANSFORMADA EM FONTE (A AUTORA, 2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intentou-se, no primeiro momento deste artigo, descrever (e organizar) uma possível trajetória do aparecimento do verso livre em Portugal, com o objetivo de confirmar o pioneirismo de seu uso, atribuído a Fernando Pessoa e à geração de *Orpheu*. Passando por nomes como António Feliciano de Castilho e em especial Eugénio de Castro — muito influenciado por simbolistas franceses que faziam o uso do verso livre, como Laforgue e Kahn, aos quais a pesquisa histórica nos encaminhou, confirma-se a importância da revista *Orpheu* no que tange ao início do verso livre na tradição lusófona, empregado entre a primeira e a segunda décadas do século XX, 60 anos após a publicação de *Leaves of Grass*, obra que estreou o verso livre no Ocidente, como aponta Britto (2014).

Num segundo momento, a partir de análise formal dos versos de *Mar*, *Cidade* e *Níobe transformada em fonte*, da obra de estreia *Poesia* (1944), de Sophia de Mello Breyner Andresen, objetivou-se identificar padrões similares e díspares no que tange ao verso livre da poetisa nesse período, década de 1940. Com base nesse pequeno recorte, foi possível observar similaridades no que diz respeito à variação do número de sílabas acentuais nos versos, o que confere aos poemas uma flexibilização das regras silábico-acentuais (como aponta Britto, 2011). Em *Mar* e em *Cidade*, ocorre a utilização de versos heterométricos (com variação entre 6 e 12 sílabas), diferente de *Níobe transformada em fonte*, escolhido propositalmente para compor o *corpus* de análise deste trabalho. Isso se deu justo para evidenciar uma tendência da época não tão rígida de Andresen, ao utilizar-se de versos decassílabos — o que não impossibilitou a flexibilização das sílabas acentuais, o jogo com pés métricos (a partir da falta de paralelismo entre eles) e a quebra de padrões clássicos de rima.

Diante do exposto, é necessário salientar que o pequeno recorte aqui delineado não é suficiente para analisar as peculiaridades do verso livre presentes em uma obra

tão extensa como a de Sophia de Mello Breyner Andresen, que ultrapassa 5 décadas. Essa é uma perspectiva interessante para futuros trabalhos. Outra possibilidade é, a partir da análise formal de poemas da autora, explorar de maneira mais profícua as categorias de verso livre clássico, verso livre liberto e novo verso livre postuladas por Britto (2011), o que foi feito de forma bastante pontual e breve neste trabalho, e identificar em qual categoria a poética de Andresen se enquadra (ou de que se distancia).

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015.

BERARDINELLI, Cleonice. *A Poesia Portuguesa no Século XX*. Revista Letras, v. 26, p. 19-35, 20 out. 2010. Universidade Federal do Paraná. http://dx.doi.org/10.5380/rel.v26i0.19471.

BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma tipologia do verso livre em português e* inglês. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 19, p. 127-144, jan. 2011.

_____. *O Natural e o Artificial*: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre. Elyra, Rede Internacional Lyracompoetics, v. 3, n. 3, p. 27-41, mar. 2014.

CAMPOS, Álvaro. *Ritmo paragráfico*. 2015. Disponível em: http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-1635.pdf. Acesso em 18 set. 2021.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificação portugueza, seguido de considerações sobre a declamação e a poetica*. 4ª ed. Porto: Livraria Moré — Editora, 1874. Disponível em: https://archive.org/details/tratadodemetrif00castgoog/page/n9/mode/2up. Acesso em: 25 set. 2021.

CASTRO, Eugénio de. *Oaristos*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira, 1890. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Oaristos/ZwI-AQAAMAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&pg=PR3&printsec=frontcover. Acesso em 21 de out. de 2021.

_____. *Arte:* Revista internacional. 1895-1896. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122666d/f40.image.texteImage.#. Acesso em: 21 set. 2021.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1974.

ERKKILA, Betsy. *Whitman among the French*: Poet and Myth. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
HÖRSTER, Maria António. *No rasto de Rilke em Portugal*: Com algumas traduções acerca da tradução literária. In SOUSA, Carlos Mendes de; PATRÍCIO, Rita. Largo mundo alumiado: Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, 2004. p. 711-728.

LEMOS, Fernando. *Fernando Pessoa e a Nova Métrica: a Imitação de Formas e Metros Líricos Greco-Romanos em Ricardo Reis,* Lisboa, Inquérito, 1993.

MARTINS, António Coimbra. De Castilho a Pessoa: Achegas para uma Poética Histórica Portuguesa. In *Bulletin des Etudes Portugaises*, nouvelle série, t. xxx, 1969, p. 223-345.

MARNOTO, Rita. Eugénio de Castro entre Simbolismo e Futurismo. Biblos: *Revista da FLUC*, v. 7, p. 347-360, 2009. Coimbra University Press. http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_7_15.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através Dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 2019 [1968].

PESSOA, Fernando. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

PESSOA, Fernando; CARNEIRO, Mário de Sá (ed.). *Orpheu*. Lisboa: Livraria Brazileira, 1915. Disponível em: https://archive.org/details/orpheunrevistatr23620gut. Acesso em: 21 set. 2021.

____. *Orpheu 2*. Lisboa: Livraria Brazileira, 1915. Disponível em: http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_2_web.pdf. Acesso em 21 set. 2021.

TAVARES, Francisco de Sousa. A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Acção*, n.º 189, 1944. Disponível em: http://purl.pt/19841/1/1940/galeria/f2/foto1.html. Acesso em 27 set. 2021.

Recebido em: 02/08/2021
Aceito em: 29/08/2021

UM MERGULHO NA ANGÚSTIA DE ÁLVARO DE CAMPOS SOB A ÓTICA EXISTENCIALISTA DE SØREN KIERKEGAARD

A DEEP DIVE ON ÁLVARO DE CAMPOS' ANGUISH UNDER SØREN KIERKEGAARD'S EXISTENTIALISTIC PERSPECTIVE

Fabiana Eliza Ost[1]

Saulo Gomes Thimóteo[2]

RESUMO: Esta análise da poesia de Álvaro de Campos pelo viés filosófico de Kierkegaard estabelece relações entre a construção poética e os conceitos de angústia e desespero. A metodologia adotada enfatiza as projeções construídas pelo eu lírico na tentativa de compreender a existência, enquanto o referencial teórico aborda a procura pela completude interior. Assim, nota-se que a angústia do poeta pode advir de ideais abdicados da fé divina, que acolhe o indivíduo em sua eterna busca pela integralidade do ser.
Palavras-chave: filosofia kierkegaardiana; heterônimo; Fernando Pessoa.
ABSTRACT: This analysis of Álvaro de Campos' poetry from the philosophical perspective of Kierkegaard establishes relationships between the poetic construction and the concepts of anguish and despair. The adopted methodology emphasizes the projections constructed by the lyric self in an attempt to understand existence, while the theoretical framework addresses the search for inner completeness. Thus, it is noted that the poet's anguish can come from ideals abdicated from the divine faith that welcomes the individual in his eternal search for the integrality of the being.
Keywords: Kierkegaardian philosophy; heteronym; Fernando Pessoa.

1. INTRODUÇÃO

O objeto de estudo do presente trabalho se constituirá da poesia de Álvaro de Campos, o sensacionista dos heterônimos do maior poeta da língua portuguesa no

[1] Graduanda, UFFS.
[2] UFFS.

século XX, Fernando Pessoa (1888–1935). O ortônimo fez sua despersonalização colocando em Campos toda a emoção que quisera sentir, sendo que essa reação desencadeia uma profunda angústia, expressão subjetiva notável na obra do heterônimo. Nessa perspectiva, é possível estabelecer relação com as ideias do dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855), um filósofo pré-existencialista de viés religioso, que desenvolve suas teorias por meio da concepção de que cada objeto e cada indivíduo se apresenta como um mundo em si, um universo mágico aberto às mais intensas experiências.

A maneira de ver o mundo exterior de maneira introspectiva fez com que essa autoconsciência de Fernando Pessoa requeresse um outro eu, um heterônimo que o ajudasse a "olhar para o mundo sem se enxergar a si próprio entre o objeto da sua atenção" (KUJAWSKI, 1979, p. 56). E, por essa razão, surge Alberto Caeiro, em posição central no conjunto heteronímico, o mestre do ortônimo e de suas criações mais conhecidas: Ricardo Reis e Álvaro de Campos. O sensacionista Campos é pensado para externar toda a experiência subjetiva ao ver o mundo da maneira que Pessoa queria e só conseguiu ver ao criar seus outros eus. No entanto, assim como é vívida e pulsante a sua poesia, é também uma busca contínua que nunca se realiza. Nesse sentido, o trabalho psicológico de Kierkegaard vai ao encontro da obra de Campos por estudar as emoções e os sentimentos do indivíduo ao se relacionar com a própria existência por meio de suas ações e escolhas. Portanto, os conceitos de angústia e desespero humano serão necessários para aprofundar a presente pesquisa, norteada pela questão de como a angústia kierkegaardiana dialoga com a poesia de Álvaro de Campos.

Através desse elemento problematizador, é necessário estabelecer possíveis respostas e soluções por meio dos assuntos a serem discutidos no momento. Na obra *O Conceito de Angústia* (2015), Kierkegaard teoriza sobre a manifestação do sentimento de ansiedade/angústia diante das possibilidades que se sujeitam à "vertigem de liberdade". O filósofo dinamarquês também utiliza o seu livro *O*

Desespero Humano (1974) para tratar do indivíduo em busca da liberdade de si próprio, que, ao ver-se impotente em destruir o eu, torna-se um indivíduo desesperado. Na outra esfera, a comunicação com o mundo externo por meio das sensações faz com que Álvaro de Campos veja todas as possibilidades e sinta toda a liberdade para se transcender com o universo, ao mesmo passo em que o angustia e o desespera sentir-se imobilizado frente à realidade de ser ele por si só.

A importância da presente pesquisa consiste na exploração do legado deixado por um dos maiores poetas da literatura universal. O eu profundo de Fernando Pessoa e seus outros eus, especialmente seu heterônimo Álvaro de Campos, tornam viável o estudo sobre a manifestação do desejo de pluralidade interior, de liberdade concretizada na heteronímia e de conflitos subjetivos de existência. Quando a insaciável busca de transcendência ao universo vê-se inatingível, surge o sentimento de angústia, o qual embasa o problema central desta investigação, tornando coerente relacioná-lo com as teorias do precursor da filosofia existencial, Søren Kierkegaard.

Nesse sentido, a visão do filósofo é a de que o conflito interno do indivíduo se associa à angústia provocada pela liberdade total de escolhas morais. Quanto ao desespero, para Kierkegaard, tal sentimento decorre da inconsciência da materialidade física, do não conhecimento da condição espiritual própria do eu e da rejeição do eu após sua autoconsciência. A "doença mortal" ganha forma nesse último aspecto, quando o eu que fora refutado se sente incapaz de modificar-se. Assim, adentra-se no existencialismo, cujo precursor foi o próprio Søren Kierkegaard, o qual defende a questão do individualismo, em que o que é necessário considerar não é a natureza humana, mas a existência do ser através da liberdade de escolhas que utiliza para continuar existindo. Enquanto responsável pelas próprias decisões e, por isso, enquanto existente, o ser exprime angústia e desespero, elementos constitutivos na busca sempre incompleta de descobrir quem se é.

Para este estudo, a contribuição de Kierkegaard será pelas seguintes questões: os estádios ou modos de existência; o conceito da angústia demonstrada desde seu surgimento na história bíblica de Adão e Eva, pela vertigem de liberdade do "ser-capaz-de"; o conceito e o surgimento do desespero pela incompleta relação que o espírito faz enquanto síntese (corpo, alma e espírito), demonstrado por meio de formas e níveis do desespero se manifestar; e o conceito de desespero como uma "doença mortal" pela impossibilidade de morrer para não ser um eu que não fora o sonhado.

Os conceitos filosóficos brevemente citados serão mobilizados para uma análise de poemas do heterônimo Álvaro de Campos, principalmente o "Pecado Original", que servirá de objeto para o estabelecimento de uma relação que fará conexões com outras leituras críticas sobre o poeta e o filósofo, no sentido de aproximar o conceito da angústia e do desespero. Quanto ao primeiro, a lista dos principais autores que fundamentam o referencial teórico conta com nomes como Cleonice Berardinelli (2004), Natália Gomes (2005), Carlos Felipe Moisés (2005) etc., enquanto o segundo, além do próprio Kierkegaard, a autora France Farago, que traz contribuições através de seu livro *Compreender Kierkegaard* (2006).

2. KIERKEGAARD E SEU CONCEITO DE ANGÚSTIA E DESESPERO

O pensamento crítico de Søren Kierkegaard se voltou objetivamente para o superficial exercício do cristianismo e ao conceito de ser existente. A partir de uma nova maneira de caracterizar o ser, o filósofo dinamarquês estabelece, ao longo de sua obra, três diferentes possibilidades para a sua existência: o *estádio estético*, que é o vivido somente através do prazer imediato para alcançar as sensações desejadas; o *estádio ético*, pelo qual se busca viver segundo leis morais; e o *estádio religioso*, o designado pela fé para encontrar plenitude na relação com Deus. Se o indivíduo

escolhe viver no estádio do prazer sensorial, há uma grande possibilidade de sua vida se tornar monótona e vazia, assim como para o estádio em que opta por só seguir deveres morais, pois acaba por renunciar a si mesmo, vivendo para satisfazer vontades alheias. Para o filósofo, só o estádio religioso permite que o ser se satisfaça consigo próprio e obtenha sentido em sua existência.

A angústia aflige o ser que vive a se suprir só do imediato, do temporal, do finito, pois se espera algo mais da vida e se anseia por algo que seja superior ao estado em que se encontra o eu. Portanto, assim como há de ocorrer a angústia no vazio, no nada, também se manifesta na vontade de *ser-capaz-de*. Nesse caminho, Søren conceitua a angústia utilizando o pseudônimo *Virgilus Haufniensis* e se apropriando da conhecida história religiosa de Adão e Eva. O teólogo discorre que, no princípio, havia tranquilidade e sossego, vivendo o casal em inocência e sonho. A partir do momento em que Deus os proibiu de comer os frutos da árvore, eles se depararam com possibilidades, então a possibilidade de optar lhes causou angústia. Esse sentimento atingiu os primogênitos e atinge os indivíduos posteriores como expressão de uma herança do mal no gênero humano.

Para desenvolver a existência, é preciso que se tenha conhecimento sobre o seu eu, ou seja, o seu espírito, e isso só acontecerá se houver a relação entre a síntese corpo-alma-espírito. Se o indivíduo tem consciência sobre o mundo (corpo) e sobre suas vontades e emoções (alma), mas é inconsciente da existência daquele que instituiu o seu eu, há de lhe ocorrer o desespero. A definição de Kierkegaard é a de que "[...] o desespero é precisamente a inconsciência em que os homens estão do seu destino espiritual" (KIERKEGAARD, 1974, p. 347). O desenvolvimento da síntese é compreendido como uma relação entre *finito e infinito* ou *temporal e eterno,* e *possibilidade e necessidade*. Quanto à primeira dualidade, a sobreposição de um por outro resulta no desespero, conforme descrito por Luciano da Silva Façanha e

Leonardo Silva Sousa, em seu artigo "Angústia e desespero como possibilidade de construção da existência humana a partir da filosofia de Sören Kierkegaard":

> Quando há o *desespero de infinidade* ou a *carência do finito*, o homem perde a finitude e penetra no abismo de seu imaginário e não progride com o *eu*, pois sua existência também é imaginária. No *desespero de finito* ou a *carência do infinito*, o homem considera apenas a vida temporal como sua realidade, estando preso aos ditames dessa vida. (FAÇANHA; SOUSA, 2018, p. 317, grifos no original)

Essa é uma forma do desespero se manifestar, assim como as categorias *possibilidade e necessidade*, que também necessitam de equilíbrio para não resultar em desespero.

> Carecer de necessidade, segundo Anti-Climacus, é também carecer de realidade no tocante à manifestação de seu *eu*, pois uma possibilidade deve ganhar determinação. Assim, o homem desespera-se pela *carência de necessidade*. Por outro lado, carecer de possibilidade também leva o desesperado à ruína, pois somente pelo possível um indivíduo pode realizar-se e consequentemente também pôr o *espírito* em movimento. Sem a categoria *do possível*, a existência é inativa, e o existente equipara-se a uma pedra que não pode movimentar-se. (FAÇANHA; SOUSA, 2018, p. 318, grifos no original)

Assim como as possibilidades de manifestação do desespero descritas, há também níveis de intensidade. O primeiro é a *inconsciência do desespero*, no qual o indivíduo não tem consciência sobre seu espírito e, então, não vê necessidade em compreendê-lo; o segundo é o *desespero de não querer ser um eu* quando já se conhece o eu eterno, mas ainda assim o ignora, tentando ser como os outros seres; por fim, o terceiro nível é o *desespero de querer tornar-se um eu*, aquele em que o indivíduo tem consciência e quer concretizar, mas se depara com limitações do seu próprio ser, pois é por meio do poder acima dele que o espírito é desenvolvido, através de Deus o indivíduo conhece o seu eu infinito.

A incapacidade de desenvolver plenamente o espírito faz com que o indivíduo recuse o seu eu. Mediante essa rejeição, o ser humano enfrenta o maior dos desesperos, aquele que Kierkegaard denomina como a "doença mortal", pois, "[...] bem

longe de dele se morrer, ou de que esse mal acabe com a morte física, a sua tortura, pelo contrário, está em não se poder morrer [...]" (KIERKEGAARD, 1974, p. 341). A solução, antes de tudo, está no que France Farago, em seu livro *Compreender Kierkegaard*, aponta, em que "somente a união com o infinito, que cabe ao espírito procurar, pode curar a insatisfação da alma causada pelo finito" (FARAGO, 2006, p. 48), ou, ainda, o que a autora denomina em Kierkegaard como um segundo parto de si mesmo, por meio do qual o ser encontra a graça de viver.

3. A LITERALIDADE POÉTICA DA ANGÚSTIA EM CAMPOS

A poesia do heterônimo Álvaro de Campos sempre expressou interesse na procura por uma resposta substancial de quem se é. Segundo ele, esse problema de definição está relacionado ao "sentir tudo de todas as maneiras" (PESSOA, 1983, p. 281), no qual estende o seu eu para abarcar tudo e todos e quando volta para si próprio não consegue se identificar. É possível observar isso no poema a seguir, escrito em agosto de 1913, antes do nascimento do heterônimo para Fernando Pessoa, conforme este descreve sendo em março de 1914.

