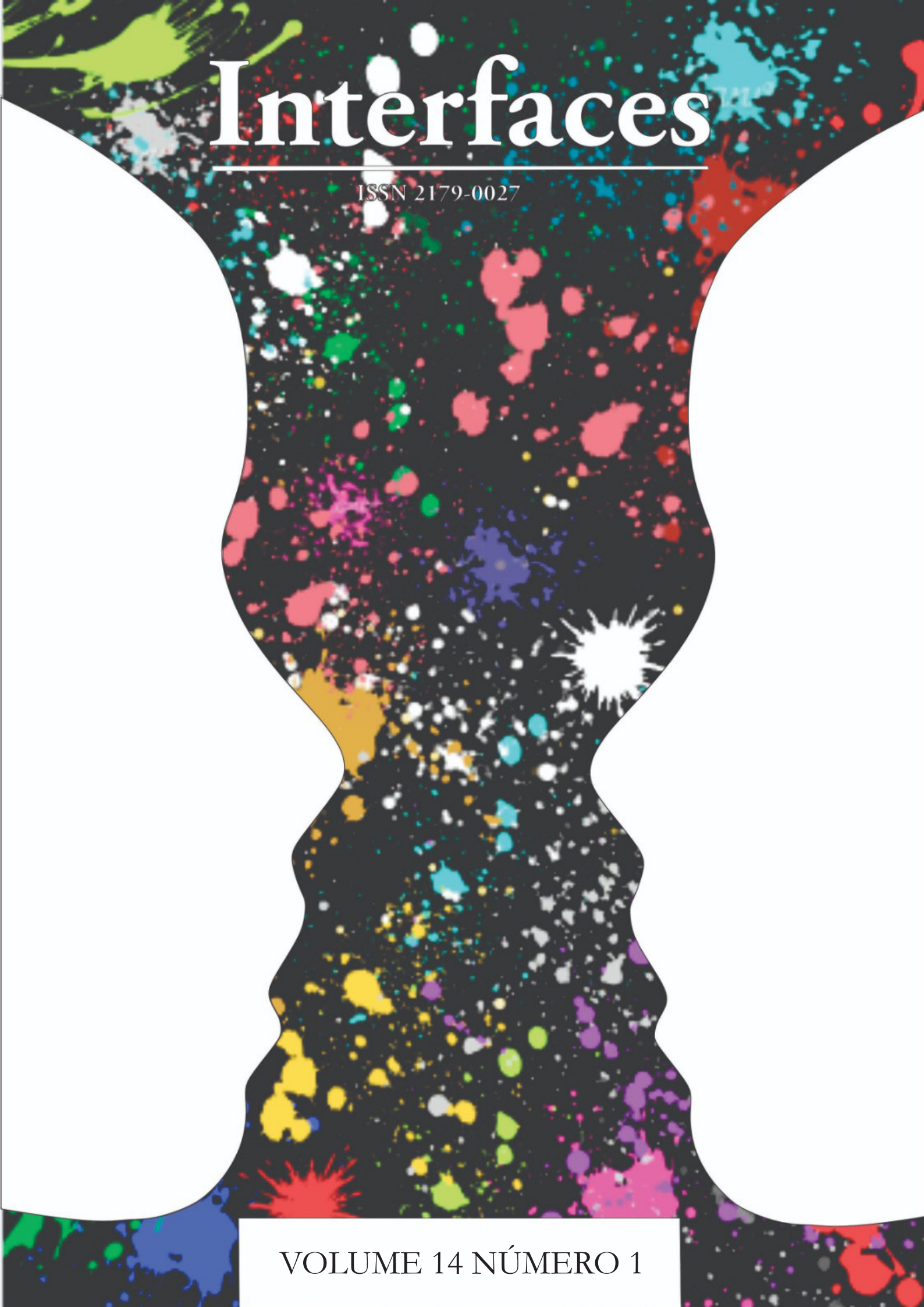


Interfaces

The background of the cover is a dark, textured surface covered in numerous colorful splatters and dots in shades of red, blue, yellow, green, and white. A large, irregular white shape, resembling a stylized hourglass or a central void, is positioned in the middle of the cover. A bright white starburst or explosion-like pattern is located within this central white shape, slightly towards the right side.

ISSN 2179-0027

VOLUME 14 NÚMERO 1

Revista Interfaces

Editora

Dra. Maria Cleci Venturini

Conselho editorial

Dr. Adail Sobral (UCPEL)

Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)

Dra. Amanda Eloina Scherer (UFSM)

Dr. Antônio Esteves (UNESP)

Dra. Aracy Ernest (UCPEL)

Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)

Dra. Carme Regina Schons (UPF) in memoriam

Dra. Eneida Chaves (Universidade Federal de São João Del Rey)

Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)

Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)

Dra. Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)

Dra. Ercilia Cazarin (UCPEL)

Dra. Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)

Dra. Luísa Lobo (UFRJ)

Dra. Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)

Dra. Maria da Glória Di Fanti (PUCRS)

Dra. Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)

Dra. Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)

Dra. Sonia Pascoalati (UEL)

Dra. Verli Petri da Silveira (UFSM)

Consultores ad doc, desta edição (Vol. 14, no. 01)

Adilson Carlos Batista

Andriele Aparecida Heupa

Aline Venturini
Alzira Fabiana Christo
Bárbara Del Rio de Araújo
Diego Barbosa da Silva
Diórgenes Buenos Aires de Carvalho
Diorgenes de Moraes Correia Alves
Edson Santos Silva
Fernanda Priscila Carraro
Gerenice Ribeiro de Oliveira Cortes
Ivaneide Gonçalves de Brito
José Carlos Moreira
Juliana Karina Voight
Katielli Chaves
Kelly Fernanda Guasso da Silva
Leonardo Augusto Bora
Leandro Tafuri
Livia Leticia Belmiro Buscacio
Loremi Loregian-Penkal
Lucas Martins Flores
Lucirene Carvalho
Lucelene Teresinha Francheschini
Luciane Baretta
Luis Felipe Dias Lopes
Maraísa Daiana da Silva
Márcia Maria Medeiros
Maria Cláudia Teixeira
Marciele Cristina Coelho
Marilda Lachovski de França
Maristela Campos
Mariana Sbairaini Cordeiro
Marcus Vinicius da Silva

Mauri Cruz
Nádia Nelzira Lovera de Florentino
Natiele Luiza Branco
Neide Garcia Pinheiro
Pamela Tais Capelin
Patrícia Otoni Ribeiro
Pâmela TaisClein Capelin
Priscylla Karollyne Gomes Dias
Rafael Adelino Fortes
Rafael Bento Fernandes
Rafael Silva Souto
Renata Adriana de Souza
Ruy Martins dos Santos Batista
Sandriele Aparecida da Rocha
Thais Fernandes dos Santos
Valéria Bergamin

Arte da Capa

Geovana Pauletti Scheidt

Diagramação

Geovana Pauletti Scheidt

Nota: O conteúdo dos artigos desta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

Inovação na pós-graduação em letras: o que é? como fazer?

Maria Cleci Venturini, Marilda Lachovski

08-14

Artigos

“Projeto Vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire”: uma análise discursiva de verbetes que deram voz aos estudantes em processo de formação

Gabriela Gonçalves Ribeiro, Verli Fátima Petri da Silveira

15-25

Lúcio Cardoso no moderno teatro brasileiro: uma leitura do drama-da-vida na dramaturgia O escravo

Mariana Oliveira Arantes

26-38

Genivaldo de Jesus Santos: um gesto de análise sobre o discurso oficial de policiais no inquérito

Diorgenes de Moraes Correia Alves, José Carlos Moreira

39-51

Pedreiros e desterrados: a representação do trabalho urbano e rural nas canções de Chico Buarque

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

52-63

Os efeitos de sentido entre a e b: o discurso e o imaginário sobre a Ponte Internacional na Fronteira entre Porto Xavier/San Javier

Maurício Engroff Bratz, Mirela Schröpfer Klein

64-78

Figurações da morte em Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez

Felipe da Silva Mendonça

79-89

O trabalho, terror, o consumo e o discurso conservador em Child's Play (2019)	
Rafael Adelino Fortes	90-100
“O cemitério” (MALDITO): por um enfrentamento da morte e da dor em Stephen King	
Marilda Lachovski	101-110
Seis jogadores à procura de um tabuleiro: bonecos de papel para la cambiale di matrimonio	
Leonardo Augusto Bora	111-127
Experiência e leitura literária na obra de Miguel Sanches Neto	
Alzira Fabiana de Christo	128-137
Meu lar, meu altar: uma análise discursiva	
Aline Fatima Moi, Dantielli Assumpção Garcia	138-149
Discurso e Estética da Existência a partir dos mistérios de Clarice Lispector	
Thaise Maria Armelin Elias, Denise Gabriel Witzel	150-161
O tolo sujeito ou o sujeito tolo? A categoria de sujeito da análise de Discurso mobilizada em teses da área de Letras	
Heitor Pereira de Lima	162-173
Entre o real e o imaginário o testemunho de Primo Levi em “é isto um homem?”	
Paulo Ricardo do Prado, Maria Cleci Venturini	174-185
Algumas reflexões iniciais sobre o cinema na Análise de Discurso	
Denise Machado Pinto	186-193
Álbum de Família de Nelson Rodrigues: uma obra autoficcional com cinco capas	
José Luiz Cordeiro Dias Tavares, Elizabeth da Penha Cardoso	194-209

A literatura e o sagrado: uma reflexão em torno da obra Niketche, uma história de poligamia, de Paulina Chiziane

Gilson Ventura

210-220

As línguas de imigração na construção da paisagem linguística da Colônia Witmarsum (PR): uma ação político-linguística

Janaina Palhano Andrade, Cibele Krause-Lemke

221-237

O MAR QUE NÃO DEVOLVE SEUS AFOGADOS- NOTAS SOBRE O ÉDIPO EM “SENHORA DOS AFOGADOS”

Paulo Deboleto, Tania Stoltz

238-255

Gestos interpretativos investidos em duas versões da canção popular infantil “O cravo e a rosa”

Neosane Schlemmer

256-265

INOVAÇÃO NA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: O QUE É? COMO FAZER?

Maria Cleci Venturini¹

Marilda Lachovski²

O homem como linguagem, a linguagem no lugar do homem, será o gesto desmistificador por excelência, que introduz a ciência na zona complexa e imprecisa do humano, no ponto onde se instalam (habitualmente) as ideologias e as religiões. É a Linguística que parece ser a alavanca dessa desmistificação; é ela que põe a linguagem como objeto da ciência, e que nos ensina as leis do seu funcionamento. (KRISTEVA, 1969, p. 14).

A Revista Interfaces, da UNICENTRO, entra no décimo quarto ano de funcionamento. Nunca deixou de circular. Publicou pesquisas de Linguística, de Literatura, de Ensino e áreas afins, entendendo que a produção do conhecimento se dá em rede e demanda a mobilização de mais de um domínio e mesmo assim, não se constitui como totalidade. Na apresentação desse primeiro número de 2023, pensamos no que dizer sobre a área de Linguística e Literatura e perguntar sobre INOVAÇÃO, palavra que está em voga e com a qual precisamos conviver e praticar. Diante disso, há uma inquietação grande, tendo em vista que, olhando os precursores, aqueles que produziram conhecimento sobre a linguagem, e quando dizemos linguagem, dizemos Literatura, tanto pesquisaram e inovaram, sem relegar ou negar os precursores, tendo em conta que nada se cria sem um ‘antes’, que pode ser questionado, referendado e avançar, mas jamais desconsiderado.

Com frequência vemos que as agências de fomento colocam a inovação como um dos critérios de avaliação dos nossos projetos. Diante disso, não podemos deixar de pensar e destacar o que é INOVAR e de nos posicionarmos, mostrando o quanto fazemos e o quanto esse nosso fazer redundará em ganhos nos demais domínios do conhecimento. Assumimos, do nosso lugar de pesquisadores, que produzir conhecimento é adentrar, como nos diz Kristeva (1969, p. 14), “na zona complexa do humano”, introduzindo a ciência nessa ‘zona’, na qual “instalam-se (habitualmente) as ideologias e as religiões”, num tempo em que os sujeitos negam a ideologia e ideologicamente se dizem neutros, mas o tempo todo repetem ‘Deus abençoe’, esvaziando o dizer, numa repetição infinda que faz pouco eco e não convence. O contraditório está em colocar no mesmo eixo, como faz Kristeva (1969), com muita propriedade, “o homem como linguagem, a linguagem no lugar do homem [...]”, sem destacar o quanto a linguagem em sua não-transparência possibilita a inovação de sentidos, por meio de deslocamentos, de rupturas e do trabalho com o equívoco. Não temos

1 Doutorado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Docente do Departamento de Letras (DELET/G) e dos Programas de Pós-graduação em Letras da UNICENTRO e da UFPR. Editora da Revista Interfaces.

2 Doutorado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Estágio pós-doutoral em andamento, pela Unicentro, sob a supervisão de Maria Cleci Venturini. Bolsista CAPES.

respostas prontas e vimos que pouco se escreve sobre inovação na nossa área. Propomos apenas pensar no que seria INOVAÇÃO, quando o objeto da pesquisa em Letras é a linguagem, seja na Literatura ou na Linguística, não há como prescindir da palavra, da linguagem, da língua.

O texto que recortamos para embasar nossas reflexões trata da história da linguagem, sinalizando que o seu objeto é a linguagem e que a Linguística como uma parte da ciência nos ensina “as leis do seu funcionamento” (KRISTEVA, 1969, p. 14). Entretanto, as ‘leis’ do funcionamento da linguagem só avança quando os sujeitos INOVAM, repetem e de tanto repetir instauram o novo. Cada um pratica a linguagem de acordo com suas tomadas de posição, mantendo-se dentro das regras e das ‘leis’ de cada língua e de cada grupo social. Vale destacar que Kristeva trabalha com a história da Linguística e também com a Literatura, abarcando a linguagem na Literatura, pensando a intertextualidade, a performatividade e a produção. Nosso objetivo, trazendo a pesquisadora, é dar visibilidade ao que se faz nas interfaces, destacando a não-divisão entre a língua na Linguística e na Literatura.

Fazer interfaces, como se pode ver, é complexo e trabalhamos essa complexidade nas escolas, nas universidades, na pós-graduação e, muito especialmente, em nossas pesquisas. E isto não é inovação? As palavras são ‘incertas’ e não há coincidências do dizer, há uma pluralidade de sentidos (AUTHIER-REVUZ, 1998) e, segundo Pêcheux ([1975] 1997, p. 91), “o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses personagens tenham o mesmo discurso”. Dessa forma, o fundador da Análise de Discurso destaca que há uma base linguística, mas há também, os processos discursivos, que não são iguais para todos, destacando a autonomia relativa da lín-

gua.

Vale destacar ainda, a partir de Orlandi (2004), a incompletude da linguagem, referendado que os sentidos nunca são os mesmos, eles dependem de sujeitos. Quando referimos a isso, pensamos em Rancière (1996), ao destacar o desentendimento como parte do político, tendo em conta que os sujeitos dizem a mesma coisa, mas cada um compreende à sua maneira, de acordo com suas filiações ideológicas, construindo evidências que serão derrubadas por analistas de discurso, que colocam as evidências em suspenso, pois essas têm como marca a incompletude que se constitui pelo que é silenciado, ao que não se fecha.

‘Olhamos’ para a trajetória de quatorze anos da Revista Eletrônica Interfaces e pensamos nos artigos que publicamos, nos modos como apresentamos a revista e, pensamos no número de pesquisadores que foram presença e nas diferentes teorias e objetos analisados. Há os artigos de pesquisadores que já têm uma boa caminhada, mas há também a contribuição daqueles que estão ainda chegando na pós-graduação. Cabe à Revista acolher, enviar para os avaliadores ad doc e dar a conhecer a cada articulista o resultado das avaliações, buscando não o afastar da revista e nem o ferir com o teor dos pareceres, mas contribuir para o crescimento e para o aprimoramento das pesquisas. Cabe a nós esclarecer acerca da necessidade de respeitar àqueles que deixam as suas atividades para ler o que escrevemos e para mostrar caminhos que vão nos ajudar a melhorar a nossa escrita. Isso é produzir conhecimento, é inovar.

No título deste texto, há duas perguntas: o que é INOVAÇÃO e como se faz? A forma como tratamos a linguagem nos permite responder que inovação é pesquisa, especialmente quando a linguagem, o social, o humano e artes são o centro, como prática. A inovação se faz em cada nova pesquisa, em cada número publicado e a partir de cada articulista e consultor ad doc. Ela se faz no tudo e é por isso que defendemos a longevidade dos periódicos, pois eles permitem

que todos possam se dar “a ver”.

Nesse número, como é usual, temos textos de Linguística, de Literatura, envolvendo ensino e artes. Há, neste número da Revista Interfaces, diversas instituições envolvidas e de diferentes regiões do país, destacando-se a própria UNICENTRO, a UFPR, a UFSM, a UFMT, a PUC-Minas, a PUC-São Paulo, a UNIOESTE, a UNESP, a UNIFAL, a UFRJ e, advindos dessas instituições, acolhemos mestrands, mestres, doutorandos e doutores.

Nessa edição, no primeiro artigo, de Gabriela Gonçalves Ribeiro e Verli Fátima Petri da Silveira (UFSM), intitulado “Projeto Vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire”: uma análise discursiva de verbetes que deram voz aos estudantes em processo de formação”, as autoras relatam que o Projeto Vivências surgiu com o objetivo de produzir verbetes partindo das expressões e palavras usadas pelos alunos, registrando suas vivências em um livreto que foi construído ao longo das atividades. Logo, buscam apresentar o projeto, e embasadas na análise de discurso pêcheuxtiana, produzem uma análise dos verbetes “racismo” e “sonho”, identificando como ocorre a tomada de posição e a autoria dos alunos, em comparação aos sentidos já estabelecidos anteriormente para essas palavras.

Na sequência, Mariana Oliveira Arantes (UNESP) nos apresenta “Lúcio Cardoso no moderno teatro brasileiro: uma leitura do drama-da-vida na dramaturgia O escravo”, sob a perspectiva do conceito de drama-da-vida, teoria exposta por Jean-Pierre Sarrazac, O escravo. A autora destaca que em 1943 se dá o início do teatro brasileiro moderno, ano no qual a obra em análise estreia nos palcos brasileiros, e por questões de crítica e público, caiu no esquecimento. Logo, para a autora, é a partir da perspectiva de dramatização-desdramatização debatida por Sarrazac (2013; 2017) que se verifica no drama cardosiano personagens em percurso alterável, o que contribui para a leitura de um romance dramático.

Diogernes de Moraes Correa Alves e José Carlos Moreira (UFPR), põem em análise, sob o título de “Genivaldo de Jesus Santos: um gesto de análise sobre o discurso oficial de policiais no inquérito”, o caso de Genivaldo, torturado e assassinado por policiais rodoviários federais (PRF) no dia 25 de maio de 2022 em Umbaúba, Sergipe. A partir do texto de ocorrência policial elaborado por policiais envolvidos no episódio, apresentando uma versão em sua defesa, trabalham com os pressupostos teóricos da Análise de Discurso pêcheuxtiana e consideram a produção de discursos que visam legitimar o uso da violência como política de Estado no que se refere à população pobre, negra e periférica. Para tanto, os autores consideram na análise, as condições de produção, a memória discursiva e a ideologia, como noções que na Análise de Discurso fazem ressoar sentidos dessa violência nos discursos produzidos pela polícia, neste caso.

No próximo artigo, Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNIFAL/MG), em “Pedreiros e desterrados: a representação do trabalho urbano e rural nas canções de Chico Buarque”, busca refletir sobre a representação do mundo do trabalho urbano e rural na obra musical de Chico Buarque. A partir de “Pedro Pedreiro” e em “Construção”, aponta para a presença da figura do operário da construção civil, humilhado em suas precárias condições de trabalho. Segundo o autor, nessas obras, o trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, assim como são exemplares nas canções “Assentamento” e “Levantados do chão”, que colocam em evidência o trabalhador sem-terra em nosso país. Desse modo, em suas considerações, ressalta a relevância dessas para evidenciar a postura social e o modo pelo qual o compositor elabora suas canções, fazendo ressoar nelas a ordem injusta a qual o trabalhador brasileiro é submetido.

Maurício Engroff Bratz e Mirela Schröpfer Klein (UFSM), analisam “Os efeitos de sentido entre a e b: o discurso e o imaginário sobre a Ponte Internacional na Fronteira entre Porto

Xavier/San Javier”, e buscam compreender os efeitos de sentidos produzidos entre o discurso institucional e o discurso em circulação. Para tanto, tomam como objeto de análise o discurso institucional da Prefeitura Municipal de Porto Xavier e o discurso em circulação sobre a construção da Ponte Internacional na referida cidade e San Javier (AR), enunciado a partir dos sujeitos designados como porto-xavierenses. Como corpus, destacam um vídeo do Secretário Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Mercosul de Porto Xavier, publicado na fanpage oficial da Prefeitura na rede social facebook, bem como os comentários proferidos a partir deste vídeo, materialidades analisadas sob o aporte teórico da Análise de Discurso pêcheuxtiana.

Em “Figurações da morte em Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez”, Felipe da Silva Mendonça (UEL), recorre a teóricos como Ariès (2012), Dastur (2002), Kübler-Ross (1996), Medeiros (2010) e Morin (1970), para seu gesto analítico acerca da forma romanesca e do romance curto de García Márquez. A partir da análise, o autor considera algumas figurações da morte na obra em foco, sendo elas: a relação entre morte e temporalidade; a morte enquanto experiência de outro; o horror à decomposição do cadáver; o homicídio como forma de afirmação da individualidade por meio do extermínio de outro; a negação da morte; a morte anunciada; e o compromisso com o corpo.

Já Rafael Adelino Fortes (UFMT), em “O trabalho, terror, o consumo e o discurso conservador em *Child’s Play* (2019)”, faz uma reflexão sobre o aspecto do terror e consumo apresentados na nova versão do filme *Brinquedo Assassino* (*Child’s play*), de 2019. O autor apresenta uma breve introdução sobre a relação entre os seres humanos e os brinquedos, e analisa as relações entre trabalho, produção e consumo com a proposta de como esses fatores interagem na vida cotidiana. Ainda, considera relevante a reflexão sobre os meios de produção como artefatos desenvolvidos em países subalternos, nos

quais, nas palavras do autor, os produtores não têm recursos econômicos para consumi-los, mas é exportado para atender às necessidades do capitalismo, principalmente nos Estados Unidos, onde se passa a trama.

Marilda Lachovski (UNICENTRO), em “‘O cemitério’ (MALDITO): por um enfrentamento da morte e da dor em Stephen King”, aborda na interface entre a literatura e a Análise de Discurso, a relação entre os significantes morte e dor; pensando em como se constrói na narrativa literária o enfrentamento da morte. Ancora-se na teoria literária, na compreensão do romance de mistério e horror; enquanto na perspectiva da Análise de Discurso, analisa o funcionamento da memória e do discurso na ressignificação da morte e da dor, na e pela literatura. Considera em sua escrita que a literatura e a Análise de Discurso têm como constitutiva a língua em sua não transparência, e sua incompletude, logo, aponta para uma relação de entremeio, considerando a produção de efeitos de sentidos sobre a morte e o sepultamento, como partes de um processo inevitável e não desejado.

Em “Seis jogadores à procura de um tabuleiro: bonecos de papel para la cambiale di matrimonio”, Leonardo Augusto Bora (UFRJ), questiona as fronteiras entre as linguagens artísticas e o caráter lúdico de um espetáculo operístico. A partir de Johan Huizinga, permeando o campo das artes do espetáculo e da teoria teatral, enfoca a concepção dos figurinos da montagem de *La Cambiale di Matrimonio* do projeto Ópera na UFRJ, que tinha com estreia originalmente prevista, o primeiro semestre de 2020. Após apresentar o projeto, o autor aponta para os movimentos de pesquisa realizados para a idealização das roupas dos seis personagens que ocupam a cena, destacando os desafios impostos pelo contexto pandêmico. Defende, portanto, que o espetáculo, mais do que o “produto final”, pode ser a relação efetiva entre práticas artísticas híbridas e transdisciplinaridade.

Alzira Fabiana de Christo (UNICENTRO), em “Experiência e leitura literária na

obra de Miguel Sanches Neto”, analisa aspectos relacionados à leitura e a formação do leitor literário nas obras *Chove sobre minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) e *Venho de um país obscuro* (2005), de Miguel Sanches Neto. Em relação ao arcabouço teórico utilizado ao longo da pesquisa, a autora destaca as obras de W. Benjamin (1994; 2002; 2011) e A. Assmann (2011; 2013). Considerando a escola e a leitura como temáticas recorrentes nas obras do escritor, Christo considera importante desenvolver a pesquisa a respeito deste tema a fim de saber como esse processo de formação de leitor literário ocorreu e é representado em suas obras, objetivando uma reflexão em relação às práticas de leitura ao longo da história e o papel ocupado pelos livros em nossa sociedade. Nesse sentido, põe em suspenso a necessidade de políticas públicas que contribuam para a formação do leitor literário.

Aline Fatima Moi e Dantielli Assumpção Garcia (UNIOESTE), em “Meu lar, meu altar: uma análise discursiva”, buscam refletir como se formula e se constitui um discurso a respeito da posição que a mulher cristã deve ocupar em seu lar. Com o objetivo de analisar como circula um dizer sobre a posição dessa mulher na narrativa religiosa e compreender se esse contribui, de algum modo, para a perpetuação de formulações que a violentam nesse espaço doméstico, questionam: “Como se formula e se constitui um dizer sobre posição que a mulher cristã deve ocupar em seu lar?”. Para dar contornos à questão, conduzem a análise de uma publicação feita no Instagram pela página Meu lar Meu altar, que determina, segundo as autoras, algumas atitudes a serem desenvolvidas pelas mulheres em suas casas. A partir da referida leitura, consideram que o discurso religioso determina posições inferiores à mulher e a responsabilidade integral pela família, marido, filhos e pelo lar, nomeando-a como auxiliadora e cooperadora de seu marido, abrindo margem para dizeres violentos e para o silenciamento.

Em “Discurso e Estética da Existência a partir dos mistérios de Clarice Lispector”, Thaise Maria Armelin Elias e Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO), abordam, a partir dos Estudos Discursivos Foucaultianos, como se produz um ar de mistério sobre Clarice Lispector e sua escrita. Nas palavras de Moser (2017, p. 14), na biografia Clarice, a escritora é considerada uma figura indescritível e enigmática, a “Esfinge do Rio de Janeiro”. Nesse sentido, as autoras analisam os discursos materializados nessa biografia, atentas à relação entre língua, história e sujeito, relacionando os mistérios de Clarice a uma estética de existência. Apontam, então, para as reflexões que dão relevo aos acontecimentos e demandam os modos de subjetividade de Clarice Lispector, como uma mulher que não se enquadrou aos preceitos morais e éticos do seu tempo, e mostrou que é possível lutar contra eles.

Heitor Pereira de Lima (PUC-Minas), apresenta “O tolo sujeito ou o sujeito tolo? A categoria de sujeito da análise de Discurso mobilizada em teses da área de Letras”, e busca pensar como a categoria de sujeito comparece em sete teses da área de Letras, desenvolvidas em um Programa de pós-graduação de uma universidade privada, localizada em Minas Gerais, no ano de 2020. O corpus de análise foi construído a partir de recortes feitos na introdução das referidas teses, a partir dos quais se buscou observar marcas linguístico-discursivas que apontam para onde os trabalhos olham ao mobilizarem a noção de sujeito, bem como quais outras categorias são postas em movimento para o desenvolvimento teórico-metodológico das pesquisas. Para o autor, a análise demonstra como a noção de sujeito discursivo, baseada principalmente em Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi ([1999] 2015), Indursky (2008) e Leandro-Ferreira (2010), por toda sua complexidade, está em funcionamento numa rede teórica que a entrecruza com outras noções, contemplando sua dimensão.

“Entre o real e o imaginário, o testemunho de Primo Levi em “É isto um homem?”, de autoria de Paulo Ricardo do Prado (UFPR) e

Maria Cleci Venturini (UNICENTRO/UFPR), traz como objeto de análise a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi ([1947] 1988). A partir desse objeto, os autores buscam o efeito de realidade produzido pelo discurso, que transita entre o real e o imaginário, instaurando efeitos de sentido de que o acontecido se contrapõe ao imaginário. Consideram que Levi, sobrevivente do Holocausto, presenciou e vivenciou o genocídio e o seu texto se constitui pelo olhar de testemunha, inscrita na formação discursiva dos judeus, e nesse sentido, a obra, segundo os autores, apresenta uma ‘versão’ do Holocausto vivenciada por um prisioneiro/sobrevivente em campos de concentração.

Denise Machado Pinto (UFSM), elabora “Algumas reflexões iniciais sobre o cinema na *Análise de Discurso*”, e põe em suspenso como trabalhar com o funcionamento da materialidade fílmica, bem como analisar imagens em movimento, e, por fim, como identificar as marcas e estabelecer recortes nesse tipo de material. Com essas questões como base, a autora tem como objetivo apresentar formas de compreender a leitura de arquivo em *Análise de Discurso* de linha pècheuxtiana em material de ordem fílmica, na prática do pesquisador ou do professor de língua portuguesa. Para tanto, metaforicamente, propõe um passeio entre as noções de leitura, autoria e recorte, visando construir caminhos de reflexão para o cinema como discurso, tanto posto metodologicamente em análise, como inserido no ensino básico.

Em “*Álbum de família* de Nelson Rodrigues: uma obra ficcional com cinco capas”, José Luiz Cordeiro Dias Tavares e Elisabeth da Penha Cardoso (PUC/SP), perpassam as proposições de Lejeune (2014) e Doubrovsky (2014) quanto à autobiografia e à autoficção; Colonna (2014) quanto a categorias autoficcionais; Barthes (2001) quanto ao discurso não conter pensamentos táticos de realidade; Rilke (2009) de quem acolhem a recomendação da escrita literária como um impulso na vida de quem a ela se aventura e, apoiados por Lebrun (2009), que

considera que o motor de uma ação é o objeto de uma pulsão, buscam responder se haveria um agente provocador que costurasse determinados elementos das categorias autoficcionais na composição literária da obra *Álbum de família* que justificaria a existência de uma quinta capa.

“A literatura e o sagrado: uma reflexão em torno da obra Niketche, uma história de poligamia, de Paulina Chiziane”, de Gilson Ventura (PUC/Minas), propõe reflexões em torno dos aspectos do sagrado, na obra Niketche: uma história de poligamia da escritora moçambicana Paulina Chiziane. De acordo com o autor, ao se pensar sobre as Literaturas e suas definições, parece impossível fazê-lo sem que se perpassasse não só a discussão da variabilidade de conceitos a que a palavra remete como também os vários teóricos que procuram defini-la, cada um de acordo com suas pesquisas desenvolvidas. Além disso, para ele, esses estudiosos costumam se ater aos importantes papéis dos quais a literatura se encarrega na construção de pensamentos e interpretação da sociedade, o que justifica a sua escolha pelo teórico Antonio Candido como base para sua análise.

Janaina Palhano Andrade e Cibele Krause-Lemke (UNICENTRO), se dedicam em analisar “As línguas de imigração na construção da paisagem linguística da Colônia Witmarsum (PR): uma ação político-linguística”. As autoras apresentam uma análise da paisagem linguística da Colônia Witmarsum (PR), considerada como um espaço de diversidade linguística e cultural, devido ao contato de três línguas: o Plautdietsch (dialeto alemão), o Hochdeutsch (alemão standart) e o Português. Apontam para a utilização de uma pesquisa de campo, interdisciplinar e qualitativa, com um viés quantitativo, e para a organização/construção do corpus, elaborado por registros fotográficos. As autoras ainda refletem como as unidades contribuíram para a análise da articulação, visibilidade e vitalidade das línguas na representação dos espaços públicos desse local.

Paulo Deboleto e Tania Stoltz (UFPR), no artigo “O mar que não devolve seus afogados - notas sobre o Édipo em ‘Senhora dos afogados’”, consideram teatro e psicanálise como áreas que dialogam entre si. Nesse sentido, destacam a produção do dramaturgo Nelson Rodrigues e analisam a expressão do complexo de Édipo e suas manifestações na peça *Senhora dos afogados*. Consideram que a partir da apresentação das características da obra rodriguiana e das elaborações freudianas, bem como dos seus comentadores sobre o complexo de Édipo, é possível perceber aspectos da relação de Moema com seu pai e sua mãe e sua ligação com o Édipo feminino; o ódio do noivo por seu pai e a relação de Paulo com sua mãe e suas associações com o complexo de Édipo.

Para finalizar a edição, Neosane Schlemmer (UFSM), tece em “Gestos interpretativos investidos em duas versões da canção popular infantil ‘O cravo e a rosa’”, reflexões em torno do funcionamento da memória discursiva, a qual possibilita e fundamenta todo o dizer na sociedade e na história, sendo ela constitutiva da língua, em que se (re)produzem sentidos pela retomada de já-ditos, na referida canção popular. Pensando sobre a versão de “O Cravo e a Rosa”, de Rubinho do Vale/Domínio Público e, também, sobre sua reescrita, desenvolvida por Isaque Folha, afirma ser possível explicitar que o sujeito-cantor da primeira versão se inscreve em uma formação discursiva (FD) patriarcal e posição-sujeito machista, que reproduz um discurso violento contra a mulher. Acerca do gesto de leitura investido pelo sujeito-cantor/compositor da releitura, em que ele retoma dizeres já-ditos, considera em sua análise que ele acaba por reforçar o que já estava legitimado na versão original, sem alterar significativamente os sentidos já postos.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Trad. Claudia R. Castellanos Pfeiffer et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes: 2004.

PÊCHEUX, Michel. [1975]. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Trad. Eni P. Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

“PROJETO VIVÊNCIAS: PRODUZINDO SENTIDOS NA ESCOLA PAULO FREIRE”: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE VERBETES QUE DERAM VOZ AOS ESTUDANTES EM PROCESSO DE FORMAÇÃO

Gabriela Gonçalves Ribeiro¹
Verli Petri²

Resumo: O “projeto vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire” surgiu com o objetivo de produzir verbetes partindo das expressões e palavras usadas pelos alunos, registrando suas vivências em um livreto que foi construído ao longo das atividades. No presente artigo, buscaremos apresentar o projeto, e através da análise de discurso pecheuxiana, construir uma análise dos verbetes “racismo” e “sonho”, com o propósito de identificar como ocorre a tomada de posição e a autoria dos alunos, em comparação aos sentidos já estabelecidos anteriormente para essas palavras.

Palavras-chave: Autoria compartilhada. Análise de Discurso. Escola. Projeto de extensão.

“PROJETO VIVÊNCIAS: PRODUCING MEANINGS IN PAULO FREIRE SCHOOL”: A DISCOURS ANALYSIS OF ENTRIES THAT GAVE VOICE TO STUDENTS IN THE TRAINING PROCESS

Abstract: The “Projeto vivências: producing meanings at Paulo Freire school” emerged with the aim of producing entries based on the expressions and words used by students, recording their experiences in a booklet that was constructed throughout the activities. In this article, we will seek to present the project, and through Pecheuxian discours analysis, construct an analysis of the entries “racism” and “dream”, with the purpose of identifying how students take a position and authorship, in comparison to the meanings previously established of the same words.

Key-words: Shared authorship. Discours analysis. School. Extension Project.

1 Mestranda da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. E-mail: gabrielaggr4@gmail.com

2 Doutado em Letras – UFRGS, professora do Programa de Pós-graduação em Letras. Bolsista Produtividade CNPq (P2). E-mail verli.petri72@gmail.com

Palavras iniciais

“A leitura de mundo precede a leitura da palavra”, já nos ensinava o mestre Paulo Freire e isso ressoa no “chão da escola” todos os dias do ano letivo. Nós, profissionais de Letras, somos sensíveis a essa realidade, estudamos muito para didatizar conteúdos e alcançar, pela leitura, nossas crianças e jovens. Colada a essa noção de leitura estamos propondo que compareça no “chão da escola” a noção de autoria. O sujeito-leitor em relação com o sujeito-autor, um sujeito que se apropria de sua língua e das práticas sociais que fazem dele quem ele é, sujeito histórico dotado de inconsciente e interpelado ideologicamente.

Tomando como base teórica e metodológica a Análise de Discurso Pecheuxiana, apresentamos, neste artigo, os resultados que obtivemos com um projeto desenvolvido na escola no ano de 2022, propondo a análise de dois verbetes produzidos de modo compartilhado pelo grupo de alunos envolvidos. Os verbetes são “racismo” e “sonho”.

Sobre o “Vivências”

Paulo Freire empresta seu nome à Escola Estadual de Ensino Fundamental³ – localizada na cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul – que recebe alunos em condições de vulnerabilidade social (que tiveram algum tipo de passagem pela FASE⁴), acolhendo-os e encaminhando-os para a socialização, e é nela que o grupo de graduandos e pós-graduandos de Letras da UFSM⁵, capitaneados pela Profa. Verli

Petri, propôs-se a trabalhar principalmente com questões de autoria, para incentivá-los a buscar seu lugar no mundo na e pela linguagem.

O “Projeto Vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire”⁶ teve início em março de 2022, juntamente com a retomada das aulas presenciais após a pandemia de COVID-19 que havia afastado os alunos do espaço físico da escola Paulo Freire. Os encontros com os alunos ocorreram a cada quinze dias, onde o grupo de trabalho se reunia com os pré-adolescentes e adolescentes, que tinham idade entre 13 e 16 anos, para a realização de atividades envolvendo elementos lúdicos, relacionadas à leitura e principalmente a produção textual. Cerca de 15 alunos participaram ativamente das atividades do projeto durante todo o ano de 2022, cada encontro partia de uma nova proposta de atividade, que poderia ter como motivador um vídeo, uma brincadeira, uma conversa, uma música⁷. Sempre buscando instigar esse lugar de autoria e reflexão. A cada encontro, novos verbetes surgiam, e os alunos aos poucos passaram a trabalhar com essas palavras de forma mais confortável, gerando discussões em grupo que permitiam que eles elaborassem diferentes sentidos para cada palavra. Durante todo o ano de 2022, os alunos foram guiados pelos participantes do projeto para um processo de desconstrução do dicionário, no qual cada aluno, aos poucos compreendeu que o dicionário não contém todas as palavras, e muito menos todos os significados, instigando-os a falar sobre o que tinham conhecimento para além dos dicionários que estavam ali. A cada encontro, buscávamos incentivar o contato com o dicionário, de maneira crítica, observando-o e ao mesmo tempo questionando-o, pondo-o em relação aos significados que foram construídos por eles a cada verbe.

Ao juntar todos os verbetes que

3 Agradecemos à Diretora da Escola, Profa. Maria Cândida Marques de Mello, e ao corpo docente como um todo pela receptividade e o apoio ao projeto.

4 Cf: <<https://www.fase.rs.gov.br/quem-somos>> acesso em 22 de fevereiro de 2023.

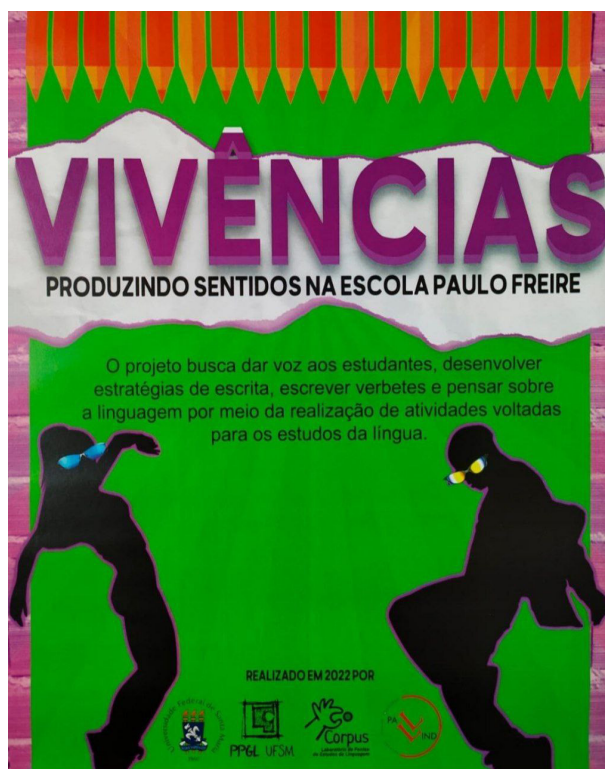
5 Participantes do projeto: Denise Machado Pinto (Doutorado/UFSM); Gabriela Gonçalves Ribeiro (Mestrado/UFSM); Luana Vargas Aquino (Mestrado/UFSM); Maiara Albuquerque de Aguiar (Graduação/UFSM); Robson Severo de Souza (Graduação/UFSM); Thais Costa da Silva (Doutorado/UFSM).

6 O projeto vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire está registrado no GAP da UFSM sob o número 058229.

7 Cf: Titãs – O pulso <https://www.youtube.com/watch?v=4Nb7B1N-fdk&ab_channel=PiccolaBimba1011Fl%C3%A1Benedetti>.

foram sendo desenvolvidos ao longo do projeto, construímos um livreto, um dicionário compartilhado que foi construído pelos alunos, com o objetivo de valorizar a autoria de cada um e, mais do que isso, reforçar a questão da aproximação entre a comunidade acadêmica e a sociedade. O livreto, com ilustrações feitas pelos alunos, foi lançado na Universidade, com uma sessão solene de autógrafos, para que esses alunos pudessem observar o fruto de um ano de trabalho, da busca pela conscientização da autoria, de dar a voz para que outros sentidos circulem sobre as palavras. O dicionário foi lançado no dia 12 de dezembro de 2022, no miniauditório do PPGL, contendo 36 verbetes construídos pelos alunos da Escola Paulo Freire, com ilustrações desenvolvidas por eles, reafirmando esse lugar e essa voz do lugar que eles representam ao estar em ressocialização. Eis a imagem da capa do livreto:

Figura 1 – Capa do livreto “Projeto Vivências: produzindo sentidos na escola Paulo Freire”⁸



Entre os resultados alcançados pelo

8 Capa desenvolvida por Robson Severo de Souza, graduando em Letras – licenciatura da UFSM e participante do projeto Vivências: produzindo sentidos na Escola Paulo Freire.

projeto está o livreto⁹ contendo os verbetes, e a desmistificação dos dicionários como sendo os livros que contêm todos os sentidos de uma palavra. E principalmente a tomada de posição e o reconhecimento da autoria que os alunos obtiveram após as atividades preparadas pelo grupo, que envolviam desde músicas até passeios no ambiente da universidade, como a biblioteca, o planetário da UFSM, o Laboratório de Arqueologia, sociedade e cultura das Américas, proporcionando aos alunos esse contato com um novo ambiente. Em nossa avaliação, o projeto contribuiu para a formação da cidadania, inserindo esses jovens no espaço da leitura, da autoria e da produção de sentidos, seja na escola, na comunidade ou na Universidade.