> Quando olho para mim não me percebo.
> Tenho tanto a mania de sentir
> Que me extravio às vezes ao sair
> Das próprias sensações que eu recebo.
>
> [...]
> Mesmo ante às sensações sou um pouco ateu,
> Nem sei bem se sou eu quem em mim sente. (PESSOA, 1983, p. 235)

Estando Campos sem respostas para a incessante questão, Carlos Felipe Moisés, em *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos* (2005), denota que o desejo do sensacionista é ser aceito e reconhecido pela sociedade, assim mesmo no seu modo complexo de ser, mas quando não consegue estabelecer essa relação entre o Eu-

individual e o Eu-social, rebela-se (de modo estático) contra todos e busca trilhar seu destino sozinho. O que acontece, porém, é que essa autoafirmação não resulta na sua autoidentidade, então ele focaliza a agressão em si próprio e, ao mesmo tempo em que se flagela, acusa e denuncia a hipocrisia alheia, continuando seu caminho ciente de que a busca pela verdade metafísica lhe acompanhará para sempre em vida.

Para encontrar instantes de paz durante o percurso caótico da existência, Campos abusa da imaginação exaltando símbolos como o Sonho, o Mar e a Noite. Ao buscar o sonho, o poeta deseja ser levado para outro mundo, um local exterior ao seu eu, em que tudo é possível, assim como o enaltecimento ao mar se relaciona ao sonho e às viagens marítimas que tanto cita em seus poemas. Em seu livro *O sonho e a máscara: Antero de Quental e Fernando Pessoa* (2005), Natália Gomes discorre que "O mar é o espaço onde se projeta o 'eu' do poeta e é o caminho por onde navegam as naus à procura da realização inatingível" (GOMES, 2005, p. 153). O heterônimo recorre à noite com o objetivo dela lhe trazer silêncio e consolo, visto que só ela pode trazer "a alegria dessa esperança triste" (PESSOA, 1983, p. 309). Contudo, todos esses recursos utilizados para a tentativa de fuga da realidade acabam por causar ainda mais melancolia em Álvaro de Campos, pois o levam a um mundo de possibilidades não concretizadas que resultam em descontentamento.

O heterônimo se vê fatigado, ao ponto de desafiar a morte para acabar com a consciência que o perturba tanto, visto que não consegue encontrar sozinho o sentido para a existência. Talvez seja essa a questão. Ao contestar verdades estabelecidas, o poeta se vê impotente e incapaz de assentar novas verdades dentro de uma reflexão existencial que ele participa automaticamente,

> [...] o fluxo do pensamento mais avançado, e mais rebelde, do século XIX, que valoriza o irracional, como em Nietzsche ou Kierkegaard, e lança o embrião do que virá a ser, já no século XX, a filosofia da existência ou o existencialismo, como em Heidegger ou Sartre. (MOISÉS, 2005, p. 103)

A participação com as ideias filosóficas se relaciona com o projeto existencial que Álvaro de Campos institui. No entanto, enquanto a filosofia citada infunde que a resposta é revelada a partir da crença na existência de um ser absoluto, Campos prefere engrenar por bases próprias, as quais só tendem a lhe causar angústia e a incitar a morte.

Considerando a criação semelhante que o ortônimo Fernando Pessoa fez de Álvaro de Campos, faz-se essencial discorrer sobre a crença de ambos em um protótipo pagão. Protótipo, pois mesmo que induzam a crer em todos os deuses através de uma "incerteza pagã sem alegria" (PESSOA, 1983, p. 277), de maneira mística, é possível que clamem por apenas um, aquele cuja existência o poeta indaga utilizando da razão, admitindo possuir uma "fraqueza cristã sem fé" (PESSOA, 1983, p. 277). Veja-se no verbete "Fernando Pessoa", escrito por Richard Zenith, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*:

> Talvez por causa da sua consciência implacável do caos geral da existência, Pessoa, não obstante a sua mania de duvidar de tudo, acreditava, ou queria acreditar, numa dimensão espiritual. Embora não soubesse o que havia (se havia alguma coisa) por detrás ou para além do que somos e vemos, Pessoa não tinha interesse nenhum em viver como o comum dos homens. Passou a vida inteira buscando a verdade, quando não estava a inventá-la, e esta busca conduziu-o a uma grande variedade de disciplinas e práticas esotéricas. (ZENITH *apud* MARTINS, 2010, p. 623)

Essa "fé" em um poder superior é demonstrada na obra pessoana e na de seu heterônimo Campos quando reverenciam símbolos como o mar, sobre o qual Natália Gomes cita que "[a] viagem simboliza a vida e a viagem metafísica simboliza a busca do poeta pelo Absoluto. O mar e o sonho são o veículo para encontrá-lo" (GOMES, 2005, p. 154). Outra contribuição coerente com o motivo da evocação por tais símbolos é a de que

> À procura do mito onde não há nada de mítico (sua imaginação é que vê o Mar, a Noite, a Infância etc. sob essa aura especial), Campos está na verdade à procura daquilo que a tradição associa à ideia de Deus, à ideia de uma Fé inabalável. A Noite, o Mar, a Natureza etc. não passam de metáforas por meio das quais o poeta se refere ao vazio deixado pela perda da crença em Deus, um vazio que ele gostaria de poder preencher com uma nova crença. Mas, e aí voltamos ao ponto de partida, a via racional por ele escolhida não admite a possibilidade da fé, não aceita a existência do absoluto e do imutável, como era a ideia de Deus da crença antiga. (MOISÉS, 2005, p. 116)

Essa lucidez extrema posta em jogos de linguagem e muitas outras questões que permeiam o ser pessoano são fatores que favorecem o desenvolvimento da angústia e do desespero. Cleonice Berardinelli, em sua obra *Fernando Pessoa: Outra Vez Te Revejo…*, comenta: "no vício de pensar e na ausência de Deus estão as raízes mais profundas da inquietação pessoana. Mas também na consciência da fugacidade e inanidade da vida [...] e na sensação tantas vezes reafirmada da sua irrealização" (BERARDINELLI, 2004, p. 256). De acordo com o que expõe no trecho a seguir, mas de maneira muito intrínseca, Campos sabe qual a cura para "Esta velha angústia" (1934):

> Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
> Por exemplo, a por aquele manipanso
> Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
> Era feiíssimo, era grotesco,
> Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
> Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
> Júpiter, Jeová, a Humanidade —
> Qualquer serviria,
> Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo? (PESSOA, 1983, p. 325)

O heterônimo só não tem consciência de como chegar a essa sabedoria, ou seja, não sabe como se relacionar com o Deus que ele mesmo refutou. Ao menos aí se manifesta com maior fervor o reconhecimento da falta de crença, sucedido por uma "nova vivência espiritual" em Álvaro de Campos. Em seu livro *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio*, António Quadros (1984) ressalta essa experiência por meio da citação de poemas-chave, como "Demogorgon" (1928) e "Magnificat" (1933), dando

ênfase para o poema que principia “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” (PESSOA, 1983, p. 340, que considera como fundamental para entender toda a obra pessoana.

Na procura por encontrar sentido em sua existência, Campos passou pela fase de indagação de um poder maior, de reconhecimento da falta de fé e de esplendor com o acalento sagrado. No entanto, à medida que aceita e admite que “cada alma é uma escada para Deus”, vê que sua mudança interior fora tardia, pois sente que o tempo lhe foi perdido e nada mais o adiantará em vida. Assim exclama que “sua alma partiu-se como um vaso vazio” e que “a sua obra, a sua alma principal e a sua vida são um caco”. Nesse desfecho, os poemas dos últimos anos de existência denotam uma rendição para a morte. O sono, o tédio, a náusea e o cansaço em viver tomam conta de todo o ser, e o poeta escreve em trecho de “Mas eu, em cuja alma se refletem”: “Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água” (PESSOA, 1983, p. 344). A espera pela morte o permitiu revelar uma loucura que lhe faz “vomitar sem ter comido nada” (PESSOA, 1983, p. 345).

Não vendo mais prazer em exaltar nada e não tendo mais esperança em vida, Campos também não vê motivo para desesperar, apenas aceita e aguarda o fim de sua existência, pois “não há que fazer nada na véspera de não partir nunca” (PESSOA, 1983, p. 327). Mas a espera também o angustia, a vontade de dormir eternamente não é a mesma de sossegar durante a noite enquanto espera pelo eterno. Pelo poema “Vilegiatura”, Álvaro de Campos mostra que continua no mesmo círculo vicioso do pensar, e a tentativa de inconsciência fracassa ante às sensações interiores: “Vim para aqui repousar, mas esqueci-me de me deixar lá em casa. Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente, a vaga náusea, a doença incerta, de me sentir” (PESSOA, 1983, p. 354).

Infelizmente, as conclusões a que Campos chegou quando finalmente reconheceu e cantou a graça divina obtiveram um resultado oposto e negativo. É como

António Quadros justifica: “como diz a sabedoria antiga, *Quem vê Deus morre!* É no seio da mais deslumbrante luz, que o crepúsculo se gera. O crepúsculo, a sombra, a tempestade, a noite…” (QUADROS, 1984, p. 264, grifos no original). Citando o poema que talvez possa ser considerado o mais conhecido de Álvaro de Campos, “Tabacaria” (1928), nota-se a melancolia com que assume: “falhei em tudo. Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada” (PESSOA, 1983, p. 297), e o desgosto que aparenta sentir por seu eu: “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta, e cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, e ouviu a voz de Deus num poço tapado” (PESSOA, 1983, 298). Pouco antes do ortônimo Pessoa morrer, levando com ele seu heterônimo Campos, o que resta ao poeta é a angústia para com a realidade que resiste e o desespero desse "eu" que se anula.

4. MEDIAÇÃO DOS CONCEITOS KIERKEGAARDIANOS NA POESIA HETERONÍMICA

Álvaro de Campos exprime continuamente o sentimento de angústia e desespero, seja na intensidade da exaltação das sensações, como nas suas primeiras fases poéticas, seja no mais encolhido manifesto de tristeza visto na fase final. Carlos Felipe Moisés complementa que

> [a] grande constante, fio condutor dos poemas, é o próprio Eu do poeta, que se expõe, aparentemente sem inibição, registrando os mais variados estados de espírito — da exaltação ao tédio, da indignação ao humor, do enternecimento ao delírio, e assim por diante [...]. (MOISÉS, 2005, p. 89)

Na liberdade de viver todas as sensações, Campos foi se tornando um neurastênico por não transcender o seu eu e, então, sentir-se preso a si próprio, tendo que lidar com o ser cansado, sonolento e angustiado que se tornou. Antes de manifestar o sono, o tédio, a náusea e o cansaço em viver, o poeta demonstrou uma

grande histeria para com tudo, tanto como o ortônimo Fernando Pessoa descreve em Carta a Adolfo Casais Monteiro:

> Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia… (PESSOA, 1995, p. 95)

Quanto a essa excessiva emotividade, o filósofo Søren Kierkegaard (2015) expõe que o livro bíblico *Gênesis* traz a figura da mulher, neste caso Eva, como a indutora de Adão para cometer o pecado. A esse respeito, teoriza que a angústia é mais evidente na mulher do que no homem. Analisando a questão, vê-se que, quanto maior o grau de histeria, mais a angústia acomete o ser, como pode ser percebido através da intensidade poética do Campos angustiado.

Mas não era esse o objetivo que tinha Fernando Pessoa quando criou esse heterônimo e os demais. Não era sua intenção revelar um ser tão angustiado e desesperado para com a vida. Entretanto, as razões para a criação heteronímica tiveram como consequência uma angústia no próprio ortônimo por não mais conseguir se identificar entre tantas personalidades, como analisado por Leyla Perrone-Moisés no verbete "Doença":

> A própria heteronímia, concebida originalmente como um jogo que alcançaria, ao mesmo tempo, o objectivo estético de suprir uma «falta de literatura» em seu país, e o objectivo psicológico pessoal de compensar uma falta de unidade e de coerência, desembocou numa angustiante falta de ser. A heteronímia não curou Pessoa. Pelo contrário, como tudo o mais, ela é suspeita de morbidez. (PERRONE-MOISÉS *apud* MARTINS, 2010, p. 225)

Na consciência da falta de sentido para a existência e na busca por outras verdades, Fernando Pessoa exibiu, através de Álvaro de Campos, o que de mais profundo possa ocorrer em pensamento. O problema foi percorrer sozinho um caminho em que poderia contar com a ajuda divina, o que lhe causou um enorme

cansaço, conforme admite Luís de Oliveira e Silva em seu artigo “Estética e ética em Kierkegaard e Pessoa”: “Perante a dolorosa impossibilidade de crer, a que se junta a carência dolorosa de caridade, Campos entrega-se inerme ao niilismo. Mas não ao niilismo satisfeito de Caeiro, senão ao niilismo desesperado" (SILVA, 1988, p. 268). É um desespero que tem como princípio o questionamento do sentido da existência, compreendendo a esfera metafísica, social e humana de Deus.

O heterônimo tem consciência de seu desespero, haja vista que sempre viveu com a instabilidade de seu espírito, assim como quis realizar plenamente o seu eu. Aqui, Kierkegaard poderia estabelecer relação através dos níveis de intensidade do desespero, podendo encaixar Campos no que definiu como “desespero de querer tornar-se um eu”. O conhecimento da impotência pelo desenvolvimento do espírito sem a relação com Deus pode estar presente no poema “Pecado Original”, de 1933, transcrito inteiramente a seguir:

> Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
> Será essa, se alguém a escrever,
> A verdadeira história da humanidade.
>
> O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;
> O que não há somos nós, e a verdade está aí.
>
> Sou quem falhei ser.
> Somos todos quem nos supusemos.
> A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.
>
> Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?
> Que é daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?
>
> Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas
> Sobre o parapeito alto da janela de sacada,
> Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.
>
> Que é da minha realidade, que só tenho a vida?
> Que é de mim, que sou só quem existo?
>
> Quantos Césares fui!
>
> Na alma, e com alguma verdade;

> Na imaginação, e com alguma justiça;
> Na inteligência, e com alguma razão —
> Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus! —
> Quantos Césares fui!
> Quantos Césares fui!
> Quantos Césares fui! (PESSOA, 1983, p. 322)

Na afirmação de que "o que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo", o poeta evidencia que a existência humana, em sua concepção, é só um mero complemento de presença no espaço. As vontades e as ações dos seres dependem de um poder além do que possam materializar. Essa dependência faz reagir no heterônimo, em versos como "Que é daquela nossa verdade/o sonho à janela da infância? Que é daquela nossa certeza/o propósito à mesa de depois?", uma indagação sobre o porquê de só se ter verdades e certezas na infância e nas imaginações. A realidade de uma vida sem sentido lhe faz temer no apontamento "que é de mim, que sou só quem existo?", pois não há nada que o faça ter vontade de sentir todas as coisas, assim como chega à conclusão de que ele mesmo não é nada.

De acordo com *O Desespero Humano* de Kierkegaard, "[...] quando o ambicioso que diz *Ser César ou nada* não consegue ser César, desespera. [...] é por não se ter tornado César que ele já não suporta ser ele próprio" (KIERKEGAARD, 1974, p. 342, grifos no original). Portanto, enquanto Álvaro de Campos quer se libertar de si mesmo, mas sente impotência em fazer a conexão entre querer e fazer, entre o pensamento e a ação, entre a vontade e o ato, Kierkegaard explica tal expressão como uma "doença mortal", pois se conseguisse ser alguém, como um "César" que supôs ser, não se sentiria desesperado. Esse "desespero de querer tornar-se um eu" que instintivamente se transforma em uma enfermidade pelo eu incapaz de morrer, assim como no poema acima, é refletido, também, em "Ah, perante esta única realidade, que é o mistério":

> Minha inteligência tornou-se um coração cheio de pavor,
> E é com minhas ideias que tremo, com a minha consciência de mim,
> Com a substância essencial do meu ser abstrato
> Que sufoco de incompreensível,

> Que me esmago de ultratranscendente,
> E deste medo, desta angústia, deste perigo do ultra-ser,
> Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!
>
> Cárcere do Ser, não há libertação de ti?
> Cárcere de pensar, não há libertação de ti?
>
> Ah, não, nenhuma — nem morte, nem vida, nem Deus!
> [...] (PESSOA, 1983, p. 337)

O heterônimo não toma consciência de sua materialidade física e quer se difundir com o infinito, mas dessa pré-síntese do corpo e da alma, a espiritualidade do eu não lhe é conhecida, resultando, pois, na rejeição de si próprio. Relacionando com as ideias e a realidade de vida do filósofo, torna-se possível dizer que, se Campos atingisse o modo religioso de existência a partir da ferramenta da fé, conheceria a si mesmo e sentiria a realização de seu eu que tanto lhe é inconsciente e longínquo.

Em desfecho, os termos kierkegaardianos de angústia e desespero puderam ser evidenciados na poesia de Álvaro de Campos através da angústia carente de objeto, pela qual se pode ver uma relação do eu do poeta com o mundo; da angústia como descoberta de poder, em que o seu eu pôde se relacionar com o sentimento enfrentado; e do desespero de ser sem conseguir ser, por meio do qual o espírito tentou conectar-se com o porvir.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante conhecer o eu profundo de Fernando Pessoa e as suas circunstâncias, as quais, em momento de extrema solidão e tristeza, revelaram importantes criações para o poeta, os conhecidos heterônimos, que, com suas independentes personalidades, tornaram possível a realização de uma poesia objetiva fundamentada em ideais subjetivos e revolucionários. Curiosa, ainda, a questão de que, diferentemente de Alberto Caeiro e de Ricardo Reis, Fernando Pessoa criou um Álvaro de Campos que mais se assemelha ao seu eu, um heterônimo pensado para

externar todas as sensações que Pessoa ortônimo não expressaria com a mesma intensidade. Isso devido ao contínuo e conturbado pensamento de indagar o sentido de tudo para encontrar satisfação com a própria existência.

O ideal do heterônimo Campos é viver pelas sensações, poder sentir todo o mundo para tentar sentir-se completo interiormente. Todavia, essa concepção do sensacionista corre o risco de desembocar em sentimentos como a angústia e o desespero, pois, quanto mais se sinta, mais a alma tende a sofrer. Foi o que ocorreu com o heterônimo, que viveu tão intensamente suas emoções que chegou ao seu limite. Não se reconheceu mais e não mais acreditou em suas potencialidades. Admitiu que lhe faltava em que crer sem saber o que seria. Quando presenciou, viu que era tarde demais. Na busca por respostas, descobriu que, desde o princípio, elas estavam ali, acessíveis aos que confiam cegamente no divino, no Absoluto, em Deus, embora ele não consiga demonstrar plenamente tal confiança, pois, ao seu ver, seria uma questão impossível, deixando-o num conflito insolúvel passível de uma angústia arraigada e um desespero manifestado várias vezes em vida.

Neste presente artigo, é o filósofo pré-existencialista que revela caminhos possíveis de desvendar a máscara de Álvaro de Campos. Søren Kierkegaard conceitua a angústia e o desespero que assolam a existência de Fernando Pessoa e se apresentam significativamente nos poemas de Álvaro de Campos. O dinamarquês expõe sobre o nada como objeto da angústia bem como sobre a vertigem de liberdade que se percebe por meio das angustiantes possibilidades em ser-capaz-de. Conjuntamente, teoriza sobre três estádios de existência, a dualidade entre finito e infinito e possibilidade e necessidade para o desenvolvimento do espírito, e níveis de intensidade na manifestação do desespero. Kierkegaard evidencia a contribuição do desespero para a construção da existência humana, enquanto o eu desconstruído de Pessoa-Campos, fatigado pelas expressões tão carregadas negativamente, dá espaço para o estabelecimento de uma relação entre Literatura e Filosofia.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa*: Outra Vez Te Revejo.... Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

FAÇANHA, Luciano da Silva; SOUSA, Leonardo Silva. Angústia e desespero como possibilidade de construção da existência humana a partir da filosofia de Sören Kierkegaard. *CONJECTURA*: filosofia e educação, v. 23, n. 2, p. 307-324, 2018.

FARAGO, France; ALVES, Ephraim. *Compreender Kierkegaard*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GOMES, Natália. *O sonho e a máscara*: Antero de Quental e Fernando Pessoa. São Paulo: Scortecci, 2005.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. Coleção Os Pensadores. v. 31. 1ª ed. *São Paulo: Abril Cultural*, 1974.

_____. *O conceito de angústia*: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o outro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa*: almoxarifado de mitos. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Obra em prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.

QUADROS, António. *Fernando Pessoa*: vida, personalidade e génio; seguido de Heteronímia e alquimia, ou Do espírito da terra ao espírito da verdade. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

SILVA, Luís de Oliveira e. Estética e ética em Kierkegaard e Pessoa. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, p. 261-272, 1988.

Recebido em: 04/08/2021
Aceito em: 16/09/2021

O FANTÁSTICO EM "A VIDA ETERNA", DE MACHADO DE ASSIS

*THE FANTASTIC IN "*A VIDA ETERNA*", BY MACHADO DE ASSIS*

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin[1]

RESUMO: Nossa proposta para este artigo é discorrer sobre o fantástico machadiano, através do conto "A vida eterna" (1973). Ao narrar acontecimentos insólitos, Machado de Assis flerta com o sobrenatural, delineando-o e salientando nele, com a conhecida ironia, o caráter humano e racional contidos na narrativa. O Bruxo do Cosme Velho se vale de seu fino humor para desestabilizar seus leitores e troçar dos vícios e costumes da alta sociedade brasileira de seu tempo através da narrativa de viés fantástico.
Palavras-chave: Machado de Assis; fantástico; humor.
ABSTRACT: Our proposal for this article is to discuss the Machadian fantastic, through the short story "A vida eterna" (1973). When narrating unusual events, Machado de Assis flirts with the supernatural, outlining it and emphasizing in it, with his well-known irony, the human and rational character contained in the narrative. The "Bruxo do Cosme Velho" makes use of his fine humor to destabilize his readers and mock of the vices, and customs and behavior of the Brazilian high society of his time through fantastical biased narrative.
Keywords: Machado de Assis; fantastic; humor.

"Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências".

(ASSIS, 1973, p. 97).

1. O FANTÁSTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Definir o fantástico é assaz complexo devido às suas muitas vertentes, nuances e interpretações. Aqui, vamos nos valer de algumas abordagens teóricas sobre o tema,

[1] Mestranda, UFES.

visando a construção de um panorama geral para, adiante, discorrer sobre algumas características do fantástico machadiano.

A literatura fantástica teve suas primeiras descrições e definições organizadas a partir da década de 1960, sistematicamente, por Tzvetan Todorov, estruturalista, que, em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), trouxe novas proposições para o gênero, tornando-se um marco inicial quando se trata do tema. A partir de suas considerações, diversos outros escritores teceram estudos a respeito disso, convergindo ou divergindo de suas abordagens e conclusões. Todorov defende que o fantástico é um gênero híbrido, que tem como condição determinante de existência a hesitação do leitor diante de elementos da narrativa que não são identificáveis *a priori* como imaginários ou reais. Para o autor, somos conduzidos ao âmago do fantástico quando é produzido, na narrativa, algum acontecimento não explicável segundo as leis do mundo familiar, abalando o alicerce das certezas do leitor, que passa a se perguntar se tal acontecimento é realidade ou ilusão.

> O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2017, p. 30-31).

A hesitação é um processo que depende de o leitor identificar-se com o personagem principal, questionando, junto a ele, a natureza sobrenatural de algum acontecimento infiltrado na narrativa. O autor destaca que "[...] o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia" (TODOROV, 2017, p. 166).

Em suma, para Todorov (2017), alguns elementos essenciais para a existência do fantástico são a crença do leitor no texto, a consideração das personagens como um "mundo de pessoas vivas", a presença de um acontecimento sobrenatural que gerará a

hesitação do leitor e a consequente busca por esclarecimentos na narrativa (TODOROV, 2017, p. 38-39).

Remo Ceserani, em *O fantástico* (2006), também acredita na hesitação do leitor diante do que pode ser natural ou sobrenatural como um elemento indispensável para a existência do fantástico, e observa que, na literatura fantástica, em determinado momento da narrativa, o leitor apresentará dúvidas quanto ao que é real ou não — dúvidas essas que devem permanecer até o fim da narrativa.

O autor ressalta que:

> O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos de surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p. 71).

O sobrenatural, aqui entendido como tudo que transcende a realidade humana e subverte as leis que regem o mundo real, é imprescindível para o bom funcionamento da narrativa fantástica e deve ser engendrado no texto após a criação de um espaço familiar ao leitor. David Roas (2014) afirma que:

> O sobrenatural vai sempre supor uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 31).

Roas também ressalta a relação existente entre o fantástico e o contexto sociocultural, uma vez que o conceito de realidade está intimamente ligado à percepção de uma determinada cultura. Para o autor, o que é considerado fantástico em uma cultura pode não ser em outra, e evidencia a falha na intencionalidade autoral indutiva, na qual o leitor seria levado a ler o texto como fantástico, não importando

seu contexto sociocultural. Roas vê como fundamental a participação e interpretação do leitor. O fantástico vai depender do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas (ROAS, 2014, p. 46).

Abordados, *en passant*, apenas alguns poucos dos muitos aspectos que foram e são estudados sobre o fantástico, acheguemo-nos, finalmente, ao fantástico machadiano.

Alguns contos fantásticos de Machado de Assis foram publicados originalmente no *Jornal das famílias*, folhetim do século XIX, para o qual o escritor fez muitas contribuições. O periódico conservador e voltado, como o nome já revela, às famílias oitocentistas, sobretudo às leitoras que formavam a maioria dos consumidores do jornal, apresentava como tema central o amor idealizado com apelo moral e viés romântico, além de amenidades, como receitas culinárias ou dicas de moda. Por esse motivo, as histórias sobrenaturais de Machado apresentam em seu enredo um caso de amor, normalmente impossibilitado por algo ou alguém com desventuras e pesares, e a inserção de algum elemento insólito desestabilizador, de modo a aguçar a imaginação de suas leitoras tão assíduas e necessárias. Contudo, nem só de pares românticos e aparições sobrenaturais ou insólitas são tecidos os enredos dos contos fantásticos de Machado de Assis, claro. Desviando-se do conto puramente moral, Machado, certeiramente, insere o desvio: a fina flor da ironia. Ao se valer desse recurso, o autor insinua, elegantemente, que talvez nem tudo seja como aparenta ser na superfície. Aí reside o desabrochar de sua genialidade, a gênese do mestre que, ao longo de sua trajetória como escritor, gradativamente fará uso mais sofisticado de sua pena da galhofa, apresentando textos com camadas cada vez mais profundas, como constata-se em seus contos e romances mais consagrados. Para Antonio Candido (1977), Machado se destacava por sua ironia e seu estilo, e:

> um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. Ironia fina, estilo refinado, evocando as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. A isto se associava uma ideia geral de urbanidade amena, de discrição e reserva. Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar. (CANDIDO, 1977, p. 18-19).

Onze contos fantásticos de Machado, alguns deles, originalmente publicados no *Jornal das famílias*, foram selecionados por Magalhães Júnior, na obra *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973). São eles: "A chinela Turca", "Sem Olhos", "O imortal", A Segunda Vida", "A Mulher Pálida", "Os óculos de Pedro Antão", "A Vida eterna", "O anjo Rafael", "Decadência de Dois Grandes Homens", "Um esqueleto" e "Capitão Mendonça". Segundo Magalhães Júnior, Machado de Assis sofreu influência, em seus escritos fantásticos, do escritor germânico E. T. A. Hoffmann e de Edgar Allan Poe (de quem traduziu o poema "O Corvo"). Em seu prefácio, o autor afirma que Machado de Assis,

> o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi também um cultor do fantástico. Às vezes de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 08).

"A vida eterna" (1973) é um exemplo do fantástico peculiar de Machado de Assis, que troça, com sua fina ironia, dos achaques da sociedade da época, cuidadosamente cobertos com o verniz de moralismo e bons costumes, e problematiza, com humor, os temas e clichês da literatura fantástica ainda muito embebida nas influências do romantismo. No fantástico machadiano, há uma certa hesitação diante da intrusão do sobrenatural ou quase sobrenatural, porém o autor

dilui suas narrativas através de saídas racionalmente galhofeiras tais como o sonho e a loucura.

2. O SONHO DA VIDA ETERNA

O conto "A vida eterna"[2] foi publicado no *Jornal das famílias* em 1870. Machado de Assis tinha, então, 31 anos. Na narrativa, Camilo da Anunciação, narrador-personagem, está em sua casa na companhia do amigo Dr. Vaz. Após cearem, vão para a alcova de Camilo, conversam, sentados confortavelmente, um em uma cadeira de espaldar e o outro em um sofá. Fumam charutos e usufruem do diálogo que vai esmorecendo à medida que entram em um estado intermediário entre o sono e a vigília. Nesse ínterim, bate à porta de Camilo um sujeito desconhecido que entra em sua casa e lhe faz a proposta-intimação: Camilo deve se casar com a filha de Tobias (o intruso), em troca de uma generosa quantia, se não quiser ser assassinado ali mesmo. Camilo, então, entra no carro de Tobias, que o leva à sua mansão. Lá, conhece algumas pessoas, inclusive Eusébia, filha de Tobias, que, após a cerimônia de casamento ser consolidada, sobe ao quarto com Camilo e lhe revela que ele seria vítima de uma seita que lhe ceifaria a vida antes do amanhecer. De fato, como anunciado ao Camilo da Anunciação, todos os convidados da casa e membros da seita o matam em um ritual antropofágico que lhes beneficiaria com a vida eterna, porém, Camilo, ao ouvir a voz de Dr. Vaz lhe chamando, acorda e percebe que tudo não passava de um sonho.

O narrador-personagem chama-se Camilo da Anunciação, e já no sobrenome se revela o humor, pois Anunciação, no texto, funciona como um prenúncio de que alguma notícia seria dada, anunciada, e, no caso, ironicamente, ela será contrária a Camilo. Tobias, que vem do hebraico *Tobhiyyah*, "agradável a Deus", é o oposto disso, sendo sua descrição e atos no decorrer da narrativa mais próximos do diabo, um diabo

[2] Trabalhamos neste artigo com a versão compilada por Magalhães Júnior, obra citada acima, constando nas Referências.

excêntrico, por assim dizer. O narrador, ao abrir a porta e ter as primeiras impressões de Tobias, o descreve de modo estereotipado e zombeteiro, na tentativa de convencer o leitor da loucura do intruso.

> Era um sujeito alto e magro, embuçado em um capote... calçava umas botas de couro branco, vestia calça de pano amarelo e um colete verde, cores estas que se estão bem em uma bandeira, não se pode com justiça dizer que adornem e aformoseiam o corpo humano. As feições eram mais estranhas que o vestuário; tinha os olhos vesgos, um grande bigode, um nariz à moda César, boca rasgada, queixo saliente e beiços roxos. As sobrancelhas eram fartas, as pestanas longas, a testa estreita, coroando tudo uns cabelos grisalhos e em desordem. (ASSIS, 1973, p. 100).

O fantástico, para surtir o efeito esperado, precisa criar, no leitor, a hesitação, como foi dito anteriormente, e haver alguma intrusão do sobrenatural na narrativa. O leitor deve ser enredado pela ambiguidade do texto, através, inclusive, da construção das personagens. A escrita do conto em primeira pessoa exerce, assim, grande importância para criar uma relação de cumplicidade entre o leitor e o narrador e, desse modo, tornar mais crível o ponto de vista que é exposto.

O conto se inicia com um narrador aprazível que aproxima o leitor ao fazer um comentário trivial, mas que servirá de pista para o desvendamento dos mistérios que se seguirão:

> É opinião unânime que não há estado comparável àquele entre o sono e a vigília, quando desafogado o espírito de aflições procura algum repouso às lides da existência. Eu de mim digo que ainda não achei hora de mais prazer, sobretudo quando tenho o estômago satisfeito e aspiro a fumaça de um bom charuto de Havana. (ASSIS, 1973, p. 99).

Tobias nos é apresentado no início do conto como um louco e não como um ser de outro mundo. Camilo, ao ter o primeiro contato com o então desconhecido personagem que adentra em sua casa, observa que o hábito do estranho de tocar com

os dedos na copa do chapéu que usava era provavelmente "uma sinfonia de doidos" (ASSIS, 1973, p. 100).

Em determinado momento da narrativa, Tobias senta-se na sala e dá a ordem para Camilo se sentar também. Nesse momento, ao estar à luz do lampião, cinematograficamente, o excêntrico personagem parece ainda pior, mais ameaçador ao Camilo. A partir daí, desenrola-se uma conversa entre os dois, enquanto o amigo de Camilo, Dr. Vaz, dorme em uma cadeira. Tobias, que diz desconfiar que irá morrer no dia seguinte, mostra um quadrinho de sua formosa e rica filha de 22 anos, e Camilo, que já tinha certeza de que o homem era um doido, pergunta a si mesmo como seus escravos deixaram entrar um desconhecido até a porta de sua casa, uma vez que tinham ordens contrárias a isso. Nesse momento, um mistério é plantado na mente do leitor. Seria uma aparição? Para David Roas:

> para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 31).

Tobias anuncia seu plano de casar sua filha com Camilo e põe à mesa o revólver engatilhado, ao que Camilo retruca dizendo que a diferença de idade entre ele e a jovem é sobremodo grande: Ele com 70 primaveras completas e ela, 22. Então, entra em cena o humor machadiano que dilui e ameniza o insólito da situação:

> Longe de mim, continuei eu, a ideia de ofendê-lo; pelo contrário, se eu consultasse unicamente a minha ambição não diria palavra; mas é no interesse mesmo dessa gentilíssima dama, que eu já vou amando apesar dos meus setenta, é no interesse dela que eu observo a disparidade que entre nós existe. (ASSIS, 1973, p. 102).

Diante da negativa de Tobias, vendo suas argumentações esgotadas e a morte a lhe sorrir seus dentes de chumbo, Camilo se rende ao casamento arranjado e entra no carro de Tobias, que já estava à sua espera à porta de sua casa. A partir desse momento, o nível de estranheza cresce. O narrador, atônito, vive "longos e aflitivos séculos de angústia" (ASSIS, 1973, p. 103) pelas ruas do Rio de Janeiro, até chegar à casa que: "era um verdadeiro palácio; a entrada era ornada de colunas de ordem dórica, o vestíbulo calçado de mármore branco e preto e iluminado por um magnífico candelabro de bronze de forma antiga" (ASSIS, 1973, p. 103).

Em meio ao luxo, encontram-se duas estátuas representando Mercúrio e Minerva. Tobias lhe explica que são emblemas: "Minerva quer dizer Eusébia, porque é a sabedoria; Mercúrio, sou eu, porque representa o comércio" (ASSIS, 1973, p. 103).

Nos parágrafos seguintes, Camilo é levado por um mordomo a uma grande sala com vários convidados. A riqueza da casa que revelava o poder financeiro do dono o impressionou demasiadamente. Tudo lhe parecia: "estranho e magnífico. [...] havia uma grande águia de madeira fingindo bronze encostada na parede, com as asas abertas, e preparando-se como para voar. Do bico da águia pendia um espelho, cuja parte interior estava presa às garras" (ASSIS, 1973, p. 104).

O espelho é um objeto que "está presente em momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo na direção do sobrenatural" (TODOROV, 2017, p. 129) e os acontecimentos na narrativa entram em uma espiral delirante. Toda a ostentação da mansão seduz e envolve Camilo, que, em seguida, é apresentado aos convidados, todos velhos como ele (a velhice é bastante mencionada na narrativa), que inflam o seu ego e enaltecem suas virtudes, na verdade, desconhecidas para eles. Em uma performance teatral, elogios genéricos lhe são tecidos pelos que estão ali.

Por fim, Camilo, já influenciado pelas vozes ao seu redor, vê-se ansioso e inclinado a abraçar a dádiva de ter uma bela noiva adornada pela fortuna do pai, e é

traído por sua vaidade. Como diz o escritor do Eclesiastes, "Vaidade de vaidades, tudo é vaidade" (BÍBLIA SHEDD, 1997, Ec 1, 2, p. 679).

Antonio Candido (1977), referindo-se às obras de Machado de Assis, pontua que o autor:

> recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Uma razão inversa de sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. (CANDIDO, 1977, p. 18).

Enquanto espera pela noiva e pelo sogro conhecido pelos convidados como "incomparável Tobias", Camilo vê adentrar na sala Dr. Vaz, que traz na mão uma carta escrita por Tobias, na qual ele lhe comunica o casamento do amigo. A súbita aparição de Dr. Vaz foi perfeitamente absorvida na narrativa como algo corriqueiro, não inusitado.