Sobre a produção do conhecimento sobre a língua

Estamos pensando na escola para além do que preconiza a BNCC ou os PCNs; estamos pensando na escola como espaço de produção de sentidos e de formação de cidadãos capazes de lutarem pelo que acreditam. O ponto de partida para as pesquisas, do Grupo PALLIND¹⁰, em Análise de Discurso, tem sido o sujeito, categoria analítica que tem contribuído para a compreensão de como se realizam efetivamente as práticas sociais. Para entender os processos de produção de sentidos em diversas materialidades discursivas, sempre levamos em conta o que Michel Pêcheux nos ensinou sobre a noção de discurso: “que implica que não se trata necessa-

9 A publicação deste livreto, em formato impresso, só foi possível porque obtivemos apoio financeiro do Edital Universal do CNPq, processo número 407078/2021-5, para o período de 2022-2025.

10 O Grupo de Estudos PALLIND - Palavra, Língua, Discurso foi fundado em março de 2018. O grupo é coordenado pela Prof^a. Verli Petri, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras/UFSM, Área de Estudos Linguísticos, Linha de Pesquisa Língua, Sujeito e História; e objetiva realizar reuniões periódicas (quinzenais), com os orientandos da coordenadora e demais interessados, para discutir textos em Análise de Discurso e História das Ideias Linguísticas. Em cinco anos, já desenvolveu vários projetos, buscando estabelecer relações entre ensino, pesquisa e extensão, construindo saberes sobre a língua e o discurso, com base nos estudos da palavra.

riamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX [1969], 2019, p. 39). Sabe-se que esta definição de Pêcheux está posta, justamente, para contrapor o que vinha sendo desenvolvido pela Teoria da Informação que preconizava a mensagem como transmissão de informação, pressupondo um “emissor” e um “receptor”. Nossas crianças e jovens não são receptores, eles são interlocutores. É preciso dar voz, dar existência para esses alunos.

De acordo com Petri, “ensinar a língua é trabalhar com o sentido de pertencimento de um povo que constrói uma identidade própria reconhecendo-se nas relações com o outro, pela alteridade que lhe é constitutiva” (PETRI, 2010, p. 7). A língua ensinada na escola precisa significar. A noção de discurso pecheuxtiana traz desde sempre o imbricamento da noção de sentido. O sentido como algo que não está dado previamente e que se realiza enquanto efeito, no momento mesmo de sua produção, no encontro/desencontro/reencontro dos interlocutores. Assim, a mensagem sai do centro das atenções e o efeito de sentidos entre os sujeitos passa a ser objeto de estudo da maior relevância, se é nosso objeto de estudo na Universidade deverá comparecer de alguma forma e, em tempo, no espaço escolar.

A realidade de sala de aula dos professores de Língua Portuguesa, na maioria das vezes, é assolada por uma sobrecarga de horas-aula, de cadernos e redações a corrigir. No ano de retomada do ensino presencial, os desafios foram ainda maiores. Entendemos que essa realidade ofusca muitos sonhos e ideais do professor de língua, dificultando a produção de “um outro olhar” sobre os objetos de que dispõem para ensinar. É preciso levar em conta a realidade social, uma realidade inegável que nos incomoda e nos move na direção de fazermos o que está ao nosso alcance para movimentar um pouco esse quadro.

O Projeto de Extensão, registrado na UFSM, intitulado “Vivências: produzindo sentidos na Escola Paulo Freire”, tem sido um espaço possível para desconstrução da ideia de dicionário como “interdito da dúvida” ou “amansa-burros”. Nosso esforço consiste em colocar os sujeitos em relação de diálogo, de negociação de sentidos, até que se chegue à formulação de um verbete “com autoria compartilhada”. É preciso lançar “um outro olhar” sobre o dicionário e para que possamos trabalhar, de fato, com a produção de sentidos, precisamos exercer nosso direito de crítica e defender o direito de nossos alunos de terem acesso às “metáforas”. O sujeito que é capaz da “metáfora” é mais do que um mero reproduzidor de ideias, ele trabalha no espaço possível da transformação, espaço no qual os sentidos podem ser outros (ORLANDI, 2007a).

A produção de verbetes: espaço de autoria

Um dos principais objetivos do projeto foi proporcionar aos alunos da escola essa descoberta do espaço da autoria, incentivando-os por meio das atividades lúdicas, fazendo com que eles pudessem perceber que poderiam ser autores, usando essa voz com o propósito de mostrar a realidade que muitas vezes é negligenciada pela sociedade, que não dá destaque às vozes vindas da periferia, das pessoas que estão à margem das políticas públicas e em situação de vulnerabilidade.

Para refletir sobre autoria, nos embasamos em Orlandi (2007a), pois para ela a função-autor ocorre quando o produtor da linguagem se coloca na “origem” ao produzir o texto como unidade, inscrevendo-se no interdiscurso e historicizando seu dizer. Foi essa tomada de posição do sujeito que tentamos provocar nos alunos que participaram do Projeto Vivências, trazendo por meio das suas experiências, essa voz, ocupando esse lugar no interdiscurso. Durante o projeto, as palavras que se tornariam verbetes foram escolhidas pelos alunos e também

formuladas por eles, de modo compartilhado, inspirados na “partilha do sensível”, de Rancière (2005). Ao grupo de extensionistas cabia o papel de registrar o que era dito e escrito, uma vez que a ideia principal era também construir um dicionário compartilhado, em consonância com o que preconiza Biazus (2019), colocando em funcionamento a escrita coletiva na qual todos fazem parte da autoria compartilhada.

Ao tomar uma posição, o sujeito sustenta seu dizer no já-dito, colocando em funcionamento a noção de pré-construído (PÊCHEUX, [1975] 1995). Um dos verbetes produzidos pelo grupo foi “racismo”. A partir deste verbete podemos entender que:

[...] que o dizível é o repetível, ou melhor, tem como condição a repetição. Não porque é o mesmo, mas é o que é passível de interpretação: o que é passível de ser repetido, efeito de pré-construído (já dito) em relação com o interdiscurso. Se insistimos em falar dessa função-autor, é porque nela aparece de forma mais visível o efeito da historicidade inscrita na linguagem, e torna, conseqüentemente, mais claros certos aspectos da interpretação (ORLANDI, 2007a, p. 71).

A definição do verbete “racismo”, elaborada pelos alunos, explicita saberes em circulação no interdiscurso e que comparecem na formulação para resgatar o que já está no pré-construído e, por isso mesmo, evidenciar ainda mais os sentidos que tal palavra produz naquele grupo social, buscando seu significado no interdiscurso e estabelecendo relações com as suas experiências coletivas.

Sobre o verbete “racismo”

Recortamos o verbete “racismo” do interior do livreto como imagem, pois assim podemos observar também a ilustração produzida pelos autores como a que melhor expressa os sentimentos deles em relação às práticas racistas

Na imagem, podemos ver a definição da palavra “racismo”, elaborada pelo grupo de alu-

nos, e nos salta aos olhos esse resgate do que há de pré-construído sobre os sentidos em funcionamento. O que há de “repetido” ressoa do interdiscurso e é justamente o que faz com que o efeito da historicidade dessa palavra apareça. Orlandi (2007a) observa que, para que uma palavra faça sentido é necessário que ela já tenha sentido, ou seja, no caso da palavra racismo, assim como de tantas outras, o sentido só existe porque anteriormente a ele existiam outras formulações, que juntas constituem uma história dos sentidos. Nas palavras da autora:

Toda a fala resulta assim de um efeito de sustentação no já dito, que por sua vez, só funciona quando as vozes que poderiam se identificar em cada formulação particular se apagam e trazem o sentido para o regime do anonimato e da universalidade. Ilusão de que o sentido nasce ali, não tem história. Esse é um silenciamento necessário, inconsciente, constitutivo para que o sujeito estabeleça sua posição, o lugar de seu dizer possível. Dessa ilusão resulta o movimento da identidade e o movimento dos sentidos: eles não retornam apenas, eles se transformam, eles deslocam seu lugar na rede de filiações históricas, eles se projetam em novos sentidos (ORLANDI, 2007a, p. 71-72).

Partindo do que estabelece Orlandi, podemos compreender que o sujeito tem a ilusão de ser a origem de seu dizer, e que sem isso não seria possível que o dizer se constituísse e muito menos que os alunos ocupassem esse lugar de autoria. O que nos impacta nessa formulação do verbete “racismo” é que, depois de tantos anos do fim da escravidão no Brasil, nossas crianças e jovens vivenciam isso diariamente. Não é só na ordem do discurso que observamos a repetição, é também, e principalmente, nas práticas sociais. A ilustração apresenta dois sujeitos com a mesma cor da pele, mas um humilha o outro. Quem é vítima do preconceito não dá ênfase para as diferenças de raça, mas sofre com a discriminação por sua condição.

A força da autoria desses jovens se potencializa quando vamos ao dicionário disponibi-

Figura 2 – Verbete Racismo

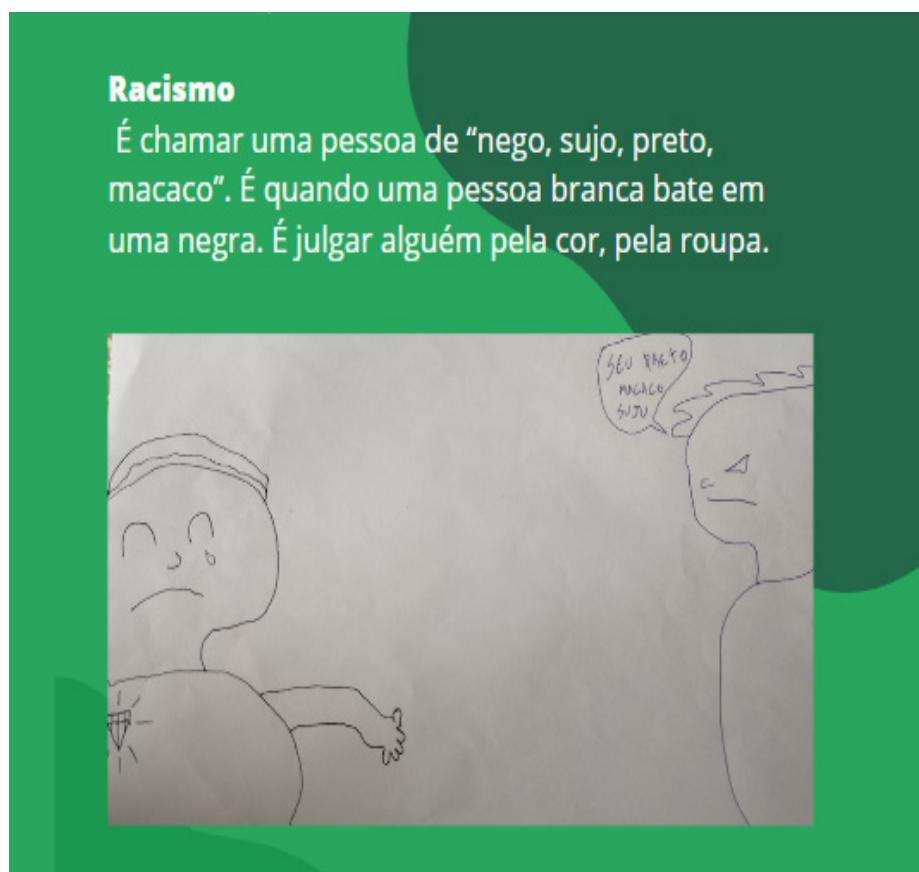
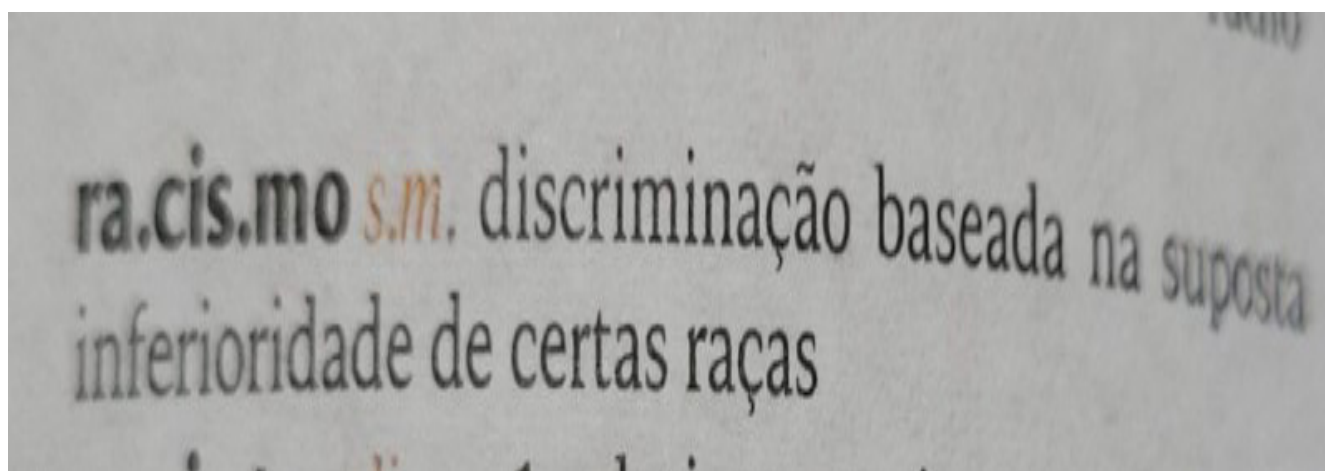


Figura 3 – Verbete racismo no Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa



lizado a eles na escola e pesquisamos o mesmo verbete. Trata-se do tradicional Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa, no qual comparece a seguinte definição:

Nos chama a atenção à indeterminação que sustenta a formulação deste verbete, marcada pelas palavras “suposta” e “certas”. Tais palavras isentam o sujeito da autoria, pois se embasam em suposição e não nomeiam quais são as raças que podem sofrer essa discriminação, o que se coloca é que esse preconceito pode ser “baseado” na “suposta” inferioridade de “certas” raças.

Em contraponto, ao retomarmos a definição construída pelos alunos, temos o significado que nomeia de forma assertiva que discriminação é essa: “É quando uma pessoa branca bate em uma negra”, ou seja, diferenciando-se do significado que está no dicionário, os alunos construíram uma definição com base na realidade em que vivem, uma vez que a maioria dos alunos participantes do projeto eram negros, e, por vezes, sentiram na pele o que escreveram. Importa destacar ainda a força da nomeação do agente do racismo: a pessoa branca; bem como aquele que sofre com a discriminação: a negra. Há uma força autoral que explicita a posição do sujeito que imprime realidade ao verbete produzido na escola. Para Petri (2010):

É a noção de sujeito, dotado de inconsciente e afetado pela ideologia, que nos proporciona refletir sobre a língua e a história – na Produção de sentidos – enquanto condições indispensáveis para que se estabeleçam relações de pertencimento entre um sujeito e a nação que representa e pela qual é representado (PETRI, 2010, p. 21-22).

Ao assumirem a posição de autoria, os alunos falam desse lugar no qual estão inseridos, pessoas que estão em situação de vulnerabilidade e ressocialização, que são, em sua maioria, negras e por isso, na definição escrita, a discriminação aparece de forma mais intensa. Tratam-se

de efeitos das relações desses sujeitos com a língua, com a história e os modos singulares como respondem à interpelação ideológica. O que nos é atestado por Orlandi, quando nos ensina que:

Quando se concebe a língua – como os linguistas – enquanto sistema de formas abstratas (e não material), tem-se a transparência e o efeito de literalidade. Porém, se a concebemos – na perspectiva discursiva – como materialidade, essa materialidade linguística é o lugar da manifestação da relação de forças e de sentidos que refletem os confrontos ideológicos (ORLANDI, 2007b, p. 21).

No presente artigo, consideramos o dicionário compartilhado elaborado pelos alunos da Escola Paulo Freire uma materialidade discursiva, na qual podemos observar esses confrontos ideológicos nas definições construídas, “é chamar uma pessoa de negro, sujo, preto, macaco”. Este trecho da definição do verbete “racismo” nos permite analisar que são essas as práticas sociais experimentadas pelos alunos em seu dia a dia. Essa definição é um reflexo dessa relação de forças que eles vivem ao estar em uma posição minoritária e vulnerável, é uma representação daquilo que sofrem e vêm os demais sofrendo ao seu redor, é resultado das condições de produção adversas que os tomam diariamente.

Sobre o verbete “sonho”

Analisaremos outro verbete desenvolvido pelos alunos, nele comparece a definição da palavra “sonho”.

O que se destaca quando nos deparamos com essa definição é o fato de que sonho é várias coisas da ordem da abstração, mas é descrito também como uma necessidade física, concreta: “ter comida”. Esse verbete nos toca profundamente, pois traz à baila a fragilidade desse grupo social, afetado em suas condições de existência enquanto sujeitos. Essa definição compartilhada que foi formulada pelos alunos, nos leva a pensar na questão das formações discursivas, que,

segundo Orlandi (2007b), são as diferentes regiões que recortam o interdiscurso e refletem diferenças ideológicas, as posições dos sujeitos, bem como os seus lugares sociais. Que lugar social é esse em que sonho é ter comida? É nesse lugar de vulnerabilidade e também de resistência, no qual os alunos ocuparam uma posição de sujeito e de autoria. Essa formulação nos dá a ver a desigualdade das relações de força, explicitando os confrontos ideológicos que são frutos das condições de produção desse discurso.

Os verbetes produzidos pelo grupo têm condições de produção específicas, muitas vezes a única refeição diária que eles faziam era na escola devido à situação de alta vulnerabilidade em que vivem com seus familiares. Tal condição de precariedade e de insegurança alimentar aparece na escrita dos alunos, o que podemos considerar como uma denúncia, um pedido de socorro, um apelo aos governantes para que garantam os direitos que estão descritos na Constituição Federal.

Já no Minidicionário Houaiss, encontramos a seguinte definição:

No dicionário convencional, podemos observar que a primeira definição é “sequência de imagens produzidas pela mente durante o sono”, significado que mais circula no senso comum, e ainda assim não consta no mesmo verbete escrito pelos alunos, já que os sentidos são direcionados para a ilusão, o que se confirma com o trecho “É ir para outro país”, como um sonho distante, algo que está além do alcance da maioria. Ainda que no Minidicionário Houaiss haja uma definição de que sonho é “um doce de massa frita”, esse sentido é diferente do que está contido no vocabulário compartilhado, lá o que se destaca é o trecho “ter comida”, destacando a importância que o alimento tem nessa comunidade, mostrando que comida não é para eles, algo banal, como o nome de uma iguaria. Sonho definido pelos alunos tem a ver com o sonho já definido em outros momentos históricos, mas

ganha outros contornos quando se estabelecem as devidas relações com a exterioridade que os afeta enquanto sujeitos. Para Orlandi:

[...] todo o texto tem a ver com outros textos, existentes, possíveis ou imaginários, pois ele tem, sobretudo uma relação necessária com a exterioridade, estabelecendo assim, suas relações de sentido – e pela dispersão do sujeito – que aparece em sua descontinuidade do texto – o autor não realiza jamais o fechamento do texto, aparecendo, como diz Pêcheux, ao longo do texto pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação, ao equívoco, ao trabalho da história na língua (ORLANDI, 2007b, p. 76-77).

Entre os verbetes selecionados, é possível reconhecer esse movimento de deriva de sentidos, ainda que os autores tenham a ilusão de completude, existem as lacunas que permitem que se dê a interpretação de diferentes sentidos em uma determinada definição. A constituição dos sentidos ocorre em relação ao interdiscurso, mas como coloca Orlandi (2007b), não temos acesso direto ao interdiscurso, é na formulação que ele se mostra, é no intradiscurso que pode ser observado e analisado.

Considerações finais

Os verbetes que selecionamos para essa escrita – “racismo” e “sonho” – são apenas uma parte das 36 palavras que tiveram suas definições desenvolvidas pelos alunos da Escola Paulo Freire, mas é através dos verbetes escolhidos que buscamos analisar esse contraste que existe e que aparece nas materialidades discursivas que foram produzidas por eles e abordadas no presente trabalho. O Projeto Vivências deu voz aos alunos, ensinou a noção de autoria e os fez ocupar esse lugar de cidadania no mundo, explicitando a importância do que eles experimentam na vida e o quanto é importante para a sociedade conhecê-los. É preciso tomar uma posição para existir e trabalhar para transformar a sociedade e torná-la um lugar melhor.

Figura 4 – Verbetes “sonho” do livreto “Vivências...”