Ao abrir a porta e entrar na sala, Tobias era outro: "trajava com aquela elegância grave que cabe a um velho, e pairava-lhe nos lábios o mais amável sorriso" (ASSIS, 1973, p. 106). Camilo já se via formando uma tríade de "amigos do peito" com Dr. Vaz e Tobias.

À meia-noite, sugestivamente, bateu o sino em alguma igreja da vizinhança e o "incomparável Tobias" finalmente apresentou a filha ao noivo. Uma jornada labiríntica foi iniciada, reforçando mais uma vez a atmosfera fantástica instalada ali. O espaço na narrativa fantástica se situa muitas vezes em áreas isoladas, paisagens solitárias longe das cidades. Como herança do romance gótico e seus castelos medievais com inúmeros cômodos e passagens secretas, o labirinto desperta no leitor o desconforto necessário ao gênero (FURTADO, 1980, p. 123).

Para encontrar Eusébia, os convidados dirigem-se à porta de entrada na frente de Tobias. Dr. Vaz e Camilo atravessam uma sala e chegam diante de uma porta, "meia

aberta, dando para outra sala ricamente iluminada. Abriram a porta dois lacaios, e todos entraram" (ASSIS, 1973, p. 107).

Sentada em um divã azul, exposta como uma fina mercadoria, está a deslumbrante Eusébia. Camilo sente-se constrangido ao comparar a diferença de idade entre eles e tem ímpetos de renunciar ao casamento, porém, é dissuadido da decisão pela própria moça, que lança sobre ele seus olhos claros e transparentes e, submissa, tece elogios à escolha do noivo para si. É importante ressaltar que àquela época, nos idos de 1800, o casamento arranjado pelos pais era recorrente e às mulheres não restava escolha. É possível que uma ou outra leitora do *Jornal das famílias* tenha encontrado alguma identificação com o tema, apesar da sutil crítica de Machado.

Quanto às estátuas de Mercúrio e Minerva, emblemas mencionados anteriormente e explicados por Tobias, percebe-se que ele (Tobias), de fato, exerce na narrativa a função de comerciante (Mercúrio), impondo sobre a filha seu poder e visão utilitarista e à moça, para ter a vida poupada, como veremos a seguir, restava ser "sábia" (Minerva) e obedecer, sendo um instrumento passivo.

A cerimônia é realizada em uma capela, localizada na mesma casa-labirinto, por um padre e um sacristão velhos, como todos os outros que se encontram ali, exceto Eusébia.

Ironicamente, o narrador afirma que "o padre era um poço de ciência e um milagre de concisão; disse muito em pouquíssimas palavras" (ASSIS, 1973, p. 107). A ironia machadiana rói a casca dos hábitos e costumes dos comportamentos sociais e das intenções das personagens, trazendo à tona, cordialmente, o avesso das coisas. Como bem observou José Veríssimo (2004):

> O Sr Machado de Assis não é um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em ismo ou ista. É, aliás, um humorista, mas o humorismo não é escola nem sequer

> uma tendência literária, é apenas um modo de ser do talento. (VERÍSSIMO, 2004, p. 358).

Após o casamento e alguma música, Camilo é levado aos aposentos por todos os convidados. Em um outro aposento estava o Dr. Vaz, também convidado a repousar na casa. Quando os noivos ficam a sós, Camilo, em um arroubo de paixão, ressente-se de encontrar a felicidade quando "já estava quase no túmulo", e é interrompido em suas declarações por Eusébia, que rasga o véu do segredo e lhe revela o plano macabro por trás do casamento: todos os anos aquela mesma cerimônia acontece e outros cinco noivos haviam sido conduzidos para seus aposentos e depois assassinados. Eusébia lê, então, um pergaminho que estava guardado em sua cômoda:

> Elixir da eternidade, encontrado numa ruína do Egito, no ano de 402. Em nome da águia preta e dos sete meninos do Setentrião, salve. Quando se juntarem vinte pessoas e quiserem gozar do inapreciável privilégio de uma vida eterna, devem organizar uma associação secreta, e cear todos os anos no dia de S. Bartolomeu, um velho maior de sessenta anos de idade, assado no forno, e beber vinho puro por cima. (ASSIS, 1973, p. 109).

A sentença de morte de Camilo já está anunciada na entrada da casa pela águia com o espelho, no qual, por um breve momento, reflete a imagem do protagonista, a próxima vítima. Todos os convidados são participantes do banquete antropofágico, inclusive o padre. Diante da revelação de Eusébia, Tobias, sorrindo diabolicamente, entra no quarto e sentencia a filha à morte, enquanto todos os velhos da casa invadem o quarto e, em procissão, levam Camilo a uma sala forrada de preto.

A seguir, Camilo narra a cena tétrica e teatral do seu sacrifício:

> Deitaram-me em cima da mesa atado de pés e mãos, e puseram-se todos à roda de mim, ficando à minha cabeceira um lacaio armado com um punhal.
> Depois entrou toda a companhia a entoar um coro em que eu só distinguia as palavras: *Em nome da águia preta e dos sete meninos do Setentrião.*

> Corria-me o suor em bagas; eu quase nada via; a ideia de morrer era horrível, apesar dos meus setenta anos, em que o mundo já não deixa saudades. (ASSIS, 1973, p. 111).

Devido ao exagero, o ritual adquire um caráter humorístico e o horror se dissolve apesar da tensão estabelecida. Mesmo após ter seu coração perfurado pelo punhal e morrer, Camilo ainda tem consciência do que acontece a ele naquele quarto. Ouve, inclusive, os comentários dos canibais, elogiando sua gordura e observando que devido à sua altura e peso teriam que esquartejá-lo para caber no forno. O narrador assiste ao seu próprio esquartejamento e, quando Tobias dá a ordem de o colocarem no forno, Camilo ouve a voz do amigo Dr. Vaz chamando-o e despertando-o do pesadelo.

O conto é finalizado com a sugestão galhofeira do Dr. Vaz a Camilo: "Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das famílias*? (ASSIS, 1973, p. 112).

Machado de Assis, escrevendo com sua pena da galhofa, dilui o fantástico, criando dentro da narrativa várias ambiguidades que produzem tensão e humor, concomitante ou alternadamente. A hesitação do leitor diante da intrusão do sobrenatural não é delineada dentro dos moldes tradicionais do gênero descrito por Todorov (2017). A saída para o fantástico machadiano nesse conto foi anunciar, com uma piscadela, que tudo não passava de um sonho, desde o início.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A vida eterna. In MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Block, 1973, p. 99-112.

BÍBLIA SHEDD. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Vida Nova, 1997, Ec 1, 2, p. 679-680.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977. p. 13-32.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa***.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

JORNAL DAS FAMÍLIAS (1863-1878). Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1875_00001.pdf. Acesso em: 26 jul. 2020.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Block, 1973.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Udesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERÍSSIMO, José. Um novo livro do Sr. Machado de Assis. In GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nakin Editorial, EDUSP, 2004, p. 358-359.

Recebido em: 05/08/2021
Aceito em: 29/08/2021

MALLARMÉ: DUAS FACES DA MODULAÇÃO

MALLARMÉ: THE TWO FACES OF MODULATION

Yuri Amaury Pires Molinari[1]

RESUMO: Este artigo tenciona explorar o conceito de modulação na obra ensaística de Stéphane Mallarmé. Para tanto, serão abordados os dois ensaios em que ele aparece (*La Musique et les Lettres* e *Crise de Vers*), de forma a averiguar o contexto em que é evocado e seus possíveis sentidos no âmbito textual. A definição de modulação na teoria musical e as considerações de Marcos Siscar (2012; 2010) sobre a modulação em Mallarmé serão emparelhadas para uma compreensão mais aprofundada do conceito.
Palavras-chave: poesia; Mallarmé; modulação.
ABSTRACT: This article intends to explore the concept of modulation in Stéphane Mallarmé's essays. Therefore, the two texts in which it appears (*La Musique et les Lettres* and *Crise de Vers*) will be addressed to evaluate the context in which it is evoked and its possible meanings in the textual scope. The definition of modulation in music theory and Marcos Siscar's (2012; 2010) considerations on modulation in Mallarmé will be observed for a deeper understanding of the concept.
Keywords: poetry; Mallarmé; modulation.

1. ORIGENS DA MODULAÇÃO

Já em 1949, Maurice Blanchot sugeria, na seção de "A parte do fogo" dedicada a Mallarmé, a modulação como chave de leitura para a poesia do referido poeta: "O verso, substituindo as relações sintáticas por relações mais sutis, orienta a linguagem no sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada, em que somente contam a passagem, a *modulação*, e não os pontos, as notas por onde se passa. É o que aproxima a poesia da música." (1997 [1949], p. 40, grifo nosso).

[1] Doutorando, UFPR.

Apesar da afirmação controversa que inicia o trecho (pois Mallarmé já teria apontado em *Le Mystère dans les Lettres* que a sintaxe é "a garantia" do verso [1895]), nota-se que Blanchot emprega o termo *modulação* para designar um aspecto estruturante do discurso lírico mallarmaico — a saber, o movimento sintático sinuoso das frases, fundamentado em uma concepção rítmica intimamente ligada à doutrina da sugestão proposta pelo autor de *L'Après-midi d'un Faune*. Essa noção de modulação difere, entretanto, daquela que pode ser depreendida do emprego que o próprio Mallarmé faz da palavra em sua prosa: a modulação que é evocada pelo poeta em dois dos seus ensaios mais célebres integra, assim como na passagem citada acima, uma reflexão sobre o verso, porém com especificidades e implicações que a tornam muito mais sutil e complexa do que Blanchot faz parecer.

O conceito surge pela primeira vez nos ensaios de Mallarmé em *La Musique et les Lettres* (1895), conferência pronunciada pelo poeta em março de 1894, em Oxford e Cambridge, cujo texto foi publicado no ano seguinte em um volume da *Librairie Académique Perrin*. Transcrevido abaixo está o parágrafo em que o termo aparece, já na primeira página do ensaio:

> Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante romantique combina l'élément jumeau en ses ondoyants alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements: la fusion se défait vers l'intégrité. Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, <u>modulation</u> (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un noeud rythmique. (MALLARMÉ, 1985, p. 351-352, grifo no original, sublinhado nosso).

Essa passagem se localiza na porção central de um segmento em que Mallarmé comenta de forma algo direta (o que, sabe-se, não é de todo comum na prosa do autor) o verso — mais especificamente, o verso francês, que sofreu modificações significativas nas mãos dos poetas do *fin-de-siècle* (conforme é anunciado poucas

linhas acima do trecho transcrito: "— *On a touché au vers*"[2]). Salientando o papel da geração romântica no desenvolvimento do verso, Mallarmé nota em suas "ondulações" um movimento de pesquisa e manipulação líricas cujo desdobramento lógico, décadas mais tarde, consistiria no "achado"[3] do verso livre. É em função desse último termo que a modulação é evocada (na sintaxe da frase em questão, ela exerce função de aposto do termo "*vers libre*").

O verso livre é uma modulação — e, como Mallarmé não prossegue com essa reflexão no parágrafo seguinte, fica-se sem saber em que consiste uma modulação e o que exatamente o verso livre modula. Considerando que o termo tem origem no jargão técnico da teoria musical e que o ensaio em estudo tem na música uma de suas linhas de força (a começar pelo título), é bastante razoável que o poeta esteja tomando emprestado um termo do léxico musical (como faz numerosas vezes nesse ensaio e em outros) e o aplicando em um contexto literário.

No entanto, essa operação de enxerto vocabular consiste em (e exige do leitor) duas manobras hermenêuticas distintas e complementares: a) entender o significado da modulação no contexto musical, seus pressupostos e o tipo de relação entre elementos que está em jogo quando se modula na música; b) estabelecer alguma equivalência entre os elementos envolvidos nesse contexto e os elementos literários implicados no contexto em que Mallarmé aplica o conceito de modulação. No intuito de compreender mais profundamente o uso mallarmaico dessa noção, ensaiemos esses dois movimentos.

---

[2] Nessa declaração algo jornalística e semi-sensacionalista, notam-se alguns "*délicieux à peu près*": *toucher au vers* poderia significar tanto *mexer no verso* (e aí Mallarmé reconheceria que ele mesmo e seus contemporâneos alteraram o verso francês) quanto *encostar no verso* (quer dizer, tocar o verso com as próprias mãos; abolir a distância dogmática para com o verso, padronizada na couraça rígida do alexandrino, e alcançar o que seria a sua essência), ou ainda *maltratar o verso* (emulando uma manchete reacionária).

[3] Curiosamente, a ideia do verso livre como "achado" é refutada em um ensaio posterior de Mallarmé, *Crise de Vers* (1985).

A modulação, segundo Bohumil Med (1996, p. 161), "é a passagem de um para outro tom" no interior do sintagma de uma obra musical. Tom, por sua vez, "é a altura em que se realiza a tonalidade[4]" (p. 90). Tonalidade, por fim, guarda variadas definições, das quais reteremos as duas mais imediatamente pertinentes a nossa problemática: "é a interdependência em que se encontram os diferentes graus da escala[5] relativamente à tônica, centro de todos os movimentos" e "é o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica" (p. 89). Em que pese o possível absconso da teoria musical, pode-se depreender dessa sequência de *hiperlinks* conceituais que modular é mudar o centro de gravidade do discurso (musical) e com isso, automaticamente, reorganizar as relações hierárquicas entre as notas e suas funções no tecido sonoro (por exemplo: em uma canção, passando-se de um trecho em que melodia e harmonia giram em torno de Fá maior para outro regido por Si menor).

Transposta para o contexto literário evocado por Mallarmé, teríamos que o *continuum* da história do verso francês constituiria um sintagma, e o verso livre operaria uma alteração no eixo central da lírica. A ordenação dos elementos que compõem o verso (por exemplo: métrica, ritmo, rima) sofreria uma reconfiguração, e o que estava em seu centro encontrar-se-ia agora deslocado. Se, por um lado, a vinculação sintática da modulação ao verso livre faria do tratamento romântico do verso uma operação distinta e menos radical (digamos, uma espécie de desenvolvimento melódico ou variação rítmica), por outro, o modalizador "*individuelle*" projetaria a possibilidade de que a versificação "ondulante" dos românticos seria talvez uma modulação coletiva, quer dizer, adotada conjuntamente, sem inflexões pessoais.

[4] É interessante que, ao empregar a noção de modulação, Mallarmé presume um recurso da música tonal — ou seja, dentro da tradição da música ocidental. Não há, portanto, a ruptura com o cânone que uma perspectiva atonal implicaria. Isso se tornará particularmente relevante mais à frente, quando discutirmos a maneira como Mallarmé enxerga o verso livre.

[5] A escala sendo "uma sucessão ordenada de sons" diferentes e consecutivos (MED, 1996, p. 86).

É razoavelmente provável que Mallarmé não tivesse conhecimento da acepção específica ou técnica da modulação, nem de suas minúcias. Como já apontou Jean-Michel Nectoux (1998, p. 148), o poeta não buscou se aprofundar na música (se chegou a frequentar aulas de piano, interrompeu-as pouco depois de seu começo), nem há indícios de que tenha feito leituras em teoria musical. É na condição de diletante — o que não seria absolutamente incomum entre os artistas da época — que ele reflete sobre a música e emprega termos do léxico dessa área. Nada obsta, porém, que Mallarmé tenha obtido explicações mais ou menos detalhadas acerca da natureza da modulação e de suas implicações profundas na sintaxe e na semântica musical, com algum dos músicos que frequentavam os círculos artísticos ou os seus *Mardis*[6].

2. MODULAÇÃO DO VERSO

Em "Da Soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia" (2012), Marcos Siscar chama atenção para a modulação do verso em Mallarmé, principalmente em função da relação que se estabelece dessa forma entre a poesia finissecular e o cânone poético. A experiência artística (mallarmaica) consistiria não somente em exprimir ou interpretar uma matéria preexistente, mas também em "modular aquilo que é herdado" (p. 50). A modulação torna-se um direito e um dever do poeta após a morte de Victor Hugo (p. 51): entrando em estagnação a partir da segunda metade do século XIX o verso hugoliano, molde da lírica romântica francesa, procura-se "modular aquilo que tende à decomposição, ao desfazimento [...] Ou seja, modular é também, de certo modo, organizar o que foi disperso" (p. 52).

[6]Os chamados *Mardis* consistiram em reuniões semanais promovidas por Mallarmé na sua casa da Rue de Rome, onde passou a morar após sua mudança para Paris em 1874. Começando em 1880 e prolongando-se até meados da década de 1890, os *Mardis* proporcionaram o encontro não apenas do círculo simbolista devoto de Mallarmé, mas também de músicos, pintores e críticos como Debussy, Monet, Gauguin, Whistler e Wilde.

No entanto, esse ato de organização, ao propor um novo tratamento da versificação (representado no verso livre), não busca retomar um estado organizacional anterior da lírica. Pelo contrário, a reversão da desagregação se efetiva por meio de uma reorganização do verso calcada em novas técnicas poéticas — nas quais o movimento simbolista francês foi particularmente pródigo, como nota Paul Valéry em *Existence du Symbolisme* (1997 [1957], p. 701-703): do verso cantante de Verlaine ao verso livre de Laforgue, passando pelas tentativas de instrumentação poética de René Ghil, o Simbolismo foi sinônimo de grandes desenvolvimentos teóricos e técnicos na lírica; e vale lembrar que, no prefácio a *Un Coup de Dés n'abolira Jamais le Hasard*, Mallarmé situa a técnica de composição empregada no poema constelar ao lado do poema em prosa e do verso livre.

Nas mudanças de versificação que conferem novo estado ao velho verso encontra-se a mudança de tom implicada pela modulação. Talvez não seja despropositado questionar se essa nova tonalidade assumida pelo verso não teria algo a ver com o que Anna Balakian (1977, p. 101) aponta como as três constantes características do Simbolismo francês: comunicação indireta e ambígua; afiliação à música; e espírito decadente. Esses fatores contribuem manifestamente para um tom lírico novo, diferenciado. A passagem de uma persona romântica para o peculiar espírito do Decadentismo, em especial, alinha-se bem à definição de modulação dada por Arnold Schönberg: "mudança de cenário nas peças de teatro" (*apud* MED, 1996, p. 161).

No entanto, a modulação mallarmaica não deve ser entendida como uma negação do verso canônico, no espírito das *avant-gardes* que borbulharam na Europa de inícios do século XX. Não se busca um distanciamento ou separação da herança poética, segundo Siscar (2010, p. 109): "A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na

relação com as 'antigas proporções'". A modulação, assim, passa-se tal como na música: em primeiro lugar, o conjunto de notas utilizado na tonalidade anterior não é completamente abolido. Aplicam-se alterações a um número maior ou menor delas, e então o conjunto resultante sofre uma re-hierarquização. Em segundo lugar, não se trata de inaugurar uma seção inteiramente distinta e discrepante no sintagma musical, destacada da anterior: a passagem para um novo tom pode ser bastante sutil e até mesmo não incorrer em quaisquer mudanças de ordem melódica.

Para Siscar (2010), o exemplo maior da modulação mallarmaica do verso encontra-se em *Un Coup de Dés*. Nesse poema, "os brancos visuais são entendidos como modo da versificação, uma possibilidade específica de modulação da versificação" (p. 110). E, com efeito, a utilização peculiar do espaçamento em branco realiza uma reconfiguração do verso que não se limita à ordem visual: a própria sintaxe vê-se potencializada em seu truncamento (caracteristicamente mallarmaico). O verso, unidade central da poesia, encontra-se *subdividido prismaticamente*; e os elementos hierarquizantes (mormente a estrofe e a rima) acabam destituídos de sua função ordenadora. Uma exegese contemporânea poderia ficar tentada a ler nesse gesto lírico de Mallarmé algo como uma negação do verso; uma sabotagem do verbal levada a cabo pelo visual (e que desembocaria nas propostas de superação do lirismo ditado pela versificação tradicional que podem ser encontradas, entre outros, no concretismo brasileiro e na *prosificação* da poesia iniciada por Francis Ponge e continuada por Jean-Marie Gleize). Isso seria, naturalmente, um engano. Como lembra Siscar (p. 110), "o visual, no poema [*Coup de Dés*], é apresentado como função do musical[7]"; ou seja, os brancos que se infiltram no poema e irisam o verso surgem como manifestação do silêncio que vem modular a linha verbal. Não é, portanto, que o visual tenha solapado o verbo e que o verso tenha se estilhaçado: a orquestração do verso

[7] Novamente, uma das características determinantes do Simbolismo — a "afiliação à música" apontada por Balakian (1977, p. 101) — encontra-se envolvida na modulação do verso.

permanece verbal (p. 112) e é o silêncio — transmutado em espaço branco — que o modula.

Se, porém, a modulação em Mallarmé é entendida como uma possibilidade de reconfiguração da tradição, uma leitura atenta da obra do poeta não poderia deixar de notar que não é apenas o expediente dos *brancos* no *Coup de Dés* que pode ser alocado sob essa rubrica. A modulação do verso, nessa perspectiva, ocorre de formas variadas ao longo da obra poética mallarmaica: em *L'Après-midi d'un Faune*, de 1876, podem-se observar traços classicistas, parnasianos e românticos que são manipulados dentro de um contexto (ou tonalidade) diferente do tradicional. À diferença do que se passa em poemas afins da época, essa manipulação envolve a substituição de narração e descrição (eixos tradicionais da poesia) por justaposições de imagens e "atitudes principais e secundárias servindo como canais de graus variantes de identificação dos desejos do sujeito com o objeto de seu desejo"[8] (BALAKIAN, 1977, p. 86, tradução nossa). Não é indigno de nota que Balakian, ao comentar a justaposição de imagens no *Faune*, associe-a a uma transposição de um nível poemático a outro, "como de um tom a outro"[9] (p. 86, tradução nossa) — ou seja, a uma instância de modulação.

Já nos sonetos tardios, uma fôrma poética cuja economia interna classicamente tendeu à clareza de raciocínio e expressão torna-se palco para uma manifestação linguística radicalmente obscura (tributária das reflexões de Mallarmé sobre o papel da música e da sugestão na poesia). Nos três poemas que compõem o *Tryptique* de 1887 ("Tout orgueil fume-t-il du soir...", "Surgi de la croupe et du bond..." e "Une dentelle s'abolit..."), Mallarmé dispensou o tradicional verso longo (decassílabo, alexandrino) em favor de octossílabos; no "Tombeau de Charles Baudelaire", de 1895, os alexandrinos retornam — todavia, a pontuação é inteiramente suprimida. A conjunção de metro mais curto e ausência de pontuação, potencializando

[8] No original: "principal and secondary attitudes serving as channels of varying degrees of identification of the subject's desires with the object of his desire" (BALAKIAN, 1977, p. 86).
[9] No original: "as from one key to another" (BALAKIAN, 1977, p. 86).

exponencialmente a sintaxe difícil[10] do discurso mallarmaico, orienta ainda "À la nue accablante tu", de 1894; a "Hommage" a Puvis de Chavannes, de 1895 (escrita em heptassílabos); e a "Hommage" a Vasco da Gama, de 1898. Tanto no caso desses sonetos quanto no do *Faune*, a herança poética é assimilada e agenciada por uma outra lógica; o material poético passa a se organizar em torno de um eixo diferente. É possível, dessa maneira, observar algo como um desenvolvimento progressivo da modulação na obra poética mallarmaica: da incorporação de elementos tradicionais em uma fuga literária (VALÉRY, 1997 [1957], p. 670) à pesquisa sintático-linguística ancorada em uma forma fixa, desembocando enfim no *Coup de Dés*.

No entanto, nem *L'Après-midi d'un Faune* nem os sonetos tardios estão escritos em verso livre. Uma interpretação ortodoxa do trecho de *La Musique et les Lettres* que introduz a modulação não aplicaria esse conceito aos poemas citados sem grandes ressalvas, visto que ele se encontra diretamente atrelado, no ensaio, ao verso livre. Entretanto, tampouco o *Coup de Dés* constitui de fato um poema em verso livre — embora isso possa parecer, à primeira vista, contraintuitivo à crítica contemporânea. O tratamento da versificação que se observa nesse poema difere profundamente do que era etiquetado como verso livre no *fin-de-siècle* francês. O próprio Mallarmé, em *Crise de Vers* (1897), define o que entende por verso livre ao nomear os cultores dessa técnica[11]: Jean Moréas, Francis Viélé-Griffin, Gustave Kahn, Charles Morice, Émile Verhaeren, Édouard Dujardin e Albert Mockel (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 243). Entre a técnica observada nas obras desses poetas (ainda calcadas na rima, e apresentando métrica e estrofização irregulares) e a empregada no *Coup de Dés*, seria difícil encontrar alguma semelhança significativa. Não é à toa, portanto, que o verso

[10] Emprego aqui o adjetivo favorecido por Jacques Rancière em *Mallarmé: La politique de la sirène* (1996): Mallarmé é um poeta difícil, e não hermético, porque o hermetismo consiste em uma mensagem cifrada ou enigma que, uma vez abordada pelo iniciado que possua a chave de leitura, torna-se clara. Mallarmé é difícil, para Rancière, porque dispõe as palavras que constituem seu pensamento de maneira a perfurar a esfera ordinária do banal e do oculto. (RANCIÈRE, 1996, p. 10).

[11] Curiosamente, Jules Laforgue — tradutor de Whitman e autor de poemas em verso livre que influenciaram, entre outros, T. S. Eliot — é categorizado por Mallarmé como um escritor de *vers faux*.

livre e o verso do poema oceânico[12] são citados lado a lado como tratamentos líricos diversos e paralelos no já citado prefácio escrito por Mallarmé.

Essa constatação cria um problema: Mallarmé reconhecidamente não escreveu sequer um poema em verso livre ao longo de sua carreira (colocando-se em uma curiosa posição de tensão entre *avant-* e *arrière-garde* até a publicação do *Coup de Dés*). Consequentemente, se persistirmos em uma interpretação ortodoxa de *La Musique et les Lettres*, uma conclusão seria fatal: a busca por ocorrências de modulação na obra poética de Mallarmé deve ser abandonada por falta de possibilidades de reunir um *corpus*.

3. MODULAÇÃO INDIVIDUAL

Por outro lado, o encadeamento do adjetivo *individuelle* logo após *modulation*, no ensaio, abre, de início, duas possibilidades interpretativas: a) o verso livre é uma modulação possível entre outras; b) o verso livre é uma modulação de caráter individual. Da primeira, decorreria que outros tratamentos heterodoxos da versificação (como o poema em prosa e o verso constelar do *Coup de Dés*), desde que desloquem o centro de gravidade do verso francês, podem ser classificados como modulações. Da segunda, resulta que cada poeta, individualmente, pode realizar o verso livre à sua própria maneira. O verso livre, então, consistiria em um campo de virtualidades; um conjunto de realizações possíveis, das quais os exemplos levantados por Mallarmé em *Crise de Vers* são apenas uma possibilidade. O *Coup de Dés*, nesse raciocínio, pode ser considerado como a realização mallarmaica individual das virtualidades que o verso livre comporta em si. Haveria tantas versões do verso livre quanto poetas, nessa conjuntura em que "qualquer um com seu toque e seu ouvido individuais pode compor para si um instrumento, desde que sopre, roce-o ou golpeie

[12] Para utilizar a expressão sugerida no título da comunicação de Jean-Luc Steinmetz no Colóquio Spectres de Mallarmé (2019): *Le Coup de Dés, poème océanique*.

com ciência; usar dele à parte e o dedicar também à Língua"[13] (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, tradução nossa).

A leitura de *Crise de Vers*, contudo, abre uma terceira interpretação da *modulação individual*: a modulação do próprio poeta enquanto indivíduo. Nesse ensaio, que aproveita todo um parágrafo de *La Musique et les Lettres* em seu terço final, encontra-se a segunda menção ao conceito de modulação na prosa de Mallarmé: "Selon moi, jaillit tard une condition vraie ou la possibilité de s'exprimer non seulement, mais de *se moduler*, à son gré" (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, grifo nosso).

Uma vez mais, é no contexto do verso francês que o conceito de modulação aparece, embora não mais sob a égide exclusiva do verso livre. Nos parágrafos anteriores, Mallarmé discriminava os três diferentes tratamentos do "cânone hierático do verso" (a flexibilização do alexandrino, o *vers faux* e o *vers libre*), enumerava os praticantes do verso livre ou *polimorfo* e sublinhava as inéditas individualidade e liberdade proporcionadas por essas circunstâncias (sem, no entanto, acarretar o apagamento do que foi belo no passado). A modulação surgiria como "possibilidade" gerada pelo verso da época, para a qual finalmente há "condições verdadeiras" de realização.

Agora, porém, o que está em jogo não é mais a modulação do verso. Como indicam a forma verbal reflexiva ("*se moduler*") em que aparece o conceito, e o enquadramento dos dois parágrafos anteriores, focados na ideia da liberdade individual do poeta, a modulação ocorreria no interior do próprio indivíduo. Como de praxe, Mallarmé não desenvolve essa reflexão; dessa vez, entretanto, há dois fatores textuais distintos que podem — e devem — ser levados em conta para determinar a natureza desse ato de modulação. Primeiramente, a abundância de metáforas e

[13] No original: "quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user à part et le dédier aussi à la Langue" (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244).

imagens musicais nos parágrafos precedentes; tal como em *La Musique et les Lettres*, o campo semântico assim formado torna preponderante o significado musical da modulação. Segundamente, a contiguidade sintática na estrutura correlativa aditiva "non seulement... mais..." entre "se moduler" e "s'exprimer". A vizinhança entre esses dois verbos coloca a modulação no âmbito abstrato do eu (ou, na dicção de Mallarmé, da "alma") e a sugere como um além da expressão poética.

No par conceitual *exprimir-se* e *modular-se*, é possível reconhecer os elementos de diferenciação entre a geração poética romântica e a de Mallarmé. Prolongando a discussão sobre a crise do verso romântico após a morte de Victor Hugo encetada nos parágrafos iniciais do ensaio, *exprimir-se* alinha-se à proposta de expressão lírica do eu individual romântico para além do decoro poético convencionado e *modular-se* representaria o principal atributo do Simbolismo relativamente ao verso francês. De maneira muito similar à observada anteriormente no trecho de *La Musique et les Lettres*, é retomada a relação entre Romantismo e Simbolismo (ou entre a geração de Hugo e a de Mallarmé): a modulação, assim como o verso livre, é o próximo passo na história do verso francês. Se "exprimir-se a seu grado" puder ser considerado uma das máximas românticas, a modulação deveria ser encarada como o mote simbolista.

Há, ainda, uma potencial provocação às convicções românticas que tinham no verso a expressão profundamente individual e íntima de um "eu" uno e estável. No quadro simbolista, o verso em crise (não somente o verso livre apontado em *La Musique et les Lettres*, mas todas as três alternativas de tratamento da versificação enumeradas mais acima), mantendo as faculdades expressivas e as intensificando, permitiria também uma fluidificação do *eu*. Esse passa a ter a chance de modular-se em direção a outras identidades e tons, para além da impostação lírica romântica. Sem chegar a dispensar a forte persona romântica (que permanece no campo das possibilidades de expressão), o verso em crise facultaria ao poeta transitar entre diversos *eu*. Isso reflete uma mudança sutil na concepção vigente de lírica: o poema

não é mais uma emanação do poeta, governado e limitado por um *eu* autossuficiente *a priori*. Pelo contrário, as diferentes modulações subjetivas do poeta são emanações do poema (em verso fluido, falso ou livre, para retomar a nomenclatura tríplice de Mallarmé), o que instaura uma relação de interdependência entre *eu* e verso — e prefigura, aparentemente, o ato de "ceder a iniciativa às palavras" que será delineado nesse mesmo ensaio, alguns parágrafos à frente.

Não é de todo surpreendente que expressão e modulação sejam apresentadas como opções paralelas e não como uma dicotomia. A expressão, herança romântica, não é abandonada pela geração finissecular; ela é potencializada exponencialmente pelo leque de virtualidades do verso em crise, transbordando o tratamento de versificação ainda tradicionalista do Romantismo. A modulação surge como consequência lógica da busca por uma expressão poética mais individual e como propriedade do verso em crise. Não se trata, portanto, de substituir a expressão pela modulação (ou o Romantismo pelo Simbolismo): a própria estrutura correlativa aditiva "não apenas… mas também…" evidencia isso sintaticamente, estabelecendo uma lógica do acúmulo que ecoa a postura de Mallarmé para com a herança da tradição. Disso depreende-se, assim, que não há tensão entre o projeto romântico e o simbolista: há um desenvolvimento.

4. FINS DA MODULAÇÃO

Marcos Siscar (cujas considerações sobre a modulação baseiam-se inteiramente em sua exegese de *Crise de Vers*) não ignora o caráter dúplice da modulação, conquanto privilegie, em sua discussão, as implicações dela sobre o verso. Voltemos ao seu comentário acerca da modulação: "modular é também, de certo modo, organizar o que foi disperso, 'religar' a melodia da alma despedaçada, em vista de uma orquestração" (SISCAR, 2012, p. 52). O autor alude, aí, à última frase do parágrafo que

antecede a passagem sobre a modulação em *Crise de Vers* e que é transcrita juntamente a ela em *Da Soberba da poesia* (2012): "Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun" (MALLARMÉ, 1985 [1987], p. 244). O reatamento[14] da melodia da alma de cada um, reunindo o léxico musical, o culto da individualidade e a ideia de continuidade a ser reestabelecida, encaixa-se solidamente na discussão desenvolvida ao longo das últimas páginas.

Inquestionavelmente, é a *alta liberdade* de expressão poética proporcionada pelos novos tratamentos da versificação que permitem retomar a melodia pessoal[15] — interrompida, supõe-se, pela estagnação dos recursos expressivos do verso romântico. Porém, se ela será reatada por meio de um instrumento novo ("a flauta ou a viola de cada um") que lhe confere maior liberdade, um novo conjunto de variáveis sonoras estará à disposição do poeta (e, como fica implícito no raciocínio de Mallarmé, esse novo conjunto contém em si todo o conjunto representado pela herança poética). A linha melódica não permanecerá, portanto, a mesma de antes: ela evoluirá, incorporando os sons (notas, timbres) oriundos das novas possibilidades. O *eu* enquanto melodia, à luz de um novo conjunto de virtualidades sonoras, diferencia-se dos arranjos melódicos anteriores e sofre uma modificação análoga à da modulação em sentido propriamente musical: sendo, nesta, uma nova configuração das notas que ocasiona uma diferença no sintagma musical, na modulação do *eu* é uma nova hierarquia no discurso poético (a "melodia da alma") que passará a compor o poema com uma dicção sensivelmente — embora não radicalmente — diferente.

Nessa perspectiva, a modulação se dá como um processo de reatar uma melodia individual por meio do verso em crise: "A experiência artística não é, portanto, apenas

[14] *Reatar* parece mais próximo de "*renouer*" (de "*nouer*", atar um nó) que *religar*, embora este último verbo chame atenção para os aspectos religiosos (*religare*) que desempenham papel importante na obra de Mallarmé.

[15] Uma sombra wagneriana paira sobre essas linhas. Não apenas a ideia de ressuscitar a melodia da alma lembra o conceito de melodia infinita do compositor alemão, como as próprias possibilidades de estruturação discursiva oferecidas pela modulação do verso parecem alinhar-se à técnica de cromatismo de Wagner.

a possibilidade de exprimir ou de interpretar um elemento pré-existente, mas a possibilidade de modular aquilo que é herdado e, assim fazendo, *se modular*, constituir-se como poeta." (SISCAR, 2012, p. 50, grifos no original, sublinhado nosso). Estabelece-se, assim, um vínculo profundo — e necessário — entre a modulação do verso e a modulação de si; e essa modulação do verso "que é herdado" não é outra coisa senão o próprio verso em crise (isto é, o tratamento da versificação no *fin-de-siècle* francês), que é o assunto de que Mallarmé se ocupa nos parágrafos anteriores ao trecho em questão.

Caracterizado inequivocamente pelo poeta como reconfiguração da tradição (o que o alinha à noção de modulação expressa em *La Musique et les Lettres*), o verso em crise seria a "condição verdadeira" para que o poeta module a si mesmo. Essa modulação de si, que Siscar definiu como "constituir-se como poeta", significa tornar-se um "poeta da crise" (2012, p. 48), ou seja, um poeta de sua época, que sabe gerenciar "a medida automatizada, latente, naturalizada historicamente" (p. 48) do verso romântico (e, por que não, também do verso clássico).