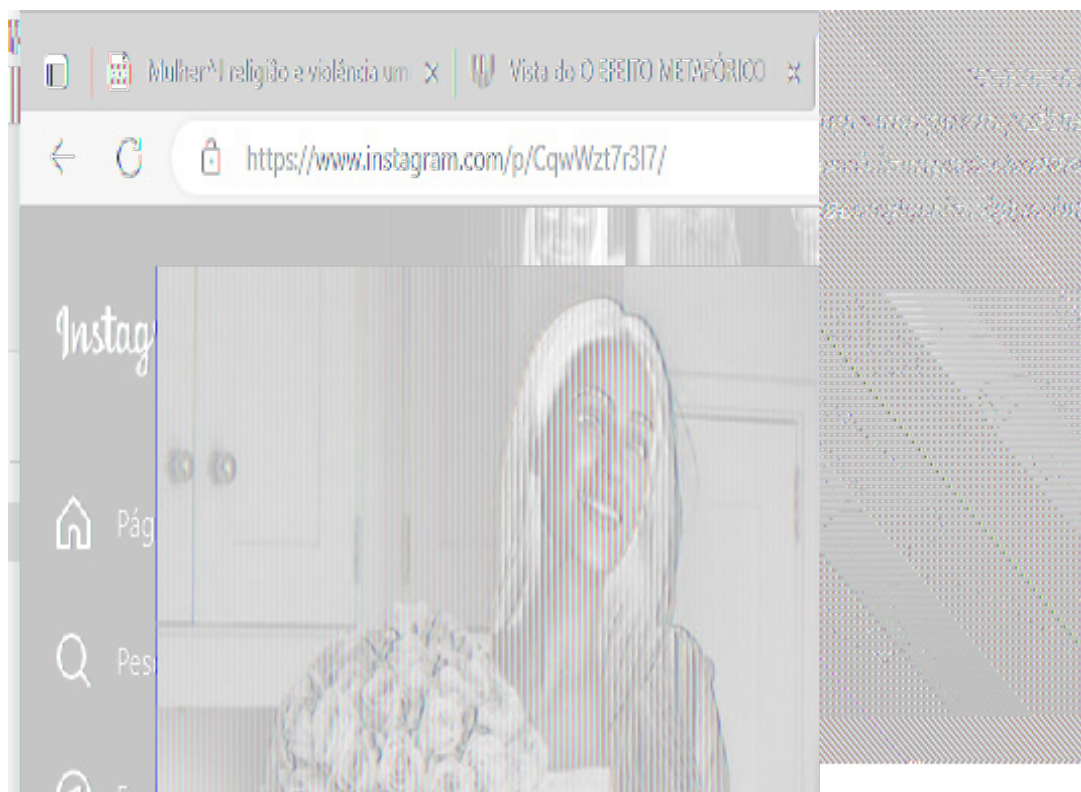
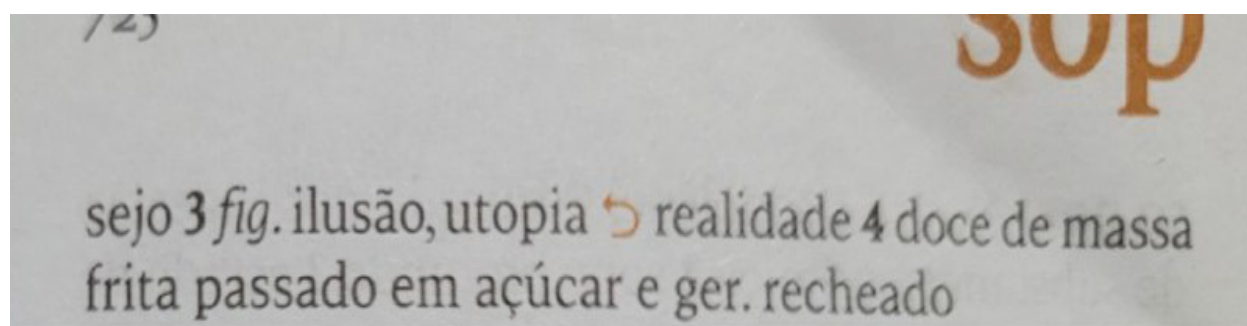
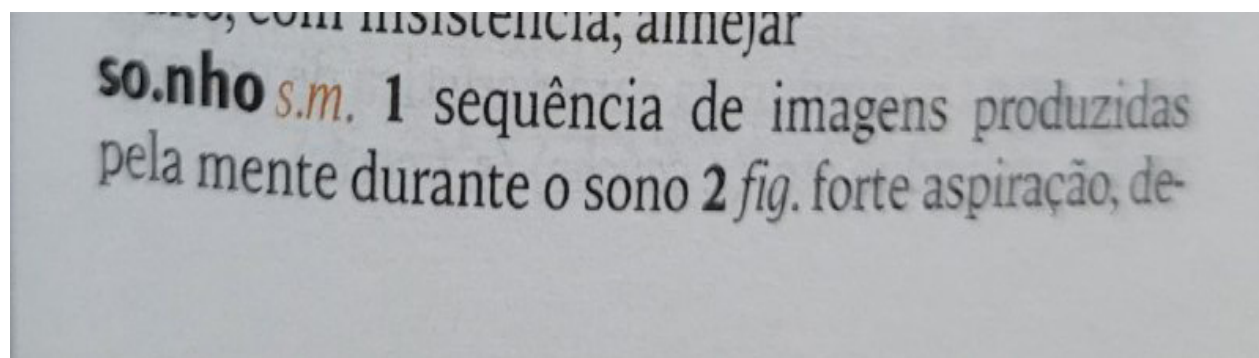


Figura 5 – verbete “sonho” no Minidicionário Houaiss



Enquanto a palavra “racismo”, no livreto construído pelo projeto, carrega a vivência daqueles autores que produziram a definição, o minidicionário produz um certo apagamento do racismo sofrido pelos negros em nosso país ao não mencionar em sua primeira definição esse sentido que tão bem nossa sociedade conhece desde os tempos da escravidão. É nessa brecha que identificamos a importância da autoria, da voz das pessoas que diariamente sofrem, e tem contato com essa realidade do racismo contra os negros, o que podemos ver até mesmo na ilustração construída pelos estudantes, na qual a pessoa negra tem uma expressão triste no rosto ao ser ofendida.

A palavra “sonho” também é construída de maneira diferente pelos alunos. Na autoria deles, o que se torna sonho é ter a comida, definição diferente da que é conhecida na maioria das vezes, em que o sonho representa uma ilusão, algo que se quer alcançar, mas da ordem da abstração. Ou seja, para esses alunos, é a comida que é um objetivo a alcançar, o que escancara, além da diferença das definições do minidicionário, a desigualdade social que permeia as diferentes camadas da nossa sociedade.

Portanto, destacamos ao final da análise que propomos no presente artigo, a importância de incentivar a tomada da posição de autoria por alunos em situação de vulnerabilidade, como é a realidade dos estudantes da Escola Estadual de Ensino Fundamental Paulo Freire. É preciso oferecer esse espaço de descoberta da voz que eles possuem, cumprindo também um papel social na formação desses alunos através da construção de verbetes em suas palavras. O processo de desconstrução da ideia de que todos os sentidos estão no dicionário é uma tarefa árdua, todavia, é igualmente gratificante ensinar aos alunos que suas palavras também importam e que os lugares de onde falam são pertinentes em nossa sociedade. Nas palavras de Orlandi (2007a, p.71), “o incompleto na linguagem é o lugar do possível, é a condição dos movimentos dos sentidos e dos sujeitos”, nos levando a pen-

sar que cada verbeito contido no livreto construído no Projeto Vivências é resultado desse movimento de sentidos e também dos sujeitos que tratamos aqui, os alunos da escola Paulo Freire e suas experiências de vida na e para além dos muros da instituição em que estudam. É papel da Universidade estar em diálogo com a Escola, e o presente trabalho demonstra que é possível que nossas pesquisas ressoem no “chão da escola” e que o saber se dissemine na sociedade, promovendo outros lugares de fala e a formação de cidadãos com os direitos garantidos na Constituição Federal.

REFERÊNCIAS

BLAZUS, C. B. Dicionário compartilhado: um encontro entre escrita, análise de discurso e psicanálise. Curitiba, PR: Appris, 2019.

HOUAISS, A. Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa / [Antônio Houaiss e Mauro Salles Villar; elaborado no instituto Houaiss de lexicografia e banco de dados da Língua Portuguesa] 4. ed. rev. e aumentada – Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ORLANDI, E. Interpretação: autoria, leitura, e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007a.

_____. As formas do Silêncio: no movimento dos sentidos. 6. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007b.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi e Grciely Costa. Campinas, SP: Pontes Editores, [1969] 2019.

_____. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi. Campinas / SP: Editora da UNICAMP, [1975] 1995.

PETRI, V. Um outro olhar sobre o dicionário: a produção de sentidos. Santa Maria: PPGL-Editores, 2010.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e

política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo:
Editora 34, 2005.

Submissão: maio e 2023.

Aceite: maio de 2023.

LÚCIO CARDOSO NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO: UMA LEITURA DO DRAMA-DA-VIDA NA DRAMATURGIA O ESCRAVO

Mariana de Oliveira Arantes¹

“Isto é tudo para viver. Você me seguirá como um escravo. Quando estiver sozinho, lembrar-se-á de que estou presente à elaboração dos seus pensamentos mais íntimos.”

Lúcio Cardoso

Resumo: O presente artigo analisa a obra *O escravo*, de Lúcio Cardoso, sob a perspectiva do conceito de drama-da-vida, teoria exposta por Jean-Pierre Sarrazac. O escritor Lúcio Cardoso escreve apenas oito peças teatrais, a maioria desenvolvida na década de 1940. Dentre elas, em 1937, Cardoso redige *O escravo*. É preciso lembrar, portanto, que na década de 1940 é demarcado, precisamente em 1943, o início do teatro brasileiro moderno, no qual a obra *O escravo* estreia nos palcos brasileiros, todavia, sem o devido respaldo da crítica e do público, favorecendo o esquecimento a esse texto. Nesse sentido, empenha-se em uma leitura moderna da obra a partir da perspectiva de dramatização-desdramatização debatida por Sarrazac (2013; 2017). Pois, se verifica no drama cardosiano personagens em percurso alterável, ora no tempo presente, ora remorando atitudes, o que corrobora a leitura de um romance dramático.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Drama-da-vida. Drama brasileiro. Jean-Pierre Sarrazac.

Lúcio Cardoso in modern brazilian theater: a reading of the drama-of-life in the playwright *O escravo*

Abstract: The article analyzes the work *O escravo*, by Lúcio Cardoso, from the perspective of the concept of drama-of-life, a theory presented by Jean-Pierre Sarrazac. The writer Lúcio Cardoso wrote only eight plays, most of which were developed in the 1940s. Among them, in 1937, Cardoso wrote *O escravo*. It is necessary to remember, therefore, that the 1940s mark, precisely in 1943, the beginning of modern Brazilian theater. The same year in which the work *O escravo* premiered on Brazilian stages, however, without the due support of critics and the audience, which favored the oblivion of this text. In this sense, a modern reading of the work is undertaken from the perspective of dramatization-dedramatization discussed by Sarrazac (2013; 2017), because in the Cardosian drama, it is possible to observe characters on an alterable course, sometimes in the present tense, sometimes reminiscing about attitudes, corroborating the reading of a dramatic novel.

¹ Doutoranda em Letras (Universidade Estadual Paulista – UNESP). E-mail: m.arantes@unesp.br

Keywords: Lúcio Cardoso. Drama-of-life. Brazilian drama. Jean-Pierre Sarrazac.

Introdução

O drama da época moderna inicia no período histórico-artístico do Renascimento e traz para a escrita do texto teatral, em linhas gerais, a reflexão do sujeito sobre a existência e o caráter dialógico, expondo uma relação interpessoal das personagens. Dois teóricos fundamentais na conceituação do drama moderno, de que o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen é considerado o pai, percorrem um trajeto histórico e didático semelhante, tanto o húngaro Peter Szondi (2001) quanto o francês Jean-Pierre Sarrazac (2017) ressaltam o drama absoluto para então revisá-lo. Segundo os autores, o drama absoluto remete a uma organicidade aristotélica-hegeliana, que prioriza o conflito realizado em uma ação decorrente no tempo presente e no espaço único. A partir disso, sintetizam a noção hegeliana segundo a qual as obras de arte são apenas aquelas que possuem igualdade entre a forma e o conteúdo.

Para Peter Szondi, em Teoria do drama moderno [1880-1850], o drama absoluto possui uma constituição que favorece o texto dramático fechado e rigoroso, sem intervenção externa, seja advinda das interpretações dos atores, seja das impressões expostas pelo espectador. Por isso, o teatro que põe em xeque os princípios do drama absoluto expõe uma crise. Ou seja, nele o critério unitário entre forma e conteúdo se rompe. A partir desta ruptura, Szondi perfaz um estudo das peças dramáticas escritas no período de transição do século XIX para o século XX, mostrando tanto “possibilidades de salvamento”, isto é, as elaborações na forma para abarcar as novas temáticas, quanto “possibilidades de solução”, apontando uma forte tendência à epização do drama como um modo de superar as divergências da forma com o conteúdo².

2 A partir da configuração de crise do drama, iniciada na segunda metade do século XIX, Peter Szondi (2001, p.

Tanto para Sarrazac quanto para Szondi a modernidade no drama inicia-se, de fato, no Renascimento, apesar de Sarrazac acreditar que essa demarcação reforça o esquecimento do teatro medieval. No entanto, o objeto da Teoria do Drama Moderno de Szondi está na crise, no deslocamento, nessa ruptura com o drama absoluto, demarcada, cronologicamente, no final do século XIX. O crítico francês articula, em seu estudo, muito embasado nas formulações de Peter Szondi, as condições para o desenvolvimento do drama moderno – e por correspondência do drama contemporâneo – a partir primordialmente do descompasso. Enquanto Szondi procura corrigir a não simetria entre os conteúdos novos, advindos das transformações sociais que decorrem da passagem do século XIX para o XX, em formas antigas do texto dramático, elencando as estruturas épicas que preenchem as fissuras abertas no drama moderno, Sarrazac pontua que não há correção ao descompasso da crise do drama moderno percebido por Szondi.

Antes de adentrar especificamente na defesa de sua Poética do drama moderno (2017), Jean-Pierre Sarrazac confronta a teoria de Hans-Thies Lehmann a respeito do teatro “pós-dramático”³. Para o autor alemão, a teatro pós-

16) avalia as “tentativas de salvamento” para “unificar o que irremediavelmente já se cindira” nas concepções de: “naturalismo”, “peça de conversação”, “peça de um ato só”, “confinamento” e “existencialismo”. Na sequência, distingue as “tentativas de solução”, apresentando concepções pormenorizadas sobre: “a dramaturgia do eu”, “a revista política”, “o teatro épico”, “a montagem”, “o jogo da impossibilidade do drama”, “o monólogo interior”, “o eu-épico como diretor de cena”, “o jogo do tempo” e “reminiscência”.

3 O pós-dramático é um modo de perceber e compreender as produções teatrais promovidas a partir da década de 1970. Para Lehmann, algumas configurações usadas no teatro podem responder tanto aos preceitos dramáticos quanto ao pós-dramático, essa escolha dependerá do espectador. Para delimitar melhor esse conceito: “Desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora. Se o que persiste não é senão work in progress, são possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos. Cabe à teoria abordar aquilo que se constitui com conceitos,

-dramático investiga tanto no tempo presente quanto no passado procedimentos não dramáticos nas montagens cênicas. Por outro lado, o autor francês compreende o termo cunhado por Lehmann como um encerramento dos preceitos dramáticos. Porém, de acordo com a concepção do teórico francês, não cabe estipular a morte do drama e enterrá-lo, pois, o que se apresenta nos textos dramáticos do período de transição entre os séculos XIX e XX, e mais especificamente nas obras da segunda metade do século XX, período de análise do Lehmann, é, na verdade, um alargamento nas estruturas de escrita do gênero literário. Destaca que “A partir de agora, é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena” (SARRAZAC, 2017, p. 18), ou seja, há outras possibilidades dramatúrgicas, e não o encerramento dessa. Cabe, portanto, verificar a expansão do drama para propostas líricas, épicas, dentre outras, pois para o teórico Sarrazac não há morte, mas amplificação do gênero dramático.

O contexto de leitura e análise das modificações do drama moderno, empreendido pelos autores até então citados, pauta-se nas produções europeias, ou seja, textos teatrais escritos para o palco, e para um público, inseridos no ambiente de duas Grandes Guerras Mundiais, de governos totalitários, do Holocausto. Logo, tais ênfases históricas influenciaram também no modo de escrever o drama, pois as mudanças e as violências do período não caberiam na regra das três unidades aristotélicas. Contudo, não se desconsidera que tais conflitos refletiram para além da Europa nos aspectos sociais, econômicos e políticos; no caso específico da literatura dramática, autores como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Brecht⁴ instigados pelos conflitos

não postulá-lo como norma” (LEHMANN, 2011, p. 30, grifo do autor).

4 Peter Szondi, ao escrever Teoria do drama moderno [1880-1950], explica a crise do drama a partir das obras de Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck e Gerhart Hauptmann. Após pontuar a respeito das “Tentativas de salvamento” para as

e mudanças europeias, também influenciam nos novos escritos para teatro. Até mesmo influenciam no contexto brasileiro, ambiente no qual a dramaturgia a ser analisada neste artigo foi escrita.

O teatro europeu, por sua extensão temporal e tradição na arte ocidental, fundamenta o pensamento teórico/crítico a respeito das alterações advindas ao drama moderno. No entanto, os critérios de modernidade alcançam também, mesmo que tardiamente, territórios colonizados. No Brasil, o Modernismo, como um período artístico-literário, começa a avultar-se no início do século XX (CAFEZEIRO, 1996), e na década de 1920, precisamente no ano de 1922, com a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, início e marco temporal de revisão e de revolução na produção literária e nas artes plásticas. O professor Ferdinando Martins (2012), a respeito desse período, acentua que, embora seja um momento relevante para as artes brasileiras, o teatro não constitui uma das expressões artísticas apresentadas na Semana.

Não é, poetando, na década de 1920 que se delimita o moderno no teatro brasileiro, este é tardio. Para a autora Tania Brandão, por exemplo, a modernização do teatro brasileiro ocorre a partir da década de 1940, sem negligenciar, contudo, o “tímido clamor de mudanças” pleiteadas pelas companhias teatrais (BRANDÃO, 2013, p. 83) já presentes e iniciantes nas décadas de 1920/1930. Os manifestos, ensaios e propulsões artísticas apresentadas durante a Semana de 22 não ficaram isolados temporalmente, sendo critérios de reflexão e embasamento de produção para os artistas vindouros. E por isso, a defesa de uma arte antropofágica⁵ e a busca por uma bra-

implicações decorrentes dos novos conteúdos perante as antigas formas do drama, Szondi, em “Tentativas de solução”, expõe dramaturgos como Piscator, Bertolt Brecht e Luigi Pirandello. As obras destes últimos dialogam com os conflitos da primeira metade do século XX.

5 No ano de 1928, Oswald de Andrade escreve o “Manifesto antropófago” para introduzir a primeira edição da Revista de Antropofagia. O movimento artístico procla-

silidade recaem, também, na produção teatral. Então, a atenção constante dada ao teatro europeu, tendo em vista os anos 1920/1930, nos quais o Teatro de Revista e a Comédia de Costumes permanecem no palco brasileiro, começa a sofrer interferências do regionalismo, das industrializações nas cidades brasileiras, da linguagem do país tropical.

Esta revisão de um teatro até então muito comum para o espectador brasileiro, atrelado à importação europeia, e a criação de uma cena nacional, interessada em contar o Brasil, ganham em expansão nos aspectos de interpretação, cenografia e dramaturgia. Evidentemente, esta mudança não ocorre por uma interrupção violenta, excluindo abruptamente o antigo em prol do novo, mas é um processo de enraizamento da modernidade. Tanto assim que grupos de teatro amador em atividade nas décadas de 1930/1940 reclamam “insatisfação com os rumos do teatro brasileiro” (FERNANDES, 2013, p. 63). Isso porque para boa parte desses grupos, o teatro brasileiro não contribuía com uma nova faceta moderna para as artes. É então o diretor francês Louis Jouvet que aconselhar o grupo “Os Comediantes” – em atividade entre os anos 1938 a 1947- a encenarem a literatura dramática nacional que marca um caminho para a inovação no moderno teatro brasileiro.

Sendo assim, o grupo amador “Os Comediantes” formula o repertório das apresentações cênicas para a sua segunda temporada na cidade do Rio de Janeiro. Na relação das seis peças a serem encenadas no ano de 1943, duas são de autores brasileiros: Vestido de noiva, do autor ainda desconhecido Nelson Rodrigues (RECI-FE, 1912-1980), e O escravo, de Lúcio Cardoso (CURVELO/MG, 1912-1968). Ambas as

apresentações ocorrem em dezembro do mesmo ano, mas enquanto o texto de Rodrigues é aclamado pelo público, O escravo não obtém boa recepção dos espectadores. A boa repercussão de Vestido de noiva não advém apenas do público, mas também da crítica, sendo esta montagem considerada o marco inicial da modernidade nos palcos brasileiros (FERNANDES, 2013).

Estipular, portanto, a modernidade no teatro brasileiro a partir do texto de Nelson Rodrigues advém de critérios como a concepção, a realização, o texto, o cenário, todos os atributos lidos pela crítica como verdadeiramente modernos. Em contraposição ao destaque dado ao texto rodrigueano, a obra de Cardoso é posta em segundo plano, pois mesmo que tenham sido ambos encenados pelo grupo “Os Comediantes”, a direção de montagem foi diferente; o texto de Cardoso foi dirigido por Adacto Filho, o de Rodrigues, por Ziembinski. Distinção esta possível de afetar a recepção e o apreço das obras, pois até mesmo Sábato Magaldi (MAGALDI, 1950, p. 10), apreciador do teatro cardosiano, em uma crítica sobre a obra de Lúcio Cardoso no Diário Carioca, pontua “que a apresentação, cheia de erros, não permitiu ao público apresentar com segurança os valores da peça”. Uma consideração que favorece certo esquecimento de O escravo nesse período do teatro nacional, já que não está definido na historiografia o que de fato eleva uma montagem, e oblitera a outra.

Todavia, considerando estritamente a dramaturgia textual, O escravo, escrita em 1937, nas palavras de Sábato Magaldi (1950, p. 10) dá “ao teatro brasileiro seu primeiro dramaturgo de mérito incontestável”. A obra do mineiro, portanto, é também elemento significativo na formação da dramaturgia brasileira, verificando estruturas basilares do drama moderno, como serão vistas na análise subsequente. A retomada ao texto teatral de Lúcio Cardoso sob a perspectiva do moderno é um exercício que mostra a pluralidade de nosso teatro. O autor, já conhecido na escrita de novelas e romances, exercita o gênero dramático na escrita de mais sete peças

mado prega uma inovação ao se alimentar das estéticas estrangeiras para revolver e conceber a arte brasileira, destacando a miscigenação e a identidade cultural. “Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo” (ANDRADE, 2003, p. 33).

subsequentes a *O escravo* e publicadas na coletânea *Teatro* reunido em 2006. São textos que explicitam uma vertente intimista e a problemática existencial.

O drama-da-vida de *O escravo*

O escritor Lúcio Cardoso tem seu primeiro romance publicado, *Maleita*, em 1934. Escreve e publica diversos outros romances e novelas, sendo a obra mais conhecida o clássico *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Cardoso é um artista múltiplo⁶, pois até mesmo incorre na composição de obras plásticas no final da vida e adentra o ambiente do teatro. Dentro deste contexto, no ano de 1947, cria a companhia Teatro de Câmera, no Rio de Janeiro. A proposta cênica do grupo visa um teatro de pequena dimensão, com propostas a um teatro nacional e voltado a um público erudito. E para melhor esclarecer esse termo, Patrice Pavis (2008, p. 381) conceitua o “teatro de câmara”, como uma “forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênicos”, diminuindo a amplitude dos temas abordados. A ideia de Lúcio Cardoso era proporcionar que peças menores, com menos atores, tivessem local de apresentação, em oposição ao dito ‘grande espetáculo’ da época.

O Teatro de Câmera chega a encenar uma peça escrita por Lúcio Cardoso, *A corda de prata* (1948) mas não obteve muito sucesso de público. De modo geral, a companhia do Teatro de Câmera não conquista uma quantidade significativa na plateia, ainda sim tem reverberação positiva da crítica brasileira e duas temporadas, a primeira com duração de apenas três meses, já a segunda temporada abrange os anos de 1948 a 1950. Com base na tese “Dramas da clausura: a

literatura dramática de Lúcio Cardoso” (2006), a pesquisadora, Júnia Neves, defende a realização da proposta de Lúcio Cardoso com a montagem da companhia. Sem reforçar um teatro de espetáculo, o que estava em voga e sendo solicitado por produtores da época, Cardoso coloca em cena poucos atores dando menor ênfase aos gestos e mais às palavras enunciadas (NEVES, 2006).

Tal reverberação da palavra se verifica em *O escravo*. Nessa peça, além da importância do verbo em detrimento da ação das personagens, a temporalidade na qual transcorre a fábula não é marcada, mas, por outro lado, a obra reforça o espaço vivenciado. No caso, as personagens vivenciam o espaço de uma casa, e os longos diálogos transcorrem na delimitação da “velha sala de aspecto sombrio” (CARDOSO, 2006, p. 13). Durante três atos, o leitor da dramaturgia acompanha: as donas da casa Augusta e Isabel, que são irmãs; Marcos, outro irmão da família, que retorna ao lar após anos morando em um sanatório; Rosa, empregada da família; Lisa, viúva de Silas; já Silas está morto desde o início da peça, mas há menção a ele.

No diálogo inicial, as personagens Augusta e Isabel reorganizam objetos da casa, colocando-os em ordem para a recepção a Marcos, após o período internado em um sanatório. Neste breve instante de diálogo inicial entre as irmãs, percebe-se a escuridão e o desleixo do espaço da casa por elas habitado, como expresso por Isabel (CARDOSO, 2006, p.15): “Nunca vi tanta poeira. Podia-se até escrever com o dedo o nome em cima, tão visível como se fosse num papel”; além disso, as duas personagens enunciam a saúde frágil de Isabel, motivo pelo qual ela é restrita ao espaço doméstico, quase não saindo do quarto. Ressaltamos que a responsável por reforçar a saúde instável de Isabel é Augusta, é perceptível o controle. Tanto que a segunda é quem afere a temperatura de Isabel, ela insiste que ainda há febre mesmo a caçula afirmando se sentir bem.

Pouco se altera na dramaturgia de Lúcio Cardoso, isto é, não há alteração do cenário, e o

6 Na dissertação “Teatro mal-assombrado: toponálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso”, Leonardo Gomes enumera as seguintes atividades do autor: “publicou poemas, diários, novelas, contos, romances, um livro infantil, peças, além de ser tradutor, desenhar, pintar, desenvolver roteiros, dirigir peças e um filme inacabado” (ARANTES, 2021, p. 24).

tempo decorre apenas do período de uma noite chuvosa para o amanhecer, manifesto no terceiro e último ato. Os diálogos, que percorrem toda a peça, acontecem primordialmente entre as personagens Lisa, Marcos e Augusta. É importante destacar que não há um conflito⁷, isto é, não há um embate único e central, as personagens expressam suas verdades e são: ou contrariadas ou aceitas pelos seus respectivos interlocutores. Marca-se assim a atenção à linguagem, tendo em vista que a palavra tem profundidade nesta dramaturgia. Logo, o pouco movimento nas ações das personagens, mas o muito a dizer delas, é a ruína da família abastada.

O autor Lúcio Cardoso constrói uma dramaturgia existencial. Importa, por consequência, discutir o indivíduo. Não segregada, portanto, a uma determinada territorialidade, mas operando como um teatro universal, *O escravo* é uma obra dramática com diálogos extensos, reflexivos e rememorativos, muito semelhante a uma textualidade narrativa. Tanto assim que uma implicância do público à encenação do texto à época de sua estreia é devida à sua característica expressamente literária (FERNANDES, 2013), elemento que gera desatenção quando em cena. Sendo necessária, ao contrário, atenção a cada palavra mencionada das personagens, pois assim as conheceremos, e não por seus gestos e ações, como no drama absoluto ocorria.

A ênfase no sujeito e em seu discurso proferido demarcam critérios de interiorização. E esses elementos constituem o que Sarrazac postula como o infradramático, novo paradigma

ao drama, um dos elementos que configuram a modernidade do texto. No infradramático, o drama não apresenta mais heróis, mas faz uso de personagens comuns e, frente ao que nos interessa em relação a *O escravo*, ressalta as questões intrassubjetivas/intrapsíquicas das personagens. Assim, reverbera o movimento do gênero dramático em constante reinvenção, a dramatização-desdramatização⁸ defendida por Sarrazac. Perante a reviravolta do drama, Jean-Pierre Sarrazac desmantela o drama-na-vida, conceito que coloca em paralelo com o drama absoluto abordado por Peter Szondi, para propor uma perspectiva do gênero literário que o teórico estipula como o drama-da-vida, novo paradigma que será retomado na sequência, ao analisarmos o texto *O escravo*.

Nessa perspectiva apresentada por Sarrazac, o drama moderno e contemporâneo tem a potencialidade de corresponder a uma existência, logo, o conflito não está alocado em único espaço-tempo, e sim percorre a fábula em toda a extensão. Isto é, o confronto percorre toda a existência das personagens. Se, por um lado, o diálogo inicial entre as irmãs Augusta e Isabel demarca o momento presente, no qual as personagens arrumam a casa para a recepção ao irmão Marcos. Por outro lado, há também a instância do passado, pois recupera-se a fragilidade da saúde de Isabel, destinada a ficar isolada em seu quarto; e também se revela uma morte ocorri-

7 A compreensão de conflito perpassa a elaboração de Sarrazac ao falar do teatro de Strindberg, especificamente *Os espectros*, para o crítico francês há um “todo contido no quadro estático de uma catástrofe sempre já advinda. Essa dramaturgia do íntimo, elaborada por Strindberg, dialoga com os preceitos de teatro de câmara do Lúcio Cardoso. Claro é que na época de estreia de *O escravo*, Cardoso ainda não havia formulado a companhia, mas se verifica certa proximidade na estética, “que procede não tanto de uma relação conflituosa entre as personagens, mas de uma dimensão intrassubjetiva, em que o drama se encontra ancorado na psique das personagens” (SARRAZAC, 2017, p. 89).

8 O movimento defendido por Sarrazac não se dá do “puro dramático” para a “diversidade das formas épicas”, como pontua Peter Szondi. Para o francês, é dramatização-desdramatização a dialética que distingue o teatro moderno, e explica: “que o retorno ao drama e a uma catástrofe já advindas é também uma reviravolta do drama. Que o dispositivo de retorno revira o próprio sentido do drama. Que se terminou com a sacrossanta progressão dramática e, com ela, o famoso continuum dramático. Que a própria noção de conflito central ou, para retomar o vocabulário hegeliano, de ‘grande colisão dramática’ está ela também revirada, cedendo lugar a uma série descontínua de microconflitos mais ou menos ligados uns aos outros” (SARRAZAC, 2017, p. 20, grifos do autor). Os elementos de “desdramatização” para o francês são: retrospecto, antecipação, opção, repetição-variação, interrupção.

da em outro quarto da casa, também no tempo passado. Augusta procura encobrir esta característica mórbida do cômodo que será o novo quarto de Marcos e questiona Isabel a respeito do resultado:

Isabel: Então, Guta, não adiantou. Ao contrário, parecem exatamente objetos novos, num quarto envelhecido e abandonado. Augusta: Então é preciso transformarmos tudo. Não deverá lembrar a Marcos o tempo que se foi. Isabel (erguendo-se num juvenil entusiasmo): Como nesta sala, veja! Creio que se tivéssemos luzes... bastante flores... Augusta (pensativa): Realmente seria esta a melhor solução. Mas há aqui alguma coisa que não se deixa vencer. Cinco anos apenas... (CARDOSO, 2006, p. 16-17).

Neste trecho se destaca a tentativa de encobrir o passado, mas é uma tentativa fracassada, pois a falta de voz humana na casa, no sentido de algumas falas serem oprimidas e sofrerem tentativas de silenciamento, a presença de sofrimento, de lutas e de solidão, como acentua Isabel na sequência do diálogo, não se desfazem. O passado da família resiste nos cômodos da casa e em seus objetos como uma instância ainda não compreendida pelas irmãs e, por isso, não vencida. Na continuidade dos dizeres, Augusta afirma ter vendido objetos da casa pertencentes a Silas. Por Isabel demonstrar oposição a tal ato, Augusta afirma a necessidade de apagar as “mediocridades” e “renovar” o mundo em que vivem, assim os objetos não acusariam o mal que cometeram e o bem que deixaram de fazer. Cria-se, portanto, um ambiente de mistério dentro da casa escura e nos dizeres se revela um passado ainda pouco esclarecido.

Ainda antes da chegada de Marcos, as personagens Augusta e Isabel confessam mutuamente situações vivenciadas há anos, como: o período de mocidade perdida de Augusta, a embriaguez de Silas, a morte desta personagem, os silêncios, o delírio da personagem Marcos e a crise. Em um tempo passado, no auge do delírio desta personagem, ela a gritar por perdão, a voz

ecoada por toda a casa não é mais a de Marcos, e sim de Silas, já morto há anos. É deste fragmento do passado que irrompe a ida de Marcos para o sanatório. Decorridos cinco anos do fato, então as irmãs confessam terem ouvido a voz de Silas no momento da crise, com a suspeita para o fato de uma fusão da alma de Silas ao corpo de Marcos. Percebe-se, portanto, “a vida, a vida inteira, e não determinado episódio capaz de colocar em evidência um grande conflito” (SARRAZAC, 2017, p. 42). Lembrando que este grande conflito na peça não é um “momento excepcional da existência”, ele funciona como “a própria existência”.

Assim, quando o personagem Marcos chega e adentra à casa, confessa ter vivido os cinco últimos anos de uma existência morta no sanatório e também a perda das raízes atreladas àquela casa, pois os cômodos e objetos da residência familiar parecem-lhe estranhos e irreconhecíveis. Na busca de restabelecimento com a casa e os anos nela vividos, Marcos expõe a inadequação dele, revelando-se um sujeito cambiante que tenta traçar um caminho:

Marcos: [...] às vezes não posso fugir à impressão de que sou irremediavelmente um estranho. Desertei durante muito tempo. Todas as minhas ligações com a vida foram rompidas, estraçalhadas. Agora, quando é necessário restabelecer-me nesta atmosfera atual, de sentimentos cotidianos, sinto que sou um inadaptado, um ser destinado a vagar sem rumo (CARDOSO, 2006, p. 29).

Diferente do drama-na-vida, no qual o herói vive um episódio único de reviravolta entre o infortúnio e o fortúnio, ou vice-versa; no drama-da-vida, conceituado por Sarrazac, o conflito dramático é dissolvido em microconflitos, em microacontecimentos. Assim, no que tange à fala do personagem Marcos, o deslocamento, o estranhamento perante a vida é contínuo, e não episódico. O próprio personagem revela a inadequação em todos os espaços que vivenciou. Até mesmo o uso do termo “cotidia-

no”, na fala anterior, é revelador deste novo paradigma do drama, pois no drama-da-vida se revela o cotidiano, o anonimato das personagens, destacando uma extensão da vida composta por contínuas manifestações dramáticas, isto é, distante dos ápices reveladores da tragédia.

Marcos é o personagem cambiante, não tem um local de identificação com algum território, vaga sem um destino certo. Apesar do retorno dele para a casa da família, isso não significa sossego, não significa realização, não significa o conforto comumente designado ao sentido do termo lar. Quando então Marcos é instruído por Augusta a abandonar estes pensamentos e a esquecer o passado, a condição posta por ele é de que tal esquecimento do passado seja efetuado por todos os demais moradores da casa. Sendo assim, o ato de esquecer as lembranças antigas lança o fato para um período que não o tempo presente. Aliás, lança para os incômodos não resolvidos entre as personagens, advindos de longo tempo, ocupando, portanto, uma extensão da vida.

No percurso da personagem que vaga sem rumo, com suas inaptações e problemas, a vida não se resolve. Não há solução para as personagens situadas na concepção de drama-da-vida; as ações dramáticas “Constituem no máximo incidentes, sintomas que servem de reveladores ao desenrolar monótono e mortífero da existência de todos e de cada um” (SARRAZAC, 2017, p. 55). Porquanto o drama-da-vida não se constitui por reviravolta na existência do herói e na solução do conflito, deflagram-se, por consequência, personagens na busca de uma redenção, mas empreendida por um caminho sem saída.

Quando a personagem Lisa, enclausurada em seu quarto, assim como Isabel, mas por motivo do luto serrado que mantém pelo marido morto, desce para encontrar as demais na sala, a memória a respeito de Silas sobrevém no diálogo dela com Marcos. Augusta, porém, procura encerrar essas lembranças, ao que Marcos responde:

Marcos: Augusta tem razão. Por que não tentarmos começar uma nova vida? Um vento escuro passou sobre nós, mas já se afastou. Perdemos muita coisa no desastre, mas agora é preciso recomeçar com o que nos sobrou. Veja estas flores, Lisa, não são diferentes das que vemos todos os dias? (CARDOSO, 2006, p. 33).

As falas das personagens em *O escravo* destacam o encaminhamento comum do dia a dia como ressaltado na pergunta dirigida a Lisa a respeito das flores. Apesar do curto espaço de tempo no qual a fábula transcorre, entre o anoitecer e o amanhecer, nos diálogos as personagens expressam suas lembranças, momentos de infância e de sonhos. Esclarecemos, portanto, esse constante percurso feito pelas personagens entre o tempo presente e o passado. Insiste-se nos textos dramatúrgicos⁹ o contar uma existência, e aos dramaturgos compete estruturar esta extensão no teatro, na formatação do palco. Neste sentido, Lúcio Cardoso traça a rememoração em uma estrutura textual de poucas didascálias e de diálogos constantes. Vale destacar que não há interrupções nos dizeres, comumente as personagens possuem falas longas e até mesmo reflexivas, garantindo o rememorar.

A partir destas composições, nota-se em *O escravo* as ações mais contidas e o falar mais expandido. Deste modo, é pelo contar das personagens que as questões familiares são reveladas. Um estilo romanesco no cerne do drama, acentuando o movimento da fábula para frente e ao mesmo tempo existindo uma força de resistência ao seu desenrolar. Funciona como exemplo, recuperarmos a fala destacada anteriormente de Marcos. Nela a personagem aceita por um instante não mais retomar o passado, mas, ao dirigir a questão a respeito da flor que veem “todos os dias”, deflagra junto a Lisa as recordações de infância vivenciadas por eles dois e Silas. Neste espírito retrospectivo, as memórias

⁹ Termo empregado por Jean-Pierre Sarrazac em referência ao texto teatral moderno e contemporâneo.

das personagens ora são boas, ora de violência e torturas, demarcando a não redenção.

Peter Szondi (2001) já ressalva este critério do passado como categoria formal na crise do drama, sobretudo no teatro ibseniano. Todavia, a defesa de Sarrazac ao que ele denomina retrospectão, nos ajuda a melhor compreender a função desse procedimento na peça de Lúcio Cardoso, pautada na análise das várias décadas de vida das personagens de *O escravo*, e cujo efeito é a desdramatização. Deste modo, a categoria dramática persiste, ao contrário do que postula Szondi, na defesa da epicização do drama. Primordialmente, o drama moderno e contemporâneo apresenta a vida como um percurso com todos os seus impasses¹⁰, e é na retrospectão que as protagonistas são apreendidas por inteiro em espírito testamentário. Por essa extensão, o texto dramático não se restringe a um recorte espaço-temporal único.

O drama, portanto, não está mais assegurado no microcosmo e em uma relação interpessoal. A partir da peça *Interior*, de Maeterlinck, Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 49) explica o movimento de abertura do microcosmo no texto dramático. Para ele, o microcosmo aparece partido ao meio “de um lado para a natureza e, de outro, para o lado mundano e social”. Tal percepção emprestamos para a análise de *O escravo*, tendo em vista que as personagens de Lúcio Cardoso estão sempre restritas ao ambiente do lar, por outro lado, a menção ao externo aparece brevemente no início, quando a empregada Rosa adentra a casa para avisar sobre a chegada de Marcos, e depois a presença de Marcos, quem viveu anos em outro ambiente. Em contraposição, a esses dois momentos evasivos as demais personagens estão restritas ao lar escuro, cheio de poeira, e do qual, por meio apenas de brechas, é possível vislumbrar o clima chuvoso

do lado de fora. Ou seja, nesta primeira consideração, a fábula enfatiza o microcosmo.

O microcosmo, na peça teatral *O escravo*, é ainda mais restrito para as personagens Lisa e Isabel. A irmã mais nova da família fica circunscrita ao quarto devido a uma febre permanente, sintoma este constatado por Augusta, quem infantiliza e oprime Isabel, impingindo-lhe a ideia de que é uma pessoa frágil e doente. Enquanto a cunhada se condena a cumprir uma penitência limitada ao quarto, após a morte do marido. Contudo, a presença de Marcos na casa é o elemento que divide o microcosmo. No segundo ato da obra, enquanto esta personagem escreve “à luz da lamparina” (CARDOSO, 2006, p. 37), Lisa retorna à sala e estabelece um diálogo com Marcos. Neste momento, ele confessa a Lisa sua inabilidade em permanecer naquela casa, pois é preciso encontrar um local onde a vida seja possível. Com esta fala, verifica-se a descentralização do microcosmo dramático, ao propor um rompimento das quatro paredes¹¹.

Para Marcos, as ações de Augusta ao dizer os objetos de Silas, e o modo opressivo dirigido a Isabel, denunciam que aquela personagem visa destruir a todos; por esta razão é preciso abandonar a casa. A rachadura no microcosmo mostra o lado social na fábula, isto é, mostra a deformação deste espaço interno, ao abarcar a externalidade. Se o macrocosmo é o mundo, local onde o “movimento da História” acontece, como os movimentos de opressão, de submissão e totalitários, tais sofrimentos são antevistos na personagem Augusta e, portanto, ecoam pela casa, pelos cômodos e objetos. Augusta oprime e fragiliza as demais personagens, ostenta a necessidade de poder sobre elas, sendo reflexo do que ocorre no mundo; logo, é o microcosmo desestruturado por onde olhamos de viés o macrocosmo.

Lisa é convocada por Marcos para aban-

10 Jean-Pierre Sarrazac ao abordar sobre “Fábula, processo, paixão” remete a epicização do drama também no quesito temático. Para o autor: “Se, nas peças da modernidade, a fábula abarca toda uma vida [...] ela se interroga igualmente sobre o sentido [...] dessa vida, dessa existência.” (SARRAZAC, 2013, p. 77)

11 Esclarecemos que a ruptura das quatro paredes exercida pela personagem Marcos não se relaciona com a quebra da quarta parede no teatro, elemento épico para a estrutura do gênero teatral, mas expressa a necessidade de romper com aquela casa ‘amaldiçoada’.

donarem juntos aquela casa, mas ela se opõe e retorna ao quarto. Na sequência, Augusta adentra a sala e, neste novo diálogo, os sofrimentos e perturbações de Marcos são escancarados. Ao passo que destacamos trechos destas falas para evidenciar o caráter primordial de Augusta na desestabilização do microcosmo familiar:

Marcos: [...] Desde a morte do nosso pai que tudo nesta casa tem sido orientado por você. Mas estes objetos...Augusta: Não falemos mais nisto, não adianta coisa alguma. Marcos: Além disso, a nossa discussão era outra. Não quero abandoná-la sem afirmar que poderemos continuar aqui, se você assim o prefere, mas que estamos nos envenenando com o odor de um túmulo (CARDOSO, 2006, p. 49).