Resta notar[16], entretanto, que nem o poeta da crise nem o verso em crise assumem, para Mallarmé, a primazia da época. Ele indica isso — e com certa insistência — nos dois parágrafos anteriores à passagem sobre a modulação em *Crise de Vers*:

> Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, *concurrement aux grandes orgues générales et séculaires*, où s'exaltent, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe, avec science; *en user à part* et le dédier aussi à la Langue. (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 243-244, grifos nossos).

[16] Essa possibilidade de leitura da modulação mallarmaica me foi apontada pelo professor Fábio Roberto Lucas ao avaliar a primeira versão deste artigo, durante seu período de pós-doutorado na UFPR; a ele, manifesto reiteradamente minha gratidão.

O verso em crise existe, portanto, paralelamente ao verso *ortodoxo*; é praticado *à parte* dele, que permanecerá existindo nas *ocasiões amplas*: "je demeure convaincu que *dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle*, dont la prépondérance relève du génie classique; seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire." (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 244, grifos nossos).

Se for levado em conta que a modulação, em sua acepção musical, abole o centro de gravidade (eixo tonal) do discurso para substituí-lo por outro, percebe-se que a modulação concebida por Mallarmé difere dela em um aspecto fundamental: o paradigma simbolista (verso em crise, poeta da crise) não chega a substituir o paradigma romântico, mas coexiste com ele no mesmo tecido histórico. Precisamente porque Mallarmé entende o *fin-de-siècle* como um *interregno* ou entre-lugar, haveria dois centros de gravidade que governariam, ao mesmo tempo, a poesia da época. Nesse ponto, sua modulação parece antecipar o abandono do solo firme do tonalismo e apontar para o terreno ambíguo das vanguardas, especialmente para a bitonalidade popularizada por Stravinsky na *Sagração da Primavera*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre suas próprias concepções estéticas, Paul Valéry reconhece que encontra nas Letras um valor de meio: o verso é apenas uma entre outras maneiras (a prosa, a arquitetura etc.) de modular (VALÉRY, 1980 [1974], p. 286) — isso sendo seu principal interesse. Em Mallarmé, no entanto, as Letras (e esse termo, para o autor do *Coup de Dés*, significa *poesia*), têm o valor absoluto de fim (p. 286). A prática da modulação — do verso e do indivíduo — surge nos ensaios mallarmaicos em função da poesia: ela é considerada uma necessidade para solucionar a "crise de versos" que acometeu as Letras francesas no *fin-de-siècle*. Frente à estagnação do verso romântico,

todo indivíduo é convocado a contribuir com uma prosódia nova, que participe de sua própria respiração (MALLARMÉ, 1985 [1897], p. 246).

A modulação em Mallarmé, assim, tem um estatuto bastante diferente da que se lê em Valéry. Ela não ocupa lugar central nas teorizações do poeta; é mencionada *en passant* somente duas vezes em uma obra ensaística razoavelmente extensa. Apesar disso, como em Valéry (STIMPSON, 1993), ela decorre da relação do poeta com a música — embora no caso de Mallarmé a noção de modulação não esteja ligada diretamente a uma reflexão sobre a música e pareça vir na esteira de uma apropriação do léxico musical que, em seu contexto histórico, é paradigmática. A modulação mallarmaica é uma operação estritamente poética que envolve, por um lado, a reorganização do verso herdado, e por outro, um salto qualitativo nas possibilidades de expressão individual. Ela se constitui, afinal, como processo histórico de desenvolvimento poético que, não obstante, se recusa a romper com a tradição e opta por reconfigurá-la.

Contudo, Mallarmé difere de Valéry em mais um aspecto: ele não associa a noção de modulação a seu próprio fazer poético. Se ele, porém, cria uma linguagem quase inteiramente sua para combater o automatismo poético (VALÉRY, 1997 [1957], p. 658), poderíamos reconhecer nesse traço distintivamente mallarmaico a raiz de sua modulação — pois, em sua obra, a recriação da linguagem está intimamente relacionada a uma escavação do verso calcada na flexibilização do alexandrino e na modulação da poesia herdada. Foi na experiência extrema do verso que a linguagem de Mallarmé se reorganizou paulatinamente, guiada pelo princípio da sugestão e culminando no *Coup de Dés*. Assim, a reconfiguração extremamente individual da linguagem talvez não esteja muito distante da modulação do indivíduo.

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal.* New York: New York University Press, 1977.

BLANCHOT, Maurice. "O mito de Mallarmé". In _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. "Crise de Vers". In _____. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés.* Paris: Gallimard, 1985 [1897].

_____. "La Musique et les Lettres". In _____. *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. Paris: Gallimard, 1985 (1895).

_____. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1992 [1899].

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé — Peinture, musique, poésie.* Paris: Adam Biro, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène.* Paris: Hachette, 1996.

SISCAR, Marcos. *Da Soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia.* São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. "Poetas à beira de uma crise de versos*".* In _____. *Poesia e Crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade.* Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STIMPSON, Brian. "Toute la modulation de l'être — la musique qui est en moi"*.* In GIFFORD, Paul; STIMPSON, Brian. *Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique.* Lille: Presses universitaires de Lille, 1993, p. 37-57.

VALÉRY, Paul. *Cahiers, tome I*. Paris: Éditions Gallimard, 1980 [1974].

_____. *Oeuvres, tome I*. Paris: Éditions Gallimard, 1997 [1957].

Recebido em: 04/08/2021
Aceito em: 29/08/2021

RESENHA

REVIEW

A MEMÓRIA E A FICCIONALIZAÇÃO DA DITADURA CÍVICO-MILITAR[1] EM *PONTOS DE FUGA*, DE MILTON HATOUM

THE MEMORY AND THE FICTIONALIZATION OF THE CIVIC-MILITARY DICTATORSHIP IN PONTOS DE FUGA*, BY MILTON HATOUM*

Renato de Azevedo Silva[2]

Os três primeiros romances de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), têm como mote principal o drama familiar dos personagens e a cidade de Manaus como epicentro do enredo. É possível destacar nessas obras a especificidade de como são narradas, exigindo do leitor atenção, já que fogem do convencional. As duas últimas publicações do autor amazonense, que fazem parte da trilogia *O lugar mais sombrio*, inserem seus personagens diretamente na ditadura cívico-militar brasileira, ocorrem em cenários diferentes dos romances anteriores e desenvolvem a narrativa de modo bastante peculiar. O primeiro volume, *A noite da espera* (2017), tem as cidades de Brasília e Paris como cenário, enquanto o segundo, *Pontos de fuga*, lançado em 2019, pela

[1] Opta-se por denominar o período ficcionalizado na narrativa em análise como ditadura cívico-militar, pois o golpe que se instaura em 1964 teve o apoio dos militares e da sociedade civil. Schwarcz e Starling (2018) destacam que "a posse do general Castelo Branco era o prelúdio de uma completa mudança no sistema político, moldada através da colaboração ativa entre militares e setores civis interessados em implantar um projeto de modernização impulsionado pela industrialização e pelo crescimento econômico, e sustentado por um formato abertamente ditatorial." (p. 448-449).

[2] Mestrando, UFPR.

Companhia das Letras e que aqui será resenhado, desloca-se para as cidades de São Paulo e Paris, com duas linhas narrativas distintas: na capital paulista, de dezembro de 1972 ao final de 1977, e na capital da França, de janeiro de 1979 a março de 1980.

Eurídice Figueiredo (2017, p. 29) expõe que "a literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura." A pesquisadora reforça que toda obra ficcional que possibilite a reflexão sobre o ocorrido durante a ditadura iniciada em 1964 deve ser estudada por proporcionar não se esquecer o que foi perpetrado naquele momento de exceção.

Marilene Weinhardt (2015) destaca que é comum que o discurso memorialístico apareça na figura de um indivíduo de idade mais avançada e aponta que:

> Entretanto, a ficcionalização da memorialística não é prerrogativa atribuída exclusivamente a narradores idosos. [...] discurso de memórias como recurso narrativo, o passado recente como tempo predominante da recordação, encenação do passado individual inscrito no passado da coletividade, permitindo assim uma leitura que se faça pelo viés das relações da ficção com a história. (WEINHARDT, 2015, p. 239)

Martim, o personagem central, é jovem. A distância temporal entre os textos que organiza e o momento em que os transcreve é bastante curta, entre dois e sete anos. Ele reconstitui suas memórias a partir dos próprios escritos e dos escritos dos outros, informação que nos fornece em *A noite da espera*, ao dizer que "sem a memória dos outros eu não poderia escrever." (HATOUM, 2017, p. 71). Essa premissa é amplificada no romance em análise, já que, além do próprio diário, mais vozes constituem o enredo: os diários de Anita, Ox e Julião e as cartas de Lélio, Vana, Dinah, Cantora, Marcela e Laísa. Ox, em dada circunstância define o amigo como um "ladrão de memórias alheias." (HATOUM, 2019, p. 244).

Essas lembranças e recordações que encontra nos diários e nas cartas reorganizam suas memórias. Mesmo que haja uma cronologia nas datas que se

apresentam nos textos, esses escritos não são apenas sobre o presente, estão recheados de lembranças do passado. O personagem, ao pensar sobre o seu processo de escrita, compreende que a reescrita possibilita novas interpretações: "Reescrever: intuir outra realidade, imaginar de novo." (ibidem, p. 216).

A narrativa se desenrola de modo fragmentado, o que, conforme o próprio autor sugere em evento organizado pela Universidade Mackenzie, em 17 de junho de 2021 (DIÁLOGOS PPGL, 2021), reflete o período ficcionalizado, dado que o contexto em que os personagens estão inseridos é complexo, com informações desencontradas, em que tudo sofria interrupção e era descontinuado. Há discursos na obra que relacionam diferentes tempos em um curto trecho, como o que se apresenta na citação abaixo, na qual o narrador, em duas frases, faz referência ao tapa que levou do pai quando moravam em Brasília (em 1968), à peça teatral que Dinah encenava e um ator aparece para demonstrar indignação (em 1974), e às brigas que Rodolfo tinha com a mãe, quando eram casados e moravam na rua Tutoia, período externo aos seus diários (anterior, portanto, a 1967, quando era criança):

> Às vezes, na noite de um domingo, quando o homem devoto voltava à Tutoia, eu me confinava no quarto e escutava o barulho dos livros atirados ao chão, as palavras pérfidas dirigidas à Lina, não muito diferentes dos insultos do ator-espectador grisalho contra Dinah, como se o final da peça fosse uma nova encenação das agressões do meu pai. Por que não reagi quando Rodolfo me esbofeteou em Brasília? (HATOUM, 2019, p. 162)

Fredric Jameson (2007, p. 192) destaca que "o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos." A ficcionalização da narrativa em *Pontos de fuga* ocorre pelas vozes de jovens entre 20 e 25 anos. Essa apresentação pelo uso de diários e de cartas reforça o enfoque na experiência individual desses personagens, apontando para seus dramas pessoais, suas amizades, suas relações familiares e amorosas. O

plano público ou histórico é definidor das vidas ficcionalizadas, já que elas são atravessadas pelo contexto político e social: participam de manifestações, presenciam a repressão policial, conversam sobre o governo de exceção a que estão submetidas, escolhem o exílio como forma de se afastarem dos acontecimentos e são presas e torturadas.

A narrativa de *Pontos de fuga* (2019) apresenta um número considerável de referências que permitem lê-la da perspectiva da ficcionalização da ditadura cívico-militar brasileira. Em seu texto *Trajetos de uma forma literária*, Perry Anderson traz exemplos do que se encontra em tal cenário:

> Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente e consumada. (ANDERSON, 2007, p. 219).

Martim foge de Brasília para São Paulo porque, após quase ser preso, sabe que está vulnerável a perseguições políticas. Ele escapa de ser preso por ter se atrasado para uma reunião da *Revista Tribo*, em que vários de seus amigos acabaram presos. Entre eles, Lélio, o Nortista, que ficou na prisão por quatro meses. Sobre esse momento, o personagem amazonense afirma: “não sei onde fiquei preso; fui proibido de telefonar, escutava barulho de motor de avião, e com o zíper da calça marcava na parede cada dia que passava, até desistir. Não quero falar dos interrogatórios.” (HATOUM, 2019, p. 87-88). Sete anos depois, ele vai abordar o assunto numa carta que envia a Martim, o que reforça o quanto aquele momento o traumatizou, tanto que se mantém intrínseco à sua experiência: “Porradas na minha cara, na cabeça. [...] Me espancava, rasgava páginas do livro de Górki, gozando com riso de carrasco, o olhar frio, brilhante de ódio." (ibidem, p. 293).

Apesar de escapar da prisão em Brasília, Martim acaba preso em um protesto

que ocorreu na PUC, na noite de 22 de setembro de 1977, informação que nos chega pelas anotações de Anita. Em uma matéria da *Folha de S. Paulo*, 30 anos depois, pode-se perceber a truculência daquela noite: "A tropa lançou bombas e investiu com violência contra os estudantes, que tentaram se refugiar dentro da universidade. Os policiais arrombaram as portas das salas, prendendo e espancando professores, funcionários e alunos. Seis estudantes sofreram queimaduras." (BOMBIG, 2007). Na obra de Milton Hatoum, narra-se:

> "Vi na entrada da PUC dois corpos queimados por bombas", disse Sérgio San. "Duas estudantes. Quis ir até lá, mas os soldados já tinham cercado os corpos. O prédio estava bloqueado. Desci uma rampa, e lá embaixo, numa sala, a tropa de choque caçava alunos e professores no forro do telhado. [...] Os policiais invadiram a sala, ninguém reagiu, a gente andou em fila indiana para o curral dos detidos. O comandante da repressão ameaçou dar porrada em todo mundo. [...] Vi um coronel apontar uma árvore e ordenar: 'Aqueles dois barbudos vão numa viatura'. Um dos barbudos era o Martim. Por que só eles iam numa viatura? Iam ser conduzidos pra outro lugar? [...]". (HATOUM, 2019, p. 254-255)

A república Fidalga, em que a maior parte dos personagens vive, chega ao fim quando Dinah, a namorada de Martim, é presa pelo regime opressor. Mesmo que ela não residisse no local, tinha amizade e relacionamento com a maioria dos moradores, o que gerou receio acerca das consequências que a prisão dela poderia causar àqueles com quem tinha contato e, por isso, batem em retirada. Aquela comunidade em que os personagens tinham alguma comunhão é destruída por eventos ligados ao plano histórico; a política repressiva da ditadura cívico-militar transpassa a república. Se a palavra "república" significa "habitação coletiva de estudantes", podemos extrapolar para uma interpretação de como o golpe também destroçou o Estado brasileiro. Em um momento anterior, o personagem Lélio reclama das regras que tinham na Fidalga. Sua fala parece corroborar com essa possibilidade de interpretação: "Essa república parece quartel. Sou hóspede ou inimigo? Não tem mais hospitalidade nesta terra..." (HATOUM, 2019, p. 160).

E depois de mais de 30 anos desde a Constituição de 1988, nossa república volta a parecer um quartel. Nem na época da ditadura cívico-militar tivemos tantos militares em postos de poder quanto temos no atual governo. As obras da trilogia *O lugar mais sombrio,* de Milton Hatoum, tentam lidar com o passado histórico com o qual não estamos reconciliados. Há um trauma profundo que ecoa nos dias atuais, principalmente após a ascensão de Bolsonaro à presidência da república e de todas as ameaças por ele encabeçadas às instituições democráticas e à própria democracia.

Paul Ricoeur (2007) fala sobre como os traumas da memória coletiva reforçam uma memória histórica enferma, concluindo que feridas simbólicas precisam de cura e reforça que "o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si." (p. 101). No Brasil, não foi feita justiça às vítimas do estado repressor, os discursos de ordem e das benesses econômicas do período da ditadura permitiram que as ideias autoritárias do período chegassem ao nosso tempo como a promessa de um futuro. Paolo Rossi (2010), na mesma linha, esclarece que a relação entre memória e esquecimento é profunda e que "a exigência de um passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro." (p. 25).

O exercício operado por Martim permite, ao olhar para trás, pensar sobre todas as ameaças à democracia que vemos encabeçadas pelo presidente do Brasil e traz à nossa memória as fraturas de um momento da história brasileira que precisa ser lembrado para que não se repita, já que "muitos esquecimentos se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória." (RICOEUR, 2007, p. 452).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos estudos*. São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

BOMBIG, José Alberto. Invasão da PUC marcou a redemocratização. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, set. 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2309200711.htm. Acesso em: 9 jun. 2021.

DIÁLOGOS PPGL. O Tempo e o Lugar do Escritor, com Milton Hatoum. *Programa de Pós-Graduação em Letras,* jun. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6bMkWvXm9Qs&t=10s&ab_channel=ProgramadeP%C3%B3s-Gradua%C3%A7%C3%A3oemLetras. Acesso em: 20 de jun. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Pontos de fuga.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In *Novos estudos*. São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil*: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WEINHARDT, Marilene. Filhos da geração 1960/1970: herdeiros da memória. In _____ (org.). *Ficções contemporâneas*: história e memória [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015.

Recebido em: 22/07/2021
Aceito em: 18/08/2021

PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

'*ALGO ME DIZ QUE ESSE ASSUNTO É ALGO INTERESSANTE*': PROPRIEDADES SINTÁTICAS E SEMÂNTICAS DE *ALGO* NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

SYNTACTIC AND SEMANTIC PROPERTIES OF ALGO *IN BRAZILIAN PORTUGUESE*

Maria José Foltran[1]

Renato Miguel Basso[2]

RESUMO: O objetivo deste artigo é diferenciar dois usos de *algo*, levando em conta suas propriedades distribucionais. Identificamos o *algo-nominal* (*algo-n*) e o *algo-intensificador* (*algo-i*). O primeiro se caracteriza como pronome indefinido ou neutro, ligado a entidades inanimadas e, quando acompanhado de modificador adjetival, o adjetivo usado não varia (cf. *Encontrei algo misterioso na entrada da casa*). O segundo age como um intensificador sobre um adjetivo, projetando um grau vago na escala do adjetivo que, por sua vez, realiza a concordância com o nominal que está modificando (cf. *Ele deu uma resposta algo ríspida*).
Palavras-chave: pronome indefinido; intensificador; *algo*.
ABSTRACT: The aim of this paper is to differentiate two uses of 'algo' in Brazilian Portuguese, considering its distributional properties. We identify the *nominal-algo* (*algo-n*) and the *intensifier-algo* (*algo-i*). The first one is characterized as an indefinite or neutral pronoun, linked to inanimate entities and, when accompanied by an adjectival modifier, the adjective used does not vary (cf. *Encontrei algo misterioso na entrada da casa*). The second one acts as an intensifier over adjectives, projecting a vague degree onto the adjective's scale, which in turn agrees with the noun it modifies (cf. *Ele deu uma resposta algo ríspida*).
Keywords: indefinite pronoun; intensifier; *algo*.