A casa, em *O escravo*, vela um corpo falecido e aprisiona, semelhante a um túmulo, os sujeitos vivos, mas sem uma existência ou em busca de uma existência. A presença fantasmagórica de Silas permanece na casa e é sentida por Marcos e Lisa, lembrança que os aterroriza como se a sombra daquele clamasse por perdão a ambos e os vigiasse em remorsos. Tal permanência de Silas na casa é corporificada em Marcos, e apenas este enuncia – em comparação com Lisa e Isabel – que a perseguição retira sua “liberdade para viver” (CARDOSO, 2006, p. 50). Na busca por um esclarecimento mais preciso a respeito da constante sensação de vigilância, ele explana a Augusta:

Marcos (sempre em voz baixa e febril): Pois então direi tudo, numa linguagem que esteja a seu alcance. Augusta, é de você, é dos seus olhos que eu quero livrar-me. São eles que me seguem desde que entrei aqui e deles é que vem esta ameaça que me ronda. Compreendeu, agora? Não, não se levante, não procure encontrar uma desculpa, quero falar tudo, atirar fora este peso que trago sobre o coração (CARDOSO, 2006, p. 51).

Marcos expõe uma longa consideração sobre Augusta. Para aquela personagem está evidente o poder e a influência de Augusta so-

bre as demais personagens que habitam a casa. Todavia, em relação a Marcos esse domínio fica mais evidente, é como se pelo fato dele perceber a presença de Silas e a confluência no passado deste ao corpo de Marcos esclarecesse a manipulação exercida por Augusta. Nesse mesmo diálogo, Marcos prossegue:

Marcos (retendo-a): Não, você bem sabe que não é uma loucura. Há muito tempo que dura este suplício, desde aquela época que eu me sentia vigiado. Durante dias, meses, anos, esta dúvida atroz ardeu no meu coração, mas agora estou diante da única pessoa que pode depor a meu favor. Sim, Augusta, só você pode dizer se tudo aquilo era uma loucura ou se realmente uma implacável vontade nos retinha prisioneiros nesta casa. Há coisas que se desenvolvem na obscuridade, não temos o direito de desvendá-las. Eu vi alguma coisa que não devia ver, alguma coisa por cuja revelação se paga muito caro. (Pausa) Augusta, há muito tempo que você havia sentido que existia em mim uma força que não se deixaria subjugar tão facilmente, que não me deixaria ser uma presa inerte como Isabel (CARDOSO, 2006, p. 51).

Nestas duas falas, Marcos direciona para Augusta a culpa pela ruína do lar, mas é um processo ponderado, sendo que primeiro ele reivindica uma mudança, uma saída do túmulo envenenado, um outro modo de viver. Apenas depois ele acentua os questionamentos, não que de fato existissem dúvidas, mas na tentativa de fazer Augusta confessar a força exercida sobre Lisa e Isabel, retendo-as em casa, tornando este local claustrofóbico e os demais moradores como fantoches. Ação que Augusta não consegue exercer sobre Silas, quando este ainda vivia sob o mesmo teto, e que busca exercer sobre Marcos. Na fala da personagem Marcos, ela recupera como durante dias, meses e até mesmo anos uma dúvida a persegue, dúvida a respeito de uma força que retém esses familiares presos a casa. Assim, tal como uma tendência expressivista, a atrocidade está em toda a existência das personagens.

Amparado no termo drama-da-vida, Sarrazac (2017, p. 81) enumera os critérios de desdramatização, que atrela a exemplos dramáticos europeus e expõe as possibilidades de desvios, como as que “abraça[m] a totalidade da existência”, no drama moderno. Nesse sentido, a partir do texto *Os espectros*, de Ibsen, o crítico explica a categoria romance dramático como sendo a obra de “conteúdo romanesco” em uma “forma dramática”. É isso o que configura a justificativa ao processo delongado de Marcos em expor de fato suas condenações a Augusta. Compreendemos que a estrutura longa da fala, seu caráter detalhado e, principalmente, as retomadas ao tempo passado, atrelando esses acontecimentos ao tempo presente, configuram o conteúdo romanesco em forma de drama.

Neste sentido, além dos acontecimentos do passado reforçarem que as personagens de *O escravo* estão em uma não-vida, em uma “não-realização da vida na existência” (SARRAZAC, 2017, p. 80), cabe considerar que a defesa do conteúdo romanesco na obra de Lúcio Cardoso tem como base a relevância do passado para a não-existência dessas personagens no presente. O estudioso francês esclarece tal estrutura da desdramatização ao pontuar que “o presente [...] é apenas um estreito e precaríssimo promontório acima do abismo do passado” (SARRAZAC, 2017, p. 88), pois, no que diz respeito à obra literária, é precisa a retomada contínua de lembranças para evidenciar a fragilidade de Marcos, Lisa e Isabel perante o domínio violento de Augusta.

O romance dramático acentua no tempo presente apenas “aparições” e “fantasmas” e, no tempo passado, a corporificação das personagens, o que se assemelha ao texto de Cardoso, pois tanto Lisa quanto Marcos são como “aparições”, recuperando a longa existência para compreenderem o que os dominam no tempo presente. O movimento de vertigem em direção ao abismo evidencia a decadência das personagens, dado que, após esgotarem as retomadas das suas existências, refletirem sobre a vida, percebem a

opressão de um passado do qual não se liberam e mesmo impulsionando uma saída dessas amarras a vida não se realiza. Ao entrarem na casa, dela não conseguem mais sair.

No terceiro e último ato, Marcos condena Augusta por tentar apagar a presença de Silas; o que ela assevera ser um ato de vingança contra o já falecido irmão mais velho. Além disso, é um ato necessário para que Augusta possa ter domínio sobre a residência. Negar tal alcunha e inverter a culpa para Marcos é um dos modos de perpetuar a situação:

Augusta: Foi com o seu regresso que o fantasma de Silas penetrou novamente entre nós. Marcos: Você bem sabe, melhor do que ninguém, que não sou o culpado. Diversas vezes temos voltado o olhar para trás, a fim de esclarecer os sentimentos que hoje nos dominam. Somos plantas que uma tempestade agitava e que têm as raízes presas no fundo escuro das águas. Mas ainda agora é preciso dizer... Augusta: Que novas calúnias vai levantar contra mim? Marcos: É preciso dizer que esta consciência povoada de pressentimentos e lembranças foi você quem criou, nasceu do seu próprio terror e da sua ânsia de dominar (CARDOSO, 2006, p. 74-75).

Quando Marcos consegue expor suas inquietações às demais personagens a respeito da morte do irmão Silas e das ações autoritárias de Augusta, a qual visava dominar aquele espaço doméstico, Lisa já não está mais em cena; apenas há Marcos, um homem isolado, frente ao olhar ávido de Augusta por dominação. Ademais, o que antes era apenas suspeita, ao final se revela nas palavras de Augusta: “você jamais se livrará de mim. Não passará nunca de um corpo sem sombra, de uma voz sem eco” (CARDOSO, 2006, p. 76). O passado imobiliza as personagens, e os movimentos por elas executados levam ao abismo. Busca-se uma solução, mas Lisa e Isabel permanecem sob o domínio de Augusta e, para Marcos, a morte representa o escape, pois no drama-da-vida não há redenção.

Considerações finais

O conceito de drama-da-vida, delimitado por Jean-Pierre Sarrazac, destaca uma transgressão à forma do drama aristotélico-hegeliano, estipulando, em linhas gerais, uma “desordem organizada” no drama moderno e contemporâneo. Tal constatação elaborada por Sarrazac denota a necessidade de contínua revisão de termos e conceitos empregados nos estudos dos gêneros literários e, acrescentamos, nos estudos das artes em geral, tendo em vista as distintas implicações de ordem histórica, social e estética na leitura e análise de obras específicas. Logo, elaborar um novo paradigma para o drama moderno, considerando o final do século XIX com a crise da forma dramática, perfaz a defesa do crítico francês pela continuidade do gênero dramático com as estruturas dilatadas. A extensão do drama moderno garante à fábula abarcar a história de toda uma vida, sem demarcar, portanto, um acontecimento central.

Em *O escravo*, o acontecimento único e central se esvai, ou seja, nenhuma ação una é mais relevante se não for completada pela vivência das personagens. Por isso, a insistência em personagens memorialistas e reflexivas, perante as quais o tempo presente está em perigo, pois é o passado comumente que retorna. A instância do passado é uma forma predominante no drama de Lúcio Cardoso, visto que a progressão da fábula ocorre devido aos instantes de rememoração das personagens, principalmente, na personagem Marcos, que rememora suas ações vivenciadas em família para depois expressar em diálogo os microconflitos decorrentes de um passado conturbado. Além da atenção ao drama já vivido, a obra *O escravo* ressalta o caráter opressor de Augusta. Esta característica da personagem desestrutura o espaço da casa, tornando-a obscura, silenciosa e violentamente cercadora. E o microcosmo casa, antes protegido, é rompido pelo externo, com todas as violências e autoritarismos que são replicados dentro das quatro paredes.

Uma atenção ao microcosmo é evidente nos dramaturgos Henrik Ibsen e Maurice Maeterlinck, por exemplo. Esta aproximação de Lúcio Cardoso com os primeiros autores europeus do drama moderno nos mostra como o escritor brasileiro estava atento às produções para o teatro. Como dito anteriormente, Cardoso não foi visto como marco na historiografia moderna do teatro no Brasil, mas, como procuramos pontuar, sua obra *O escravo*, de cunho existencialista e romanesco, está atrelada a preceitos modernos do drama-da-vida e, por isso, é representativa da modernidade do drama no Brasil. Isto é significativo para a história de nosso teatro, considerando ser os primeiros momentos de distinção ao Teatro de Revista e à Comédia de Costumes, bem como de valorização do autor brasileiro. O que mostra a pluralidade do teatro brasileiro e a relevância de Lúcio Cardoso para o gênero teatral no país.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1. São Paulo, maio 1928. Edição fac-similar. Caixa modernista (Org. Jorge Schwartz). São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2003.
- BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 80-96.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Perspectiva:

Edições SESCSP, 2013, p. 57-80.

MAGALDI, Sábato. Teatro “O escravo”. Diário Carioca, Rio de Janeiro, ed. 06759, 09 de jul. de 1950, pp. 10. Teatro. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?-bib=093092_04&Pesq=%22L%c3%bacio%20Cardoso%22&pagfis=2568>. Acesso em: 12 de fev. de 2022.

MARTINS, Ferdinando. O palco dos modernos: o teatro e a semana de 22. Revista Usp, São Paulo, v. 94, p. 83-92, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45138>>. Acesso em: 12 de fev. de 2022.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). Tradução de Luiz Sérgio Repa. São

Paulo: Cosac&Naify, 2001.

Submissão: março de 2023

Aceite: abril de 2023.

GENIVALDO DE JESUS SANTOS: UM GESTO DE ANÁLISE SOBRE O DISCURSO OFICIAL DE POLICIAIS NO INQUÉRITO

Diorgenes de Moraes Correia Alves¹
José Carlos Moreira²

Resumo: Recortamos como objeto de análise o caso Genivaldo de Jesus Santos, torturado e assassinado por policiais rodoviários federais (PRF), no dia 25 de maio de 2022, em Umbaúba, Sergipe, selecionando o texto de ocorrência policial escrito pelos policiais envolvidos no evento, no qual ressoam efeitos de sentido de defesa desses agentes. Ancoramo-nos nos pressupostos teóricos da Análise de Discurso pecheutiana (AD), considerando não o conteúdo da materialidade discursiva, mas o modo como efeitos de sentido se constituem. A questão que buscamos responder é: como, nesse discurso, se reproduz e se legitima a violência como política de Estado, no que se refere à população pobre, negra e periférica.

Palavras-chave: Racismo. Violência. Polícia. Análise de Discurso.

GENIVALDO DE JESUS SANTOS: A GESTURE OF ANALYSIS ON THE OFFICIAL DISCOURSE OF POLICE OFFICERS AT THE INQUIRY

Abstract: We cut as an object of analysis the case of Genivaldo de Jesus Santos, tortured and murdered by federal road policemen (PRF) on May 25, 2022 in Umbaúba, Sergipe, cutting the text of police occurrence written by the police officers involved in the event, in which effects of defense of these agents resonate. We anchor ourselves on the theoretical assumptions of Pecheutian Discourse Analysis (AD), considering not the content of discursive materiality, but the way in which effects of meaning are constituted. The question we seek to answer is: how, in this discourse, violence is reproduced and legitimized as a State policy regarding the poor, black and peripheral population.

Keywords: Racism. Violence. Police. Discourse analysis.

1 Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: diorgenes.alves@ifpr.edu.br.

2 Doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: jcarlosmoreira7@gmail.com.

GENIVALDO DE JESUS SANTOS: UN GESTE D'ANALYSE SUR LE DISCOURS OFFICIEL DES POLICIERS LORS DE L'ENQUÊTE

Résumé : Nous coupons comme objet d'analyse le cas de Genivaldo de Jesus Santos, torturé et assassiné par des agents de la police routière fédérale (PRF) le 25 mai 2022 à Umbaúba, Sergipe, en coupant le texte d'occurrence policière écrit par les policiers impliqués dans l'événement, dans lequel résonnent des effets de sens de défense de ces agents. Nous nous ancrons dans les hypothèses théoriques de l'analyse du discours pecheutien (AD), en considérant non pas le contenu de la matérialité discursive, mais la manière dont les effets de sens sont constitués. La question à laquelle nous cherchons à répondre est la suivante : comment, dans ce discours, la violence est reproduite et légitimée en tant que politique d'État à l'égard de la population pauvre, noire et périphérique.

Mots-clés : Racisme. Violence. Police. Analyse de discours.

Primeiras Palavras...

I CAN'T BREATHE!

George Floyd (THE GUARDIAN, 2020).

Não posso respirar! Este enunciado foi imputado a George Floyd, em 2020, por ocasião de uma abordagem policial, que resultou em sua morte por asfixia causada por um agente da polícia. Este acontecimento tomou as manchetes do mundo inteiro, despertando revolta e protesto, fazendo ressoar práticas de violência e de racismo entranhadas na formação social. No dia 25 de maio de 2022, em Umbaúba, Sergipe, Genivaldo de Jesus Santos, homem negro, 38 anos, esquizofrênico, foi torturado e assassinado por três policiais rodoviários federais. Os dois, George e Genivaldo, eram negros e foram asfixiados por policiais em uma abordagem de rotina. A tragédia de Genivaldo foi registrada em vídeo e tem circulado pelos meios de comunicação brasileiros e internacionais³.

Genivaldo encontrava-se de moto e sem capacete – tal qual o ex-presidente Jair Bolso-

naro fazia, frequentemente, em suas motocicletas. No entanto, por ser um cidadão comum, pobre e negro, Genivaldo foi abordado pelos policiais de maneira violenta, apesar de terem sido informados por testemunhas, que se encontravam no local, de que ele padecia de transtornos mentais e que fazia uso de medicamentos, há pelo menos 20 anos. Mesmo assim, esses agentes agiram com truculência, desrespeito, violência moral e física, o que desencadeou uma crise esquizofrênica em Genivaldo. Depois de o imobilizarem, os policiais o torturaram durante aproximadamente 30 minutos, colocaram-no no porta-malas da viatura, aplicaram spray de pimenta, enquanto ele se debatia, e por fim lançaram gás lacrimogêneo, fechando-o no compartimento traseiro da viatura, o que produziu um efeito de “câmara de gás” e o fez asfixiar até a morte. Ao chegar ao hospital, Genivaldo foi socorrido, mas não resistiu. Sua causa mortis foi asfixia mecânica e insuficiência respiratória aguda, segundo o IML. No entanto, no boletim de ocorrência, os policiais declararam que ele teve “mal súbito”⁴.

A asfixia mecânica de Genivaldo pode ter ocorrido unicamente por esganadura (com as mãos), estrangulamento (com outras partes do

3 Informações disponíveis em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/prf-morte-genivaldo-fatalidade-comunicacao-ocorrencia-policial/>, <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/prf-genivaldo-morte-repercussao-internacional/>, <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/anistia-internacional-governo-tortura-genivaldo-prf/>. Acesso em: 28 de mai. 2022.

4 Informações disponíveis em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,policia-federal-isola-para-pericia-trecho-de-estrada-onde-morreu-genivaldo,70004078720> e <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,antes-de-camara-de-gas-acao-da-prf-em-sergipe-teve-xingamento-chute-e-joelho-no-corpo-veja,70004078024>. Acesso em: 28 de mai. 2022.

corpo) ou enforcamento (com outros materiais, como uma faixa ou um cinto, por exemplo). Todavia, ainda não há qualquer explicação para o acontecido.

O mesmo ocorreu com George Floyd, assassinado no dia 25 de maio de 2020 por policiais norte-americanos. Morto por asfixia mecânica, depois de uma longa sessão de tortura. Antes de morrer, já em pânico, tentou avisar: *I can't breath!* No entanto, o policial continuou a sufocá-lo, pressionando a perna no pescoço de George até a morte. Coincidência ou não?

As práticas descritas nos encaminham para determinadas condições de produção, as quais sinalizam a repetibilidade que Indurski (2011, p. 02) define como: “aquela que permite observar que os saberes pré-existem ao discurso do sujeito”. E destaca que: “quando este (o sujeito) toma da palavra e formula seu discurso, o faz sob a ilusão de que ele é a fonte de seu dizer e, assim procedendo”. Finalmente, Indursky, citando Pêcheux e Fuchs ([1975] 1997, p.172-176), afirma que o sujeito “funciona sob o efeito do esquecimento de que os discursos pré-existem, que foram formulados em outro lugar e por outro sujeito, e que ele os retoma, sem disso ter consciência”. Dois eventos, dois discursos, dois diferentes sujeitos, sob determinadas condições de produção, ações que se repetem.

Para Orlandi (2015, p.28-29), “as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico e ideológico”. As condições de produção, de acordo com a autora, “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” e podem ser concebidas em “contexto imediato” – o local onde ocorreu o evento, a viatura de polícia, os policiais, Genivaldo, as testemunhas que estavam presentes na hora do evento, as circunstâncias da enunciação, isto é, o que está na materialidade em análise, de modo mais pontual. Em “contexto amplo” a sociedade e as suas Instituições, a organização da Polícia Rodoviária Federal, o modo como se designa os policiais para a fiscalização e a abordagem, os policiais superiores representantes da categoria, o modo como

se organiza o poder da polícia, a distribuição de posições de mando e obediência. E, ainda, o contexto sócio-histórico-ideológico que comporta as relações que se estabelecem, as redes de memórias. Podemos, então, dizer que as condições de produção do discurso não são unívocas nem restritas a fatores imediatos, já que os discursos sobre a abordagem policial, acontecem de um modo, se movimenta, se desloca e produz efeitos de sentido. Pelo viés da AD, toda essa movimentação passa pelos sentidos postos na relação com a exterioridade e são produzidos a partir das condições de produção de cada época e de cada sujeito, o que independe das intenções desse sujeito.

Em uma abordagem policial, a lei determina o uso de instrumentos de menor potencial ofensivo, no caso de uma reação do abordado, porém guardando as devidas proporções. O que não está sendo dito? Que a polícia, de um modo geral, não possui, muitas vezes, um treinamento adequado para determinadas abordagens, o que acaba provocando excessos e abuso de autoridade. A prática policial truculenta caracteriza-se como crime, conforme Art. 1º, Alínea I da Lei nº 13.869/20195. Conforme a lei: “Art. 1, [...] § 1º, as condutas descritas nesta Lei, inscrevem-se como abuso de autoridade, especialmente, quando o agente policial prejudica outrem ou beneficia a si mesmo ou a terceiro, ou, ainda, por mero capricho ou satisfação pessoal.”

O abuso de autoridade abarca desde a agressão verbal, na abordagem policial, até as lesões e a tortura, nas condições de produção de uma polícia que extrapola os limites constitucionais de proteger a vida e de uma lei que não consegue inibir esses casos, portanto, não vem produzindo o efeito desejado. A expressão “satisfação pessoal”, que consta neste artigo, parece indicar que a tortura, seguida de morte, nesse episódio e, em outros tantos, legitima e autoriza

5 Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/90632/abuso-de-autoridade-em-abordagem-policial-um-grito-por-justica-diante-de-prisoas-indevidas>. Acesso em: 16 jun. 2022.

uma política de violência de Estado.

As práticas descritas presentificam uma possível relação entre política e morte. Foucault (1999) nos alerta para o que ele chama de biopoder – a divisão pelo poder. Em nossa análise, entendemos que se trata de uma divisão feita pelo Estado, colocando, em lados opostos, os sujeitos e indicando quem pode viver e quem deve morrer.

É o domínio sobre a vida por quem exerce o poder que funciona como uma espécie de controle. Segundo Foucault, existe uma distribuição da espécie humana em grupos e subgrupos, e uma divisão biológica desses grupos, que ele vai denominar de “racismo”. Genivaldo, por ser negro e periférico, encaixa-se nesse perfil. Esse direito de matar aponta para um Estado racista e assassino. Na esteira de Foucault, Achille Mbembe (2016, p.146) sinaliza para o fato de se “subjugar a vida ao poder da morte”. O que o primeiro chama de Necropolítica, a qual é exercida pelo Estado enquanto Necropoder. O modo como este opera aponta para a política da morte. Mbembe explica que: “Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 135). Genivaldo foi descartado, porque não importa.