[1] UFPR, pesquisadora do CNPq, processo 307908/2019-4.
[2] UFSCar.

INTRODUÇÃO

As línguas nos encantam e nos intrigam. Desde que nascemos, entramos em contato com nossa língua, começamos a falar e, de repente, somos proficientes sem ter a percepção da complexidade dessa experiência. Aprendemos um amplo vocabulário e as regras para combinar palavras de forma surpreendentemente rápida e eficiente. Já na infância fazemos os arranjos que estão subjacentes à estrutura linear das palavras numa frase, empregamos palavras que são eminentemente gramaticais, combinamos sujeitos com predicados, flexionamos as expressões que são possíveis flexionar, interpretamos, fazemos inferências. Tudo como num passe de mágica. Da mesma forma como aprendemos a andar, a comer, a cantar! Passamos a vida utilizando e aprimorando esse conhecimento. De repente, nos colocamos a pensar em alguns itens que utilizamos, em algumas construções que fazemos e nos surpreendemos com alguns usos. Ora, sabemos usar perfeitamente as estruturas da nossa língua, mas se tivéssemos que explicá-las a alguém, como faríamos? Essa foi a nossa sensação quando começamos a discutir a respeito de alguns usos da palavrinha *algo*. O que teríamos a dizer sobre ela? É exatamente isso que queremos compartilhar aqui com os leitores desta revista.

Pela nossa experiência com a gramática tradicional, sabemos que *algo* se insere na classe de pronomes indefinidos, ou seja, palavras que "se aplicam à terceira pessoa gramatical quando esta tem sentido vago, ou exprimem quantidade indeterminada" (ROCHA LIMA, 1986, p. 102). Celso Cunha e Lindley Cintra (1985) observam que "os indefinidos *alguém, ninguém, outrem, algo* e *nada* só se usam como pronomes substantivos" (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 348). Nas palavras de Carlos Henrique Rocha Lima (ibidem, p. 102), alguns desses pronomes se empregam isoladamente (*algo, alguém, ninguém* etc.) enquanto outros vêm ao lado de um substantivo, com o qual

concordam em gênero e número (*todo, algum, vários*). Cunha e Cintra (1985) ponderam ainda que *algo* e *nada* se opõem a *alguém* e *ninguém*. Estes se identificam pela presença da ideia de pessoa/humano, enquanto aqueles se identificam por sua ausência. Em outras palavras, *algo* e *nada* se referem a coisas, a não-humanos. Essas duas obras, representativas da nossa tradição gramatical, não vão além dessas explicações ao tratar de pronomes indefinidos. No entanto, já sabemos que essas palavrinhas têm um papel bem mais complexo no âmbito da semântica e da sintaxe das línguas naturais.

Em geral, os exemplos apresentados pelos autores se reduzem a sentenças como as em (1).

(1) a. Eles tinham *algo* a dizer.
b. *Algo* o assustou naquela noite.

Observa-se que, nesses usos, *algo* pode ser substituído pela expressão *alguma coisa*. No entanto, queremos chamar a atenção para um uso que não aparece nas abordagens que consultamos: quando a palavra *algo* intensifica um adjetivo (2).

(2) a. Aconteceu uma situação *algo* curiosa.
b. Entrou na festa com uma roupa *algo* chamativa.

O objetivo deste artigo é destrinçar algumas peculiaridades desses usos de *algo*, primeiramente apontando diferenças entre o *algo* que aparece em (1), que chamaremos de *algo-nominal* (*algo-n*), e o *algo* que aparece em (2), que chamaremos de *algo-intensificador* (*algo-i*). Em especial, buscaremos demarcar as propriedades semânticas e sintáticas do *algo-i* que aparece em (2), e avaliar a interpretação que os falantes lhe atribuem.

Para atingir essas metas, organizamos este artigo da seguinte maneira: na seção 1, nos aprofundamos na diferença entre as duas interpretações de *algo* que

apresentamos logo acima, diferenciando o *algo-nominal*, na seção 1.1, e o *algo-intensificador*, na seção 1.2. Na seção 2, comparamos o *algo-intensificador* com outros intensificadores que têm funções semelhantes no português brasileiro, para investigar suas especificidades. Finalmente, a Conclusão retoma o caminho percorrido, os resultados alcançados e discorre sobre alguns dos problemas em aberto.

1. *ALGO-NONIMAL* VS. *ALGO-INTENSIFICADOR*

O contraste entre nossos exemplos (1) e (2) mostra que há, pelo menos, duas funções para o item *algo* no PB atual. Nesta seção, vamos detalhar as propriedades desses dois tipos de *algo*. Inicialmente, apresentamos o *algo-n*, recorrendo a nossas intuições e a descrições que encontramos em gramáticas descritivas. Num segundo momento, apresentaremos algumas propriedades do *algo-i*.

1.1. *ALGO-NOMINAL*

Como já mencionamos, os casos em (1) ilustram o que podemos chamar de *algo-nominal*, e sua função. Simplificando um pouco as coisas, sua função parece realmente ser a de um pronome indefinido e ele pode ser parafraseado por "alguma coisa[3]", "um trem", "um negócio", "um bagulho", "uma coisa" etc. Outros exemplos desse caso são as sentenças de (3) a (5), com as respectivas paráfrases ilustrando a relação entre *algo-n* e as estruturas que acabamos de mencionar:

(3) Isso é algo difícil de entender.
(3a) Isso é um negócio difícil de entender.

[3] Raposo (2013; p. 895) observa que o item que melhor lexicaliza o traço [-humano] em português, caracterizador de pronomes demonstrativos e indefinidos, é o nome *coisa*. Pelo fato de *coisa* ter um sentido extremamente vago, pode recobrir indiscriminadamente entidades concretas ou abstratas de natureza muito variada. Portanto, *algo*/*nada* equivale essencialmente a *alguma*/*nenhuma coisa*.

(4) É melhor comprar algo simples ou algo sofisticado?
(4a) É melhor comprar alguma coisa simples ou alguma coisa sofisticada?
(5) Aconteceu algo esquisito ontem na rua.
(5a) Aconteceu um negócio esquisito ontem na rua.

Em todos esses casos, a concordância do predicado, em geral um adjetivo, que acompanha o *algo-n* é o masculino, ou, mais precisamente, o neutro[4], e por isso as sentenças abaixo são estranhas:

(4') * É melhor comprar algo simples ou algo sofisticada?
(5') * Aconteceu algo esquisita ontem na rua.

Por esse motivo, podemos argumentar que o *algo-n* é um tipo de pronome neutro, ligado, em geral, a entidades inanimadas, em contraste com *algum*, *alguma* e *alguém* — os dois primeiros podem se referir a seres animados ou não, e o último é reservado a humanos (ou objetos e animais antropomorfizados).

(6) Algum animal passou por aqui.
(7) Alguma criatura desse tamanho já existiu.
(8) Alguém fez uma burrada.

Note ainda que o *algo-n*, assim como *alguém*, não pode ser combinado com um nome que o restringe, como acontece com *algum* e *alguma*:

(9) * Alguém brasileiro foi deportado.
(10) * Algo copo quebrou na cozinha[5].

[4] Chamamos de "neutro" porque partimos da suposição que *algo*, assim como *isso*, não projeta traços-phi relacionados à concordância, e por essa razão não pode estar associado a masculino ou feminino gramatical. Do mesmo modo, partimos da suposição que a terminação nominal "-o" está associada, em alguns casos, ao neutro e ao masculino, em outros casos. Mesmo havendo saídas mais econômicas para essa questão, ela não interfere em nossa análise. Sobre a questão de *isso* ser neutro, ver Basso (2009; 2021).

[5] É interessante notar que há aqui um paralelo também com demonstrativos — *esse* e *essa* aceitam nomes, mas não *isso*: *esse menino*, *essa menina*, **isso menino*/*menina* (cf. Basso, 2009; 2021).

Maria Helena Neves (2000), considerando casos de *algo-n*, argumenta que os pronomes indefinidos podem ser nucleares ou periféricos dentro do sintagma nominal. Os nucleares constituem o próprio sintagma, como é o caso de *algo, alguém, ninguém, nada*. Por sua vez, os periféricos são elementos que incidem sobre substantivos, conforme o uso de *algum*, *nenhum*, *vários*. A diferença entre nucleares e periféricos para Neves (2000, p. 535) vai além da especificação sintática: os elementos periféricos veiculam indefinição para o nome que acompanham. Já os nucleares são sempre determinados (mas não definidos). A autora atesta que *algo* é usado em referência a um objeto, ação, atividade, situação, comentário, ideia etc. (acompanhado ou não de adjetivo).

(11) a. Presenciou então *ALGO* que os corumbás não entenderam.
b. Presenciou *ALGO* de que nunca mais se esqueceria. (exemplos de NEVES, 2000:573).

Ainda segundo a autora, quando modificado, a indefinição é atenuada.

(12) *ALGO estranho* continuava se passando com ele. (NEVES 2000:574, destaque no original)

No Guia de Uso do Português (NEVES, 2003), encontramos o verbete *algo* definido da seguinte maneira:

Algo (de) + adjetivo
O adjetivo construído com *algo* não varia, haja ou não preposição *de* antes dele. *Será que há <u>ALGO errado</u> comigo? Parece haver <u>ALGO de autobiográfico</u> nessas linhas*.

Ao explorar um pouco mais a ideia exposta por Neves de que o *algo* nuclear é sempre determinado, notamos que essa determinação pode vir expressa por

sentenças relativas ou adjetivos. Em especial, quando está em ambiente predicativo, essa determinação parece ser obrigatória.

(13) a. Essa atitude é algo que ainda precisamos entender.
b. *Essa atitude é algo.

Em sentenças como (13b), o *algo* não se sustenta como sintagma. Mas é interessante notar que substitutos de *algo-n* também não, como atesta o exemplo abaixo:

(14) Essa atitude é *uma coisa / *um negócio / *um bagulho.

Qualquer continuação torna a sentença aceitável, à semelhança do que vemos em (13a). Podemos continuar as opões de (14) com "muito legal", "que eu abomino" etc.

Nada impede que um sintagma nominal ocorra como predicativo numa sentença copulativa, e ser indefinido também não necessariamente explica a impossibilidade de (13b) e (14). Nossa hipótese, para lidar com esses casos, é que o conteúdo semântico de *algo-n* e seus substitutos não é suficiente para estabelecer uma predicação e por isso é necessário haver continuações como as indicadas[6].

Resumindo, o *algo-n* é um indefinido neutro usado para se referir a entidades inanimadas, tendo um papel nuclear no sintagma nominal. Quando acompanhado de uma modificação adjetival, o adjetivo usado não varia, *i.e.*, fica sempre na forma do neutro/masculino singular. Na sequência, apresentamos propriedades do *algo-intensificador*, item que não aparece descrito em nenhum dos trabalhos que consultamos.

[6] A relação entre indefinidos e predicação é muito interessante e certamente bem mais complexa do que deixamos ver aqui, além de fugir ao escopo do presente artigo. Esbarramos aqui em questões epistêmicas, sobre o conhecimento do falante sobre o que descreve, e também sobre questões que opõem (in)definitude a especificidade, entre outros temas.

1.2. *ALGO-INTENSIFICADOR*

O *algo-i* exibe propriedades diferentes daquelas encontrados em *algo-n*, como ilustram os exemplos a seguir:

(15) Entender isso é algo difícil.
(16) João escreveu uma resenha algo complicada.[7]

Em primeiro lugar, note que em (16), o *algo* não pode ser substituído por "alguma coisa", "um negócio" ou similares, e sua função é modificar o adjetivo que o segue. Assim, 'algo complicada' é uma modificação sobre 'complicada'. A concordância do adjetivo modificado pelo *algo-i* é disparada pelo núcleo nominal ao qual ele pertence — *resenha* em (16) — e não é sempre neutro como vimos para o caso do *algo-n*. Em (15), temos um caso de ambiguidade: o *algo* pode ser interpretado como *algo-n* ou *algo-i*:

algo-n: Entender isso é um negócio complicado.
algo-i: Entender isso é um tanto complicado.

Os exemplos a seguir ajudam a ver a diferença de interpretação entre os dois *algo* por meio de paráfrases:

(17) João comprou algo caro.
(17a) João comprou uma coisa cara.
(17b) João comprou um tanto/pouco caro.

(18) João fez uma decoração algo rebuscada.
(18a) * João fez uma decoração uma coisa rebuscada.
(18b) João fez uma decoração um tanto/pouco rebuscada.

[7] Constatamos o uso de *algo-i* também na escrita formal: "*As perspectivas **algo** otimistas falam em 700 mil mortes de Covid 19 no país até o fim do ano, quem sabe antes.*" (AZEVEDO, 2021).

Além do padrão de concordância, outra característica interessante do *algo-i* é sua posição sintática — o *algo-i* deve sempre preceder o adjetivo que modifica, como no contraste entre (19) e (20):

(19) João mora numa casa algo afastada.
(20) *João mora numa casa afastada algo.

O *algo-i* pode aparecer em sintagmas definidos, como em (21) e (22), e indefinidos, como em (23), e não tem uma forma plural como atesta 24, mantendo a mesma interpretação:

(21) Esse é o livro algo difícil que eu te falei.
(22) Esse é aquele livro algo difícil que eu te falei.
(23) O João precisa ler um livro algo difícil.
(24) Esses são os livros algo difíceis que eu te falei.

Como adiantamos, a interpretação de *algo-i* é semelhante a um intensificador, que atua sobre o adjetivo, mais precisamente sobre o grau de adjetivos graduais, e veicula que o nominal modificado tem um grau que está *um pouco acima* (mas talvez não o esperado) de um certo padrão contextual. Vamos elucidar essas ideias na próxima seção.

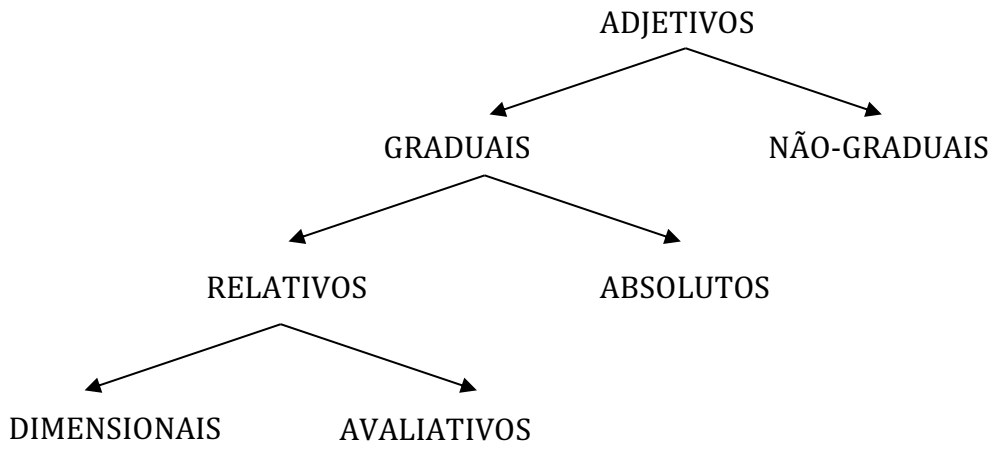
2. OS ADJETIVOS

Em princípio, nossa proposta é que *algo-i* seja um tipo de intensificador, ou operador sobre os graus de adjetivos. Portanto, para entendermos o funcionamento de *algo-i* é importante apresentarmos uma descrição da semântica e uma tipologia para os adjetivos. Esse é tópico da seção 2.1. Na sequência, na seção 2.2., falaremos um pouco sobre a semântica de intensificadores, entendidos como operadores sobre

graus de adjetivos, e apresentaremos uma proposta de análise para o *algo-i* na seção 2.3.

2.1 SOBRE OS ADJETIVOS

Obviamente, nem todos os adjetivos são iguais ou apresentam o mesmo comportamento linguístico. Há várias propostas diferentes de classificação de adjetivos e, para os objetivos do presente artigo, interessa distinguir minimamente entre adjetivos não-graduais e graduais (ou escalares), e algumas subdivisões desses últimos, como pode ser visto no esquema abaixo (adaptado das propostas de Christopher Kennedy e Louise McNally, 2005):



Adjetivos não-graduais não envolvem nenhuma escala nem gradações, como mostram os exemplos abaixo e a incompatibilidade com *muito*[8]:

(25) Pedro é uma pessoa (*muito) *casada.*
(26) Ana está (*muito) *grávida.*
(27) O Estado (*muito) *brasileiro* negou as mudanças.

[8] Quando *muito* é aceitável ou forçamos uma interpretação gradual ou uma interpretação temporal, como é o caso com (27).

Adjetivos graduais ou escalares, por sua vez, envolvem medições e comparações numa dada escala, aplicando-se a um dado indivíduo de modo não necessariamente absoluto, como nos exemplos abaixo:

(28) João é (muito) *baixo.*
(29) O brinquedo que vamos comprar é (muito) *caro.*
(30) Eu vi um filme (muito) *bom.*

Entre os adjetivos graduais, podemos encontrar os relativos e os absolutos, e a diferença entre eles é que os primeiros apresentam dependência contextual:

(31) O cachorro é um animal *pequeno*.

Aplicado a *cachorro*, o adjetivo *pequeno* só faz sentido se tomarmos animais como elefantes, rinocerontes ou baleias como comparação, e não formigas, lambaris ou beija-flores. É por isso que dizemos que adjetivos relativos são sensíveis ao contexto.

Adjetivos graduais absolutos não apresentam dependência contextual, como no exemplo abaixo:

(32) O deserto não é uma região *habitável*.

Finalmente, entre adjetivos graduais é ainda possível identificar os dimensionais e os avaliativos (ou valorativos). Os adjetivos dimensionais associam indivíduos a valores numa escala que envolve propriedades espaço-temporais, como, por exemplo, tamanho, idade, custo, volume etc.; e adjetivos avaliativos associam indivíduos a valores em escalas ligadas a propriedades subjetivas como inteligência, interesse, gostos etc.

Os adjetivos que são modificados por intensificadores são tidos como graduais, ou seja, a propriedade denotada pode ser avaliada numa escala que pode ir do nível mínimo ao nível máximo. Essas escalas são diferentes, dependendo do contexto. Por exemplo, a expressão "muito alta em "uma pessoa *muito alta*", denota que essa pessoa tem um grau de altura que conta, num dado contexto, como (muito) mais alto do que um dado padrão de altura. Em termos técnicos, segundo Kennedy e McNally (2005), o que vimos brevemente acima pode ser pensado como adjetivos que mapeiam indivíduos e graus numa escala. Essas escalas são diferentes, dependendo do contexto. Por exemplo, uma pessoa *muito alta*, denota que essa pessoa tem uma altura diferente dependendo de um padrão que se espera para aquele indivíduo; o padrão será diferente se estivermos nos referindo a uma criança, a um jóquei ou a um jogador de basquete.

Um adjetivo como *grávida*, por exemplo, não é gradual. Ou a mulher está grávida ou não está, ela não pode estar mais ou menos grávida. Assim, não podemos ter uma pessoa *muito grávida*[9].

Pelos exemplos anteriores, comprovamos que o *algo-i* seleciona um adjetivo passível de gradação (33).

(33) a. Um livro algo difícil.
b. Uma resenha algo complicada.
c. Uma mulher *algo grávida.

[9]Há uma classe de adjetivos que não são graduais: os adjetivos relacionais (BOSQUE; PICALLO, 1996):
a. ataque cardíaco a'. *ataque muito cardíaco
b. biologia marinha b. *biologia muito marinha
c. pesca marítima c. *pesca muito marítima
Esses adjetivos são, em geral, denominais e não podem ser manipulados em uma escala. Estariam, portanto, fora do espectro dos adjetivos que nos interessam aqui. Uma abordagem aprofundada dos adjetivos relacionais pode ser conferida em Bortolotto (2016).

Nesses exemplos, o *algo* se combina com adjetivos graduais, e isso nos permite a interpretação de intensificação. Sendo assim, vejamos na sequência um pouco mais sobre intensificadores.

2.2 OS INTENSIFICADORES

Os intensificadores são um tipo de modificador, e a noção de modificação não é nada trivial. Os modificadores podem se combinar com diversas classes de palavras, como adjetivos, verbos, advérbios etc. Não é uma propriedade exclusiva de uma delas.

Os modificadores englobam uma série de estratégias empregadas pelas línguas naturais a fim de aferir propriedades, graus, avaliações, finalidades, qualidades e modos em relação a determinadas classes de palavras (FOLTRAN; NÓBREGA, 2020). O que nos interessa aqui são especificamente os intensificadores que também são chamados de "intensificadores de grau", justamente porque têm como resultado modificar o grau que certo indivíduo com determinada propriedade apresenta. Para Luisandro Souza (2019), "gradação" e "intensificação" são noções empregadas para se referir a operações gramaticais de modificação que a tradição gramatical e a linguística contemporânea englobam na comparação canônica, nos advérbios de intensidade e no superlativo. Temos itens lexicais que têm o papel de intensificar adjetivos, ou seja, de projetar uma escala de intensificação estabelecendo valores máximos e mínimos para determinadas propriedades. Em geral, esse papel é atribuído a alguns advérbios associados a adjetivos, tais como *muito interessante*, *pouco esclarecedor*, *mais caro* etc., mas essas estruturas estão longe de esgotar as estratégias de intensificação do PB, que pode se manifestar por meio de estruturas sintáticas estereotipadas (*e.g.*, *morto de fome*), expressões exclamativas, recursos lexicais (*e.g.*, *perfeito idiota*), morfemas de grau (*e.g.*, *agradabilíssimo*), expressões tabu (*e.g.*, *pra caralho*) dentre outras estratégias lexicais e sintáticas (FOLTRAN; NÓBREGA, 2016).

Para Márcio Guimarães (2007), a intensificação é uma forma de quantificação, que seria um conceito mais geral e abrangente, e o autor considera que o intensificador prototípico do português é o *muito*.

Alguns autores buscaram sistematizar a leitura de intensidade dos modificadores propondo uma tipologia. A ideia é que esses modificadores, além de veicular uma leitura de intensidade, podem veicular, de acordo com o contexto e com o item modificado, leituras de duração, frequência, qualidade e avaliação (GUIMARÃES, 2007; QUADROS GOMES; SANCHEZ MENDES, 2015; FOLTRAN; NÓBREGA, 2016). Ou seja, teríamos, por exemplo, modificadores intensificadores de grau, cujo papel é justamente modificar o grau que um indivíduo tem de uma certa propriedade, por exemplo aumentando esse grau, como é o que *muito* prototipicamente faz.

O esquema abaixo ilustra, muito simplificadamente, como podemos pensar em adjetivos graus, sua escala, e intensificadores. Para tanto, vamos considerar as sentenças abaixo:

(34) João é algo.
(35) João é muito alto.

Escala de altura
----------d----------
"João é alto" veicula que João tem pelo menos o grau d na escala de altura, associado ao adjetivo *alto* no contexto relevante.

Escala de altura
----------d----
"João é muito alto" veicula que João tem pelo menos o grau d na escala de altura, associado ao adjetivo *alto* no contexto relevante, modificado por *muito*, ou seja, agora o que conta é o grau d de ser "muito alto".

Além disso, assim como no caso dos adjetivos, nem todas as escalas são iguais nem têm o mesmo comportamento. Kennedy e McNally (2005) propõem uma tipologia de escalas para abordar a semântica de gradação. Essas escalas são

diferentes, dependendo do contexto. Elas podem ser "abertas", no sentido de que não há grau que as restrinja (cf. *alto* e *caro*) — o contexto é que determina —, ou "fechadas"[10] (cf. *vazio* e *cheio*), quando há um limite. Neste último caso podem ser modificadas por *completamente* (cf. **completamente alto, completamente vazio*).

Agora que já apresentamos algumas noções importantes relacionadas a adjetivos graduais, suas escalas e modificações, vamos apreciar o comportamento do *algo-i* tendo em vista a semântica dos intensificadores e dos adjetivos intensificados no contexto de gradação.

2.3 *ALGO-I* E A SEMÂNTICA DE GRADAÇÃO

Como falamos anteriormente, o *algo-i* é um intensificador de grau que, como costuma acontecer, seleciona adjetivos graduais. Entretanto, excluindo os adjetivos relacionais (mencionados na nota 9), pode-se dizer que a maior parte dos adjetivos são graduais. Portanto, essa característica não diz muito a respeito do item analisado — temos um modificador intensificador de grau, que, por suas características, apenas se combina com adjetivos graduais.

A pergunta que se levanta é "para que grau da escala o *algo-i* aponta e que tipo de escala é projetada?", ou seja, qual é exatamente a modificação que o intensificador *algo-i* realiza? No exemplo (18), repetido aqui por conveniência, apontamos a paráfrase do nosso intensificador.

(36) a. João fez uma decoração algo rebuscada.
b. João fez uma decoração um tanto rebuscada.

[10] Não esgotamos aqui todos os tipos de escala propostos por Kennedy e McNally (2005). Mais informações sobre isso são encontradas no texto citado.

Embora consideremos a paráfrase do *algo-i* por *um tanto* apropriada, a questão colocada acima permanece, afinal, o que *um tanto* significa? Pouco, muito pouco, meio, expressiva? Parece que temos aqui um intensificador extremamente vago, como se o falante não quisesse se comprometer com grau nenhum, apenas indicar que o indivíduo em questão tem um grau d vagamente superior ao mínimo necessário para ter a propriedade indicada.

Ao mesmo tempo, quando questionamos o tipo da escala que é projetado, levando em consideração a tipologia de Kennedy e McNally (2005), não conseguimos determinar se o *algo-i* seleciona um tipo ou outro de adjetivos. Pedimos o julgamento de alguns falantes[11] que costumam usar esse intensificador, para confrontar nossas intuições a respeito da seleção de adjetivos. Propusemos algumas construções com adjetivos de escalas variadas, para avaliar a aceitabilidade. O resultado que obtivemos pode ser conferido em (37).

(37) a. *O garçom me serviu um copo algo cheio.
b. *Ela me deu de presente uma toalha algo bonita.
c. ??Ele tem um comportamento algo mal-educado.
d. ??Atravessei um túnel algo estreito.
e. Esta universidade é uma instituição algo conservadora.
f. *Ela pegou uma toalha algo suja.
g. *O time contratou um jogador algo alto.

Observando os julgamentos acima e os exemplos que selecionamos para a nossa análise, percebemos que não é o tipo de escala que norteia o uso. Isso fica evidente quando comparamos *cheio* (escala fechada) e *alto* (escala aberta). O que nos pareceu mais plausível ao observar os adjetivos que mostraram alta aceitabilidade (*difícil,*

[11] O teste de aceitabilidade foi feito de maneira informal. O uso desse intensificador não é expressivo. Nota-se que os que costumam usá-lo são falantes mais cultos, e em geral o usam na escrita. Pelo fato de não ser um item de uso irrestrito, os julgamentos de aceitabilidade variam.

rebuscado, conservador etc.) é que o *algo-i* se combina com adjetivos de avaliação subjetiva. Assim, o grau vago se justifica porque esses adjetivos denotam propriedades para as quais não podemos estabelecer padrões objetivos.

Salientamos ainda mais uma propriedade do *algo-i*: em geral os intensificadores, como os advérbios de grau, podem desencadear alongamento da vogal e podem ser reiterados (38).

(38) a. Ele é muiiiiito exigente.
b. Ele é muito, muito exigente.

Não se observa isso no uso do *algo-i* (39).

(39) a. *Ele é aaaalgo exigente.
b. *Ele é algo, algo exigente.

Tendo em vista essas propriedades, podemos dizer que o *algo-i* é um intensificador atípico. Provavelmente ele conserva algumas propriedades lexicais de indefinido e isso dá ao *algo-i* suas peculiaridades.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho diferencia dois usos de *algo* no português brasileiro: o *algo-n*, pronome indefinido, com posição nuclear no sintagma nominal, que se caracteriza por fazer referência a coisas inanimadas. Seu uso aparece descrito em gramáticas tradicionais e gramáticas descritivas. Sintaticamente, se revela como pronome neutro, sem realizar concordância (permanece sempre no masculino). A par do pronome, temos o *algo* intensificador, identificado neste artigo como *algo-i*. Age sobre adjetivos graduais que veiculam propriedades subjetivas, relacionadas com o julgamento do falante. Remete a um grau vago, impreciso, na escala projetada pelo adjetivo. Não é um

intensificador típico porque se relaciona principalmente com adjetivos que envolvem escalas subjetivas e não apresentam todas as propriedades dos intensificadores que se combinam com adjetivos.

Como dissemos na introdução deste trabalho, nosso intuito seria mostrar que sempre estamos diante de questões algo(-i) inusitadas referente ao conhecimento linguístico. Basta desenvolver certa sensibilidade para a língua. Um item como o *algo-i* ainda carece de abordagens que aprofundem as propriedades que identificamos, ou que as revisem e proponham uma descrição mais acurada; que caracterizem formalmente a operação de intensificação que esse item realiza bem como suas propriedades sintáticas mais finas. Se nossas observações estiverem corretas, temos um intensificador com um uso muito restrito e isso, por si só, já levanta muitas questões que precisam ser respondidas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Reinaldo. "Lembrar Nuremberg desbanaliza o mal." In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 mai. 2021. p. A7.

BASSO, Renato Miguel. A semântica das relações anafóricas entre eventos. Tese (Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas) — Programa de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2009.

_____. Phi-features and neuter pronouns: the case of *isso* in Brazilian Portuguese. *Caderno De Squibs: Temas Em Estudos Formais Da Linguagem*, vol. 6, n. 2, 2021, p. 43-52. Recuperado de https://periodicos.unb.br/index.php/cs/article/view/35010.

BORTOLOTTO, Laura. The Syntax of Relational Adjectives in Romance: a Cartographic Approach. 264 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) — Università Ca' Foscari Venezia, Veneza, 2016.

BOSQUE, Ignacio; PICALLO, Carme. Post-nominal adjectives in Spanish DPs. IN *Journal of Linguistics*, v. 32, n. 2, 1996, p. 349-385.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FOLTRAN, Maria José; NÓBREGA, Vítor Augusto. Adjetivos intensificadores no português brasileiro: propriedades, distribuição e reflexos morfológicos. In *ALFA — Revista de Linguística*, v. 61, n. 2, 2016, p. 319-340.

_____. Por uma taxonomia dos modificadores do português brasileiro. In NETO, Aquiles Tescari; QUADROS GOMES, Ana Paula. (Org.). *A interface sintaxe-semântica: adjetivos e advérbios numa perspectiva formal*. 1ª ed. Campinas: Pontes, 2020, p. 153-178.

GUIMARÃES, Márcio Renato. Dos intensificadores como quantificadores: os âmbitos de expressão na quantificação no Português do Brasil. 186 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

KENNEDY, Christopher; MCNALLY, Louise. Scale Structure, Degree Modification and the Semantics of Gradable Predicates. In *Language*, v. 81, n. 2, p. 345-381, jun./2005.

NEVES, Maria Helena Moura. *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

_____. *Guia de Uso do Português: confrontando regras e usos*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

QUADROS GOMES, Ana Paula; SANCHEZ-MENDES, Luciana. Degree modification in Brazilian Portuguese and in Karitiana. In *Revista Virtual de Estudos da Linguagem*, v. 13, p. 5-32, 2015.

RAPOSO, Eduardo B. P. "Pronomes". In RAPOSO, Eduardo B. P. et alii. *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SOUZA, Luisandro Mendes. Locuções graduadoras coloquiais. In *Letrônica*, v. 12, n. 2, 2019: e32138.

AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

CONFISSÕES DE ESCRITOR — RICARDO ALEIXO

GUEST AUTHOR

QUESTIONÁRIO PROUST

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

PROUST QUESTIONNAIRE

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know Confidence Albums he fell in love with the idea and created his own version of it. The "Proust Questionnaire" has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers' chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

Sua principal característica como escritor:

A obsessão na busca da solução mais adequada para um determinado problema técnico-formal, o que faz de mim um eterno reescritor.

A qualidade que você mais admira em um escritor:

O respeito ao fato de que a literatura conforma um campo de conhecimento, instaurador de mundos, e não um braço a mais da deletéria e deletável indústria do entretenimento.

A qualidade que você mais admira em um leitor:

Saber ler contra. Contra as suas próprias convicções, inclusive.

Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:

Poder escrever diretamente em outras línguas. Sei que já não há tempo para aprender direito outras línguas, mas prefiro não apagar de todo o fogo desse desejo.

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

Dedicar o máximo e o melhor do meu tempo, no quotidiano, a essa paixão sem remédio pela palavra que me move desde a adolescência.

Sonho de felicidade, na vida do autor:

Poder continuar a ser um leitor voraz até o dia do meu sopro derradeiro.

A maior infelicidade, na vida do autor:

Deparar com um texto meu, já publicado, que poderia ter sido escrito com mais vagar e esmero.

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?

Ah! Quisera eu poder acompanhar com regularidade e método pelo menos uns 10% do que se publica fora do Brasil. Lamento, mas não tenho como responder essa pergunta.

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

A gente passa a ter dois cérebros, eu acho.

Um romance preferido?

Digo três: *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *Os ratos*, de Dyonélio Machado; *Texaco*, de Patrick Chamoiseau.

Um poema ou um livro de poemas preferido?

Cidade city cité, de Augusto de Campos.

Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

Vladímir Vladimirovitch Maiakovski.

Personagens masculinas favoritas na ficção:

Nenhum. Para mim, o texto — suas micro-estruturas — é que conta, sempre.

Personagens femininas favoritas na ficção:

Nenhuma. Fico tão atento ao que se passa na relação entre as mínimas partículas do texto que pouco me importam as personagens.

Um livro que gostaria de ter escrito:

Também aqui cito três: *Beloved/Amada*, de Toni Morrison; *Minha bela putana*, de Wander Piroli; *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, de Adão Ventura.

Trecho preferido de uma obra:

"A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra — de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; e dizem que lá agora dá febres. Naquele tempo, não dava. Não me alembro." (Guimarães Rosa, no *Grande Sertão: Veredas*).

Você está escrevendo agora?

Estou: as respostas que me pedem para este questionário e, nos intervalos, anotações para o livro de memórias que me foi encomendado pela editora Todavia, no longínquo 2018, e que será, enfim, publicado no hipotético 2022.

Bio-bibliografia resumida:

Ricardo Aleixo, belo-horizontino de 1960, é artista-pesquisador intermídia, ensaísta e editor. Suas obras mesclam poesia, artes visuais, vídeo, dança, performance, música e design sonoro. Já se apresentou em países como Alemanha, Argentina, Portugal, México, Espanha, França, EUA e Suíça. Desenvolve seus projetos de pesquisa, criação e formação no LIRA/Laboratório Interartes Ricardo Aleixo, situado no bairro Campo Alegre, periferia de Belo Horizonte. Livros publicados: Festim (1992), A roda do mundo (com Edimilson de Almeida, 1996), Quem faz o quê (1999, infantil), Trívio (2001), Máquina zero (2004), A aranha Ariadne (2004, infantil), As metades do corpo (2012, antologia Katarina Kartonera), Impossível como nunca ter tido um rosto (2015), Modelos vivos (2010), Mundo palavreado (2013), Antiboi (2017), Pesado demais para a ventania (2018, antologia), Palavrear (2018, infanto-juvenil) e Extraquadrado (2021).

Ricardo Aleixo was born in 1960 in Belo Horizonte, MG, Brazil and is an intermedia artist-researcher, essayist and editor. His works mix poetry, visual arts, video, dance, performance, music and sound design. He has performed in countries such as Germany, Argentina, Portugal, Mexico, Spain, France, United States and Switzerland. He develops his research, creation and training projects at LIRA/Laboratório

Interartes Ricardo Aleixo, located in the Campo Alegre neighborhood, on the outskirts of Belo Horizonte. Books published: Festim (1992), A roda do mundo (com Edimilson de Almeida, 1996), Quem faz o quê (1999, infantil), Trívio (2001), Máquina zero (2004), A aranha Ariadne (2004, infantil), As metades do corpo (2012, antologia Katarina Kartonera), Impossível como nunca ter tido um rosto (2015), Modelos vivos (2010), Mundo palavreado (2013), Antiboi (2017), Pesado demais para a ventania (2018, antologia), Palavrear (2018, infanto-juvenil) e Extraquadrado (2021).