Após descartá-lo, os policiais acusados do assassinato brutal e cruel de Genivaldo se manifestaram na comunicação de ocorrência policial número 1510422220525111006, documento público, nos seus exatos termos abaixo:

No dia 25 de maio de 2022, por volta das 11hs10, esta equipe de motopoliciamento tático efetuava policiamento e fiscalização no município de Umbaúba/SE, quando, na altura do km 180 da BR 101, visualizou uma motocicleta de placa OUP 0J89/SE sendo conduzido por um indivíduo sem capacete de segurança, motivo pelo qual procedeu à sua abordagem. Foi dado comando para que o condutor desembarcasse da moto e levantasse a camisa, como medida de segurança, no entanto, a ordem foi desobedecida, levantando o nível de suspeita da equipe. Ato contínuo, determinou-se que o indivíduo colocasse

as mãos na cabeça e abrisse as pernas, de modo a possibilitar a busca pessoal, porém esta ordem foi igualmente desobedecida, agravando-se pelo fato de que o abordado a todo o momento passava as mãos pela linha da cintura e pelos bolsos. Devido a reiterada desobediência aos comandos legais emanados pelo agente e em função da agitação do abordado, tornou-se necessário realizar sua contenção, a qual foi excessivamente dificultada pela resistência do indivíduo, que passou a se debater e se opor violentamente, chegando a entrar em vias de fato. Diante disso, a equipe necessitou utilizar de técnicas de imobilização, sem êxito, evoluindo para as tecnologias de menor potencial ofensivo, com o uso de espargidor de pimenta e gás lacrimogênio, únicas disponíveis no momento. Decorrido algum tempo a equipe conseguiu enfim algemá-lo e contê-lo, mas ao tentar colocá-lo no compartimento de presos da viatura, novamente o abordado resistiu, se debateu e deu chutes a esmo, deixando as pernas do lado de fora, sendo necessário mais uma vez o uso das tecnologias. Em seguida, a equipe abriu o compartimento para que o indivíduo se acalmasse e cooperasse com a condução, momento em que a contenção das pernas se tornou possível. Nesse momento, o abordado plenamente consciente, posicionou-se de forma sentada, sendo conduzido para a delegacia. Imediatamente, a equipe se dirigiu à delegacia de polícia civil da cidade e, durante o trajeto, o conduzido começou a passar mal, sendo socorrido prontamente. A equipe seguiu prontamente para o hospital local, onde foram adotados os procedimentos médicos necessários, porém, possivelmente devido a um mal súbito, a equipe foi informada que o indivíduo veio à óbito. O mesmo foi identificado como Genivaldo de Jesus Santos, 38 anos, CPF XXXX. Por todas as circunstâncias, diante dos delitos de desobediência e resistência, após ter sido empregado legitimamente o uso diferenciado da força, tem-se por ocorrida uma fatalidade, desvinculada da ação policial legítima. Ocorrência encaminhada à polícia judiciária, para fins de registro e providências. (ESTADÃO, 2022).

Insta advertir que a presente análise não tem por escopo desmerecer a profissão do policial. Ao contrário, a segurança pública é um dever estatal essencial para a manutenção da vida social digna, é um direito inerente ao ser humano, como à vida, à liberdade e à igualdade.

de, é essencial para a manutenção do estado democrático de direito. Colocamos em suspenso a função extralegal exigida pelas polícias brasileiras, aquela de determinar quem deve ser preso e quem pode ser morto sumariamente, o que agrava ainda mais e paradoxalmente a atenção, o trato para com a população negra, pobre e periférica, principal vítima da violência estatal no país. As políticas públicas do Estado para a segurança são cuidadosamente elaboradas, para identificar o policial como alheio às questões de classe social, desidentificando-o para torná-lo algoz em uma suposta guerra em que o inimigo é determinado pela cor da pele e pela localização da moradia.

No caso Genivaldo, ressoam efeitos de sentido de omissão da polícia, em relação aos fatos relatados pela mídia. Por que, nesta ocorrência, não consta que os policiais injetaram gás lacrimogêneo no porta-malas da viatura com Genivaldo dentro e que, em seguida, fecharam o compartimento, criando uma espécie de “câmara de gás”? O que está sendo dito na ocorrência policial, considerando as condições de produção, nos encaminha para o não-dito, o que está implícito, silenciado. Para Orlandi (2015, p.83), o silêncio é significado pela ausência, em que todo o dizer possui uma relação com o não-dito. “Entre o dizer e o não-dito desenrola-se todo um espaço de interpretação no qual o sujeito se move”, ainda que, mesmo com as fotos que circulam na mídia – mostrando o gás saindo do porta-malas fechado com Genivaldo dentro – e com as testemunhas, tenha prevalecido, na ocorrência dos policiais, a omissão, há silêncios e espaço para interpretação. Segundo a autora, esse é o tipo de silêncio “imposto”, ou seja, “uma forma de dominação em que há uma exclusão do sujeito, sem voz e sem sentido” (ORLANDI, 2011, p.27-37).

A ANÁLISE DE DISCURSO COMO SUPORTE TEÓRICO DA OCORRÊNCIA POLICIAL

Há diferentes formas de se abordar a linguagem, considerando que ela é opaca, não transparente, nem tampouco evidente. Ao analisarmos este relato policial, temos em conta que a língua e a ideologia estão presentes em toda a materialidade deste documento que congrega elementos de ordem ideológica, política e simbólica. Tendo em conta a complexidade do objeto de estudo, a Análise de Discurso de matriz francesa pecheutiana, AD, mostra que há gesto de interpretação, considerando a subjetividade e a não transparência da linguagem, dada pela mediação do homem e da realidade, e por superar a dicotomia saussuriana (língua e fala) para abranger elementos extrínsecos variáveis de acordo com condições econômicas, políticas, sociais, históricas e psicanalíticas.

Ao interpretar uma materialidade, a AD toma o objeto de estudo pela língua enquanto discurso, e todo discurso é ideológico. Segundo Orlandi (2005b), a materialidade da ideologia é o discurso e a materialidade do discurso é a língua. Língua e ideologia fazem parte do discurso. Neste relato policial não nos interessa o que está sendo dito propriamente, mas como se diz, o que está dito/posto/discursivizado. A escolha das palavras, a sintaxe do texto, implicam sentidos que apontam para a ideologia do sujeito do discurso. Esse discurso poderia ser compreendido de outro modo, em outras condições de produção.

A AD alça como objeto de reflexão a linguagem, o sujeito, a história e a ideologia, pautada em uma concepção materialista, cujo fulcro está na luta de classes a partir de Marx e Althusser (PÊCHEUX, [1975/1988] 2014, p. 195). Há uma luta de classes entre Genivaldo e a polícia. Genivaldo, homem negro, pobre, periférico, com transtornos mentais, mas nada disso foi considerado em sua abordagem.

O caso Genivaldo de Jesus foi se desdobrando durante a escrita desse artigo. No final de junho de 2022, a Polícia Rodoviária Federal (PRF) negou o acesso da sociedade aos procedimentos administrativos dos agentes envolvidos no assassinato de Genivaldo, impondo um sigilo de 100 anos sobre o teor dos autos⁶. Mesmo com a repercussão do caso, os policiais envolvidos não foram presos preventivamente, somente após 15 dias, em 13 de junho de 2022, o que contradiz o Artigo 312 do Código de Processo Penal:

“A prisão preventiva poderá ser decretada como garantia da ordem pública, da ordem econômica, por conveniência da instrução criminal ou para assegurar a aplicação da lei penal, quando houver prova da existência do crime e indício suficiente de autoria e de perigo gerado pelo estado de liberdade do imputado”.

No entanto, a investigação prosseguiu. Em 22 de novembro de 2022, de acordo com o G1 notícias⁷, finalmente os suspeitos foram julgados. Os réus foram acusados de abuso de autoridade, tortura e homicídio qualificado, mas

ainda não foram condenados, e a sentença ainda não foi divulgada até o fechamento desse artigo. A ação policial se revestiu de crime hediondo, devendo ser aplicado o Artigo 312 do Código de Processo Penal.

O policial, ao tomar posição em um discurso, o faz a partir de uma posição sujeito privilegiada: a de um operador do sistema repressor do Estado. Seu discurso não é a língua, nem a fala; é o efeito de sentido entre locutores (PÊCHEUX, 2014). Assim, nesta interlocução não se busca apenas a troca de informações, mas a própria constituição de sujeitos, interpelados pela ideologia (ORLANDI, 2015, p. 71). Importante destacar que o locutor (que diz eu) fala de um lugar social e institucional, o qual lhe permite dizer tal coisa e não outra, é a posição-sujeito de um policial autorizado. A respeito da ideologia, Althusser (2007) declara que ela é material porque é uma prática regularizada em um Aparelho Ideológico do Estado⁸ como a polícia, que não tem história, é um instrumento de persuasão que leva os indivíduos a agirem sozinhos. Independentemente de qualquer outro instrumento, este representa uma relação imaginária dos indivíduos com as relações reais em que estão inseridos e, ainda, interpela o indivíduo enquanto sujeito (ALTHUSSER, [1970/1996] 2007).

As condições de produção, conforme Orlandi (2015) indicam as circunstâncias sociais, históricas, ideológicas de inscrição do sujeito e determinam a interpretação e a constituição de determinados efeitos de sentidos. Pode ocorrer, também, pelas condições de produção,

6 De acordo com o site, disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/prf-poe-sigilo-de-100-anos-em-processos-contragentes-envolvidos-na-morte-de-genivaldo/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

7 A Justiça Federal realiza a primeira audiência referente ao processo criminal contra três policiais rodoviários federais acusados de participar da abordagem que resultou na morte de Genivaldo de Jesus Santos, de 38 anos, em maio deste ano, no município de Umbaúba (SE). Genivaldo morreu após ter sido trancado no porta-malas de uma viatura da PRF e submetido à inalação de gás lacrimogêneo. Segundo a Justiça Federal, até a próxima quinta-feira (24 de novembro de 2022), devem ser ouvidas 40 testemunhas de acusação e defesa, além dos réus do processo criminal. A audiência teve início por volta das 8h40 na 7ª Vara Federal de Sergipe - Subseção Judiciária de Estância. Entre as testemunhas ouvidas, estão a esposa de Genivaldo, Fabiana dos Santos, a irmã dele, Damarise de Jesus Santos e sobrinho, Walisson de Jesus Santos. Disponível em: <https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2022/11/22/morte-genivaldo-santos-justica-federal-realiza-primeira-audiencia-de-instrucao-sobre-o-caso-nesta-terca-feira-em-sergipe.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2022.

8 Os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) reproduzem os saberes por meio da escola, da religião, da família, da mídia de massa e do esporte. Estes aparelhos estão a serviço do Estado e atuam de forma ideológica nos modos de produção e em sua reprodução (capital-máquina-operadores). Já os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) são atuantes a partir da polícia, dos tribunais, dos exércitos, da prisão. Pode-se considerar, também, as diferentes administrações que de forma contundente e repressora mantêm a ordem. Tanto o AIE quanto o ARE fazem parte da Superestrutura do Estado em contraponto com a Infraestrutura que compõe os trabalhadores e o povo.

o chamamento de uma memória coletiva, a qual é, muitas vezes, silenciada em função do sujeito-autor, que diz eu e assume a responsabilidade pelo dizer.

A produção de efeitos de sentido funda-se no já-dito, no pré-constituído, na memória coletiva, muitas vezes, esquecida e apagada pelas circunstâncias do discurso. Esse já-dito permite diferentes análises, dependendo da posição-sujeito daquele que diz eu, podendo instaurar diferentes interpretações. O que possibilita a identificação da ideologia não declarada (ORLANDI, 2015).

Portanto, por meio da AD que vincula a linguagem com a sua exterioridade, ao dar destaque à ideologia e ao contexto social, político, econômico e histórico, é possível desvelar a subjetividade na aplicação da lei. É possível identificar a injustiça e é possível, por fim, apontar a decisão pela resistência, pela tentativa da mudança da realidade em que se vive. Daí a importância da presente análise.

A OCORRÊNCIA POLICIAL COMO DOCUMENTO PÚBLICO, UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO DESSA MATERIALIDADE

Para iniciar a análise, tem-se presente que a manifestação policial é um documento oficial para justificar a morte de Genivaldo de Jesus Santos. A posição-sujeito é de autoridade que, com isso, busca legitimação de suas ações pelo suposto cumprimento da estrita legalidade, como muitas vezes reiterados no discurso. Percebe-se que o documento foi bem elaborado, em termos de escrita e de formulações, e, possivelmente, passou por uma revisão de algum superior hierárquico ou de um especialista para a elaboração de uma justificativa sem contradições aparentes, explicações abertas que possibilitam um jogo amplo na produção dos sentidos.

Assim, o documento insere-se em uma formação discursiva vinculada a uma formação ideológica, expondo o que há de racista

e conservador. Representando o discurso policial que se vale do jurídico, com sua suposta legitimação e uma suposta autoridade legal, que pretende apresentar-se como uma prerrogativa, diferenciando os envolvidos ao valorizar o policial, em detrimento da vítima.

A questão do racismo pode ser conceituada como, na Declaração sobre a Raça e os preconceitos raciais da ONU em seu Art. 2º, item 2:

O racismo engloba as ideologias racistas, as atitudes fundadas em preconceitos raciais, os comportamentos discriminatórios, as disposições estruturais e as práticas institucionalizadas que provocam a desigualdade racial, assim como a idéia falaz de que as relações discriminatórias entre grupos são moral e cientificamente justificáveis; manifesta-se por meio de disposições legislativas ou regulamentares, e de práticas discriminatórias, assim como por meio de crenças e atos anti-sociais; obstaculiza o desenvolvimento de suas vítimas, perverte aqueles que o praticam, divide as nações em seu próprio seio, constitui um obstáculo para a cooperação internacional e cria tensões políticas entre os povos; é contrário aos princípios fundamentais do direito internacional e, por conseguinte, perturba gravemente a paz e a segurança internacionais (ONU, 2022).

Portanto, o termo racismo é aqui utilizado como uma ideologia em que se apoia determinada classe social considerada como racialmente superior, a fim de conduzir, subjugar um ser humano semelhante. Além disso, o racismo é caracterizado pela desumanização do ser humano, sua coisificação, a partir da catalogação dada pela cor da sua pele. É por isso que serve como justificativa dos recorrentes episódios de genocídio negro no Brasil e com ele, toda sorte de vilipêndios materiais e simbólicos que tenham por objetivo violar a integridade dos seres humanos. Inúmeros autores corroboram com esta tese.

Dentre tantos autores que destacam e discutem o racismo, trazemos Silvio Almeida para defender a tese de que o racismo brasileiro é sempre estrutural e atribui sentido à reprodução

das desigualdades sociais e da violência. Porque “[...] é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade”, além de que “[...] o racismo fornece sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2020, p. 20-21).

Silvio Almeida ensina que o conceito de raça é uma construção sócio-histórica, assim como é “[...] um elemento essencialmente político” (ALMEIDA, 2020, p.31). Em sua argumentação, o autor destaca que o conceito de racismo brasileiro pode ser compreendido como estrutural. Visto que deve ser entendido enquanto uma parte integrante da formação social, pois, deriva de uma estrutura da sociedade na qual é tido como normal, passa por um processo de normalização, em que os princípios discriminatórios de raça são padronizados e normalizados. Por isso, o racismo é parte de um processo histórico, político e social que é a regra no Brasil, porque ele elabora práticas para que a população negra e periférica seja discriminada de maneira sistemática (ALMEIDA, 2020).

Nesse sentido, Almeida considera o racismo brasileiro enquanto regra e não exceção. Para ser entendido é necessário buscar a ideologia, a política, o direito e a economia, seus elementos centrais quanto à sua manifestação, por se constituir em um fenômeno social complexo, o qual se manifesta em uma diversidade de instâncias e instituições (ALMEIDA, 2020). Como foi o caso de Genivaldo, em sua abordagem e depois na ocorrência policial apresentada.

De acordo com a materialidade apresentada pelos policiais, destacamos algumas sequências discursivas (SD). Optamos, para nosso gesto de análise, por 08 SDs (grifos nossos) retiradas da ocorrência policial número 1510422220525111006, documento público que consta na página 06 deste artigo, e que entendemos como pertinentes para nossas interpretações e discussões.

SD1

[...] visualizou uma motocicleta de placa OUP 0J89/SE sendo conduzido por um indivíduo sem capacete de segurança, motivo pelo qual procedeu à sua abordagem.

Na SD1, destaca-se o motivo pela qual foi realizada a abordagem policial, a falta do uso do capacete, de modo a restringir a interpretação por parte do leitor. Genivaldo foi abordado por estar sem capacete, mas, também, por ser negro e pobre. Podemos inferir, pelo que sabemos, que se fosse um homem branco, em situação similar, ele teria menor chance de ser abordado pela polícia. Um branco classe média ou rico, menos ainda. O próprio Chefe de Estado da Nação, o ex-presidente Bolsonaro, mesmo sem capacete, nunca foi abordado pela polícia rodoviária, nem mesmo multado, apesar das incontáveis fotos que comprovam recorrentes infrações de trânsito, bem como, o fato de a Polícia Rodoviária Federal estar sempre em suas motocicletas.

As condições de produção, dessa forma, identificam-se como contexto amplo, o contexto sócio-histórico, ideológico ou restrito, que trará as circunstâncias da enunciação como contexto imediato (ORLANDI, 2015, p.28-29). Esses discursos, seja em contexto imediato ou amplo, são provas de que algo está retornando e ressoando nessas afirmações, na posição-sujeito da polícia, o que nos leva a asseverar, em um primeiro momento, que o Brasil convive com o racismo estrutural e genocídio negro como uma política de Estado.

A prática policial é um exemplo da institucionalização e normalização do racismo estrutural, porque as abordagens policiais levam em consideração a cor da pele, ou a raça, como elemento fundador de suspeita/medo. A violência acompanha a abordagem por quê? Porque é uma prática consequência do racismo. A vida negra periférica no Brasil não tem valor, em razão do racismo estrutural. A população negra, portanto, precisa ser administrada com base nas práticas institucionalizadas racistas, por meio da

discriminação, da violência e da morte.

No caso da abordagem de Genivaldo de Jesus Santos, a questão inicia com o racismo estrutural e ultrapassa as instâncias éticas e profissionais. É preciso dar nome aos termos, após a abordagem de Genivaldo, o que se viu foi que os policiais perderam a razão e deixaram aflorar o que existe de mais vil e perverso em um ser humano. As condições de produção mostram que a falha, o desvio, a ruptura trouxeram à tona a desumanização e a maldade que levaram à morte de Genivaldo.

SD2

Foi dado comando para que o condutor desembarcasse da moto e levantasse a camisa, como medida de segurança, no entanto, a ordem foi desobedecida, levantando o nível de suspeita da equipe.

Ressoa pela SD2, efeitos de sentido de superioridade do agente em relação à vítima e esse efeito se constitui pela palavra “comando” que incorpora essa competência legal, que supostamente não poderia ser desobedecida por Genivaldo. “É a língua que escapa a essas definições” (MOREIRA, 2022, p.41). A ordem foi dada por um dos agentes dos (ARE) Aparelhos Repressores do Estado (ALTHUSSER, [1970] 2007) e deve ser obedecida. Diante do contraditório, as testemunhas desmentem esta versão, porque a vítima parou, falou com os policiais e foi revistado. Independentemente, é importante destacar que supostamente “a ordem foi desobedecida”, o que levantou o nível de suspeita? Ou a suspeita já existia anteriormente e, em razão dela, Genivaldo foi abordado? Acreditamos que a cor da pele assim como a condição social foram os fatores determinantes, exclusivos, capazes de levantar o nível de suspeita da equipe policial.

SD3

Ato contínuo, determinou-se que o indivíduo colocasse as mãos na cabeça e abrisse as pernas, de modo a possibilitar a busca pessoal, porém esta ordem foi igualmente desobedecida, agravando-se pelo fato de que o abordado a todo o momento passava as mãos pela linha da cintura e pelos bolsos.

SD4

Devido a reiterada desobediência aos comandos legais emanados pelo agente e em função da agitação do abordado, tornou-se necessário realizar sua contenção, a qual foi excessivamente dificultada pela resistência do indivíduo, que passou a se debater e se opor violentamente, chegando a entrar em vias de fato.

SD5

[...] a equipe necessitou utilizar de técnicas de imobilização, sem êxito, evoluindo para as tecnologias de menor potencial ofensivo, com o uso de espargidor de pimenta e gás lacrimogênio, únicas disponíveis no momento. Decorrido algum tempo a equipe conseguiu enfim algemá-lo e contê-lo, mas ao tentar colocá-lo no compartimento de presos da viatura, novamente o abordado resistiu, se debateu e deu chutes a esmo, deixando as pernas do lado de fora, sendo necessário mais uma vez o uso das tecnologias.

Na SD3, a princípio, pelas evidências como trabalho da ideologia, há um encaminhamento sinalizando que houve resistência em todas as ações de Genivaldo, e que a polícia tentou contê-lo de todas as formas, sempre dentro da lei. No entanto, pelo que sabemos, é visível, num primeiro momento, o despreparo dos policiais nessa questão real e concreta, pois eles não foram capazes de parar, apesar das advertências do sobrinho da vítima e dos pedidos de vários observadores para que cessassem o que não está aparecendo na ocorrência, a tortura.

Mesmo diante da insistente resistência de Genivaldo na abordagem, os policiais não foram capazes ou não quiseram observar que se tratava de um esquizofrênico, o qual apresentava certos comportamentos estereotipados, assim como apatia e não-reação. Por esse motivo, a certeza

de que em nenhum momento Genivaldo estava reagindo, pois por estar em crise, não tem qualquer controle ou possibilidade de controle de seus movimentos. Há um silenciamento que está “gritando” nesses dizeres, ao considerarmos que o dito apresenta também um não-dito (ORLANDI, 2011). É o silêncio e sua relação com o sentido. E o que não está sendo dito? Que a tortura não se justifica de forma alguma em uma abordagem policial, que mesmo tendo sido advertidos de que Genivaldo passava por transtornos mentais, continuaram a crueldade. Ao entrarem para a corporação, os policiais passaram por treinamentos, durante meses, a respeito de como abordar um cidadão, incluindo o uso da força não letal e dos instrumentos tecnológicos para controlar reações adversas. Também aprendem a utilizar de forma adequada o spray de pimenta e o uso do gás lacrimogêneo, o qual não deve ser utilizado em ambiente restrito, em nenhuma hipótese, e em um ambiente fechado, como um porta-malas veicular.

As SDs 4 e 5 corroboram com esta afirmação e justificam a caracterização da tortura, bem como, destacam a crise psiquiátrica ao afirmar que: a vítima “se debateu e deu chutes a esmo”. Exatamente, Genivaldo não tinha intenção de ferir os policiais, em verdade, estava sem consciência e sem domínio do próprio corpo. Entretanto, como admitir usar gás lacrimogênio e spray de pimenta em um esquizofrênico em crise e fechado dentro de um porta-malas de uma viatura da polícia? Esse ato foi cruel e por mais que a ocorrência policial tente justificar o uso institucionalizado da tortura, sob um suposto manto da legalidade, não há o que se discutir. Houve indiscutivelmente tortura! Além do fato da adaptação da viatura em uma câmara de gás, o genocídio judeu reverbera no genocídio negro brasileiro. O Negro considerado como um não humano, uma coisa, cuja vida não tem nenhum valor, remonta a construção do judeu como o inimigo da sociedade nazista, o culpado pela crise social e econômica nacional. E quem é esse povo negro?

Aquele que não se encaixa no padrão civilizatório, neoliberal e consumista, que pertence a uma classe inferior, ao povo. Ele é o desposuído, sem luxo, sem vaidade, sem elegância, não civilizado, marginalizado, de classe social inferior, discriminado pela cor de sua pele, que não pertence ao grupo seletivo e diferenciado dos “homens de bem” (MOREIRA, 2022, p. 40).

Eles são, na verdade, indígenas, negros e brancos que se encontram nessa posição subalterna e assujeitada diante do poder do Estado.

SD6

Nesse momento, o abordado plenamente consciente, posicionou-se de forma sentada, sendo conduzido para a delegacia.

Na SD6, por que destacar que Genivaldo estava plenamente consciente e posicionou-se de forma sentada [...]? Não nos parece natural tal afirmação. Aqui está o equívoco, porque há a necessidade de se declarar algo em justificativa para a vil tortura policial. E neste afã de supostamente salvar-se, ocorre o equívoco. O que não está sendo dito, o que silencia nessa fala é que a crise psiquiátrica parou, porque Genivaldo desmaiou, devido a tortura e asfixia que sofreu. E não que subitamente recobrou a consciência e o controle. Nesse momento, os policiais provavelmente já identificaram que Genivaldo estava desmaiado e apresentava risco de morte, daí a necessidade de se afirmar categoricamente o contrário. Como uma forma de construir salvo conduto para legitimar a tortura e ação policial desproporcional e cruel. Ainda que o policial tente preencher essa falta pela afirmação, Orlandi (2012a, p. 55-56) vai nos dizer que somos levados a produzir um “efeito de transparência, de completude”, trazendo o que está sendo dito como verdade, quando sabemos que não somos donos de nosso dizer. Não conseguimos trazer a evidência em sua plenitude, justamente porque ela escapa e não dá conta do ocorrido, por isso os sentidos se perdem e sempre podem ser outros. Não é verossímil que alguém após

apanhar, ser humilhado, torturado de todas as formas, ser asfixiado com gás lacrimogêneo, em um recinto fechado, consiga, plenamente consciente, sentar-se para aguardar a condução até a delegacia.

SD7

[...] durante o trajeto, o conduzido começou a passar mal, sendo socorrido prontamente. A equipe seguiu prontamente para o hospital local, onde foram adotados os procedimentos médicos necessários, porém, possivelmente devido a um mal súbito, a equipe foi informada que o indivíduo veio à óbito.

Na SD7, temos a evidencia da falha ou do equívoco. Cabe ao policial dar a causa mortis da vítima? Tal fato não ocorre. Apenas um médico pode fazer a declaração, a partir de uma análise e de uma perícia detalhada, chamada de necropsia ou necropsia. Por que os policiais declararam que não tem relação com a morte da vítima? Senão por serem culpados? E por julgarem necessário de imediato, precipitadamente, declarar suas inocências? Aqui, se encontra o equívoco, tão importante para a AD, por que declarar, precipitadamente, algo inverídico? As memórias acabam irrompendo e passando para a ordem do contraditório, tornando visível o que não era esperado. Esses são efeitos que apontam para a fronteira entre o dito e o não-dito. Assim, o equívoco comparece nesses dizeres, como constitutivo do discurso.

Como nos diz Orlandi (2015, p. 34), “a polissemia joga com o equívoco”. Para o policial supostamente tudo segue dentro da normalidade. Apontando para efeitos parafrásticos, ele tem o controle dos dizeres, a palavra “prontamente” dá a noção de sequência, prontidão e eficácia da equipe, mas ela esburaca o sentido diante de “possivelmente” e “mal súbito”, que não conseguem dar conta do que realmente ocorreu antes. E, como nos ensina Orlandi:

Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os proces-

so parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação (ORLANDI, 2015, p.34).

Para a autora (2015), a língua é passível de deslizamentos e equívocos num processo polissêmico sujeito a falhas. O policial retorna ao espaço do dizer estabilizando sentidos.

SD8

Por todas as circunstâncias, diante dos delitos de desobediência e resistência, após ter sido empregado legitimamente o uso diferenciado da força, tem-se por ocorrida uma fatalidade, desvinculada da ação policial legítima.

Na SD8, destaca-se a imputação de delitos à vítima, Genivaldo foi considerado criminoso por ser negro, por ser esquizofrênico, por ter, supostamente, resistido e por ter lutado pela própria vida. Assim como George Floyd, de vítima foi caracterizado como infrator pelos policiais que o mataram e mais recentemente, Tyre Nichols, em Memphis nos EUA, um homem negro inocente. Uma mera fatalidade? Uma coincidência? Provavelmente, não. Há, no Estado Brasileiro, uma política de neutralização ou genocídio da população negra, pobre e periférica em pleno curso.

Marx (2006, p. 15) brilhantemente declarou: A história se repete, “a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”. Estaríamos diante da farsa? Certamente. Esta farsa tem reverberado, em terras brasileiras, diariamente e está em curso um genocídio da população negra, pobre e periférica. Sem nenhuma contestação, sem nenhum controle e sem nenhum critério. Sempre pautado no mesmo discurso que se fundamenta na legitimidade da atuação policial e na suposta criminalidade ou periculosidade da vítima. Ao mesmo tempo que o criminoso silencia a voz

e o discurso da sua vítima com a morte, não há qualquer preocupação em relação à vítima. Onde estão os seus direitos humanos e os direitos fundamentais da vítima resguardados pelos tratados internacionais e pela Constituição Federal de 1988? Alguém a representa no processo judicial? Não, ninguém. Por quê?

EFEITO DE (IN)CONCLUSÃO

As condições de produção, no caso Genivaldo de Jesus, encaminharam para o desfecho trágico de uma abordagem que deveria ser de rotina, mas que levou ao asfixiamento mecânico, seguido de morte, em maio de 2022, de um motoqueiro que circulava sem capacete. Para discussão desse episódio, trouxemos a questão da necropolítica exercida pelo Estado, representado pela PRF, parte do Aparelho Repressivo do Estado que decide quem deve viver e quem deve morrer na formação social brasileira.

Tomamos a ocorrência policial como gesto de interpretação, sinalizando que o que está sendo dito, na materialidade apresentada, silencia os verdadeiros fatos ocorridos na abordagem. Nas análises das sequências discursivas recortadas, assinalamos, de forma contundente, o quanto a ação da polícia, nesse episódio, ultrapassa a questão do racismo estrutural, do despreparo policial, a atuação policial de forma truculenta parece estar normalizada, fazendo ressoar, trazendo à memória o que ocorreu com George Floyd, nos EUA (em maio de 2020) e depois com João Alberto Silveira Freitas, em novembro de 2020, no supermercado Carrefour, no Rio Grande do Sul. Alberto foi morto por asfixiamento pelos seguranças da empresa. Episódios que, começando pela tortura, alcançaram a perversidade, a maldade, utilizando-se da língua, num primeiro momento, para abordar, dar uma ordem, tornando, assim, o sujeito abordado, assujeitado e sem direito de defesa.

Genivaldo, homem negro, esquizofrênico, pai de família, trabalhador, inocente, foi mais uma vítima do Estado brasileiro em que a cor da

pele é fator determinante para viver ou morrer. O policial brasileiro consciente, premeditado ou inconsciente, tem se tornado o carrasco que determinará quem deve viver e quem pode ser descartado, torturado e assassinado. Genivaldo por ser negro, no Brasil, lhe foi negada a dignidade humana e a presunção de inocência, foi condenado sumariamente à morte, por meio da vil tortura e da cruel asfixia. Com o caso Genivaldo, reverberam, em solo brasileiro, as tristes palavras de George Floyd: “Não consigo respirar!” Quantos outros inocentes no Brasil, em razão do racismo, da tortura e da perversidade serão mortos? E até quando a linguagem será usada como neutra, unívoca e deslocada de suas condições de produção como instrumento para acobertar o fato real?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Ed. Jandaíra, Coleção Feminismo Plurais (Selo Sueli Carneiro), 2020.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1970/1996] 2007.
- MACEDO, Fausto; ORTEGA, Pepita. Agentes da Polícia Rodoviária Federal atribuem à “fatalidade desvinculada da ação policial legítima” morte de Genivaldo na câmara de gás. *ESTADÃO*. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de maio de 2022. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/prf-morte-genivaldo-fatalidade-comunicacao-ocorrencia-policial/>. Acesso em: 30 de maio. 2022.
- FOUCAULT, Michel (1999). Em defesa da sociedade: Curso dado no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes.
- INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.). *Memória e história na/da análise do*

- discurso. Campinas, Mercado de Letras, 2011.
- MARX, Karl.[1852]. Dezoito Brumário de Louis Bonaparte. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. Trad. Renata Santini. Em pauta: Revista Arte & Ensaios, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32, p. 122-151 | dezembro de 2016.
- MOREIRA, José Carlos. História, memória e designação na/da língua: institucionalização do Curso de Francês da UFPR (de 1938 a 2020). Tese de doutorado em Estudos Linguísticos - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.
- ONU, Declaração sobre a Raça e os preconceitos raciais. Conferência da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 1978. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/discrimina/dec78.htm>. Acessado em: 28 de maio de 2022.
- ORLANDI, Eni P. Michel Pêcheux e a análise de discurso. Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, n. 1, p. 9-13, jun. 2005b.
- ORLANDI, Eni P. As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos. 5.ed., Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- ORLANDI, Eni P. Discurso & Leitura. 9. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012a.
- ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas: Pontes, 2015.
- PÊCHEUX, Michel.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. Tradução: Péricles Cunha. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, [1975] 1997. p. 163-252.
- PÊCHEUX, Michel. Análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise e HAK, Tony. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethânia Mariani. Campinas: UNICAMP, 2014. p. 307-315.
- PÊCHEUX, Michel. Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Tradução: Eni P. Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, [1975/1988] 2014.
- THE GUARDIAN, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2020/jul/08/george-floyd-police-killing-transcript-i-cant-breathe>. Acesso em: 16 mai.2022.
- Submissão: dezembro de 2022.**
- Aceite: fevereiro de 2023.**

PEDREIROS E DESTERRADOS: A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO URBANO E RURAL NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

Resumo: A proposta deste texto é refletir sobre a representação do mundo do trabalho urbano e rural na obra musical de Chico Buarque. Esse tema ocupará um lugar especial na obra do compositor, como podemos ver em “Pedro Pedreiro” e em “Construção”, em que notamos a figura do operário da construção civil, humilhado em suas precárias condições de trabalho. O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções “Assentamento” e “Levantados do chão”, que colocam em evidência o trabalhador sem-terra em nosso país. O estudo do tema do trabalho mostra-se de grande relevância para evidenciar a postura social e o modo pelo qual o compositor elabora suas canções. Revelando-nos a ordem injusta a qual o trabalhador brasileiro é submetido.

Palavras-chave: Chico Buarque, MPB, Trabalho

MASONS AND DESTERRADOS: THE REPRESENTATION OF URBAN AND RURAL WORK IN THE SONGS OF CHICO BUARQUE

Abstract: The purpose of this text is to reflect on the representation of the world of work in the musical work urban and rural of Chico Buarque. The theme that will occupy a special place in the composer's work, as we can see in “Pedro Pedreiro” and in “Construção”, in which we notice the figure of the construction worker, humiliated in his daily working conditions. The rural worker will also have his space guaranteed in Chico's compositions, are exemplary the songs “Assentamento” and “Levandados do Chão”, that reveal the landless worker in our country. The study of the theme of the work is of great relevance to reveal the social posture and the way in which the composer elaborates his songs. Revealing to us the unfair order to which the brazilian worker is submitted.

Key words: Chico Buarque, MPB, Work

1 Doutor em Teoria e História da Literatura IEL/Unicamp; Professor de Literatura Brasileira UNIFAL; E-mail: luciano.dias.cavalcanti@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3990-1493.

Uma presença garantida na obra poético-musical de Chico Buarque é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. São exemplares as pessoas pobres, trabalhadores assalariados, como o pedreiro e o operário; os indivíduos que não seguem a moral e os bons costumes provenientes da tradição pequeno-burguesa-cristã, como malandros, prostitutas, travestis; além dos tipos humildes, moradoras das favelas e dos subúrbios das grandes cidades, etc.

Nossa proposta neste texto é refletir sobre a representação do mundo do trabalho por meio da Música Popular Brasileira, utilizando especificadamente a obra de Chico Buarque. O tema do trabalhador e do trabalho ocupará um lugar especial na obra do compositor, em “Pedro Pedreiro” e em “Construção” vemos a figura do operário da construção civil, humilhado em suas condições precária de trabalho. Em “Linha de montagem” aparece novamente o trabalhador, mas nesse momento a figura representada é a do metalúrgico do ABC paulista, que aparece também em “Bom tempo” e “Primeiro de maio”. O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções “Assentamento”, “Levantados do chão” e “O cio da terra”.

Chico Buarque e a Música Popular Brasileira

Antes de iniciarmos os comentários analíticos sobre a questão do trabalho nas canções citadas acima, é preciso contextualizar o lugar ocupado por Chico Buarque de Holanda na Música Popular Brasileira, para, assim, dedicarmos à leitura crítica de suas canções.

Filha do Samba e da sofisticação da Bossa Nova, a Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre

a realidade imediata e apresentava duas faces:

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p. 93)

Para Walnice, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”. “Esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p. 93)

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário zona sul do Rio de Janeiro: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 62, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada. Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas pós Bossa Nova passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas. A canção popular da década de 60

e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. Tornando-se veículo de comunicação que dizia o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer.

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de meios culturais como o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo Teatro de Arena, o Oficina e o Tuca, com os Shows Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina e O e A – estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo a eles. Há que se notar também, neste momento, o surgimento da televisão que se mostra como um símbolo de modernização. Aparecendo com um certo prestígio na época, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas – como por exemplo O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, Pra Ver a Banda Passar, comandado por Chico Buarque e Nara Leão, entre outros – como também as transmissões dos Festivais da Canção.

Esta mudança de foco cultural da Literatura para a Música Popular no cenário artístico brasileiro, não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, (neste momento histórico Drummond, João Cabral, o próprio Bandeira, Ferreira Gullar, entre outros, até mesmos os poetas concretos estavam produzindo) mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores.

O que se nota é que os compositores da nossa música popular passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular.

Como nos diz Heloísa Buarque, “a letra passa a exigir um certo status literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento”. (HOLLANDA, 1980, p. 54). Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Holanda, em cuja complexidade metafórica de suas letras podemos notar a utilização de técnicas literárias.

Isso não quer dizer que a nova poesia passe a ser a letra da música popular. A canção não vai substituir a poesia porque são produções culturais distintas. A canção popular é necessariamente música e letra construídas de forma que suas partes constituintes se tornem uma só. A poesia, mesmo utilizando do ritmo e da musicalidade para se construir, é feita de maneira independente da música, no seu sentido sonoro, produzido por instrumentos musicais. Assim, a poesia se utiliza de elementos da música, como a música se utiliza de elementos da poesia. No entanto, são produções culturais distintas.

Não há dúvida, entretanto, de que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do fragmentado, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência, que já aparecia nos festivais, em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc., irá explodir com o Tropicalismo, no ano de 67 a 68, junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período.

É a partir da tradição do samba e da década de sessenta e seus acontecimentos políticos e culturais, que Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro. Ele aparece com suas canções extremamente elaboradas musical e po-

eticamente, construídas a partir de uma tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros, e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova, continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto. Como bem o definiu Caetano Veloso “Chico Buarque anda pra frente carregando toda uma tradição”.

O trabalho urbano: os trabalhadores da construção civil

Uma figura importante relacionada ao mundo humilde presente nas composições de Chico Buarque é a do trabalhador, a qual pretendemos comentar neste artigo, representada pela figura do pedreiro, em “Pedro Pedreiro”, composição gravada em 1961, pertencente ao álbum Chico Buarque. Nesta canção, o que percebemos de imediato é a afinidade direta entre nome (Pedro) e sobrenome-função social (Pedreiro) da personagem, estabelecida pelo morfema “pedr” que nos remete à pedra, ao que é fixo, sólido e imóvel, associando-se, assim, à história da canção, que nos fala de um migrante nordestino que pensa sobre sua vida, sugerido pelo neologismo “penseiro”, enquanto espera de madrugada o trem para ir ao trabalho e o aumento de seu salário atrasado há um ano. Pedro é um indivíduo estático, incapaz de qualquer mobilidade social.

Pedro pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã, parece, carece de
esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro Pedreiro fica assim
pensando
Assim pensando o tempo
passa
E a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando,
esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado
Para o mês que vem

A repetição presente na construção da canção é um recurso importantíssimo utilizado pelo compositor para nos dar a sensação da espera angustiada de “Pedro”. Ela também reforça a ideia inicial da imobilidade e fixidez da personagem que espera e não encontra nenhuma possibilidade de melhoria de vida:

Pedro pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã, parece carece de
esperar também
Para o bem de quem tem bem
Para o bem de quem não tem
vintém
Pedro pedreiro *espera o*
carnaval
E a *sorte grande do bilhete*
pela federal
Todo mês
Esperando, esperando,
esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também.
(grifos nossos)

“Pedro pedreiro” vive o drama das pessoas pobres do Brasil, onde os trabalhadores só vislumbram a possibilidade de melhora de vida através do carnaval, rito que se caracteriza pela inversão dos papéis sociais, possibilitando, momentaneamente, a troca das posições hierárquicas existentes na sociedade. No carnaval, o pobre pode se fantasiar do que quiser: de rei, nobre, etc., sofrendo uma catarse proporcionada por um momento de liberdade e utopia, característica desse rito.

A festividade do carnaval pode ser considerada um ritual nacional por excelência, isso porque este rito dramatiza valores globais da nação brasileira. No Brasil, o carnaval é generalizado, não pertence apenas a uma cidade ou Estado, mas a todo o país. Neste ritual, a sociedade está orientada para o evento que centraliza toda a atividade nacional, sendo decretado feriado.

do nacional na época da festa; consequentemente, todos os cidadãos abandonam o trabalho e uma grande parte vai “pular” o carnaval. O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência, etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia a dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes. No desfile carnavalesco, quem participa ativamente das escolas de samba como componentes são as pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Embora as escolas reúnam, além de pobres, milionários, astros do futebol, da televisão, do cinema. Mas o que chama “atenção, nesses desfiles (a inversão constituída entre o desfilante, um pobre, geralmente negro ou mulato) é a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica).” (DA’MATTA, 1997, p.58)

O carnaval talvez seja o único momento em que o pobre marginalizado e desrespeitado pode se sentir importante e respeitado como os astros de TV e as pessoas ricas. Neste momento, através do processo de inversão carnavalesca, o subalterno se iguala aos seus dominadores e passa, mesmo que por um curto período, a não se sentir inferior. Agora, os marginalizados podem ocupar lugares privilegiados, estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os “dutores”, os “professores”. Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo “instintivo” de dançar o samba

que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da “raça negra” como categoria social. (DA’MATTA, 1997, p. 167) Os pobres e os negros marginalizados, que em seu cotidiano costumam portar-se de cabeça baixa, receber ordens, sofrer diversos tipos de preconceitos e humilhações, no carnaval podem se exhibir como fazem os ricos com suas roupas, carros importados, etc., mas de maneira mais nobre: eles se exibem com sua capacidade de sambar com extrema habilidade, sensualidade e criatividade.

O Brasil é caracterizado como o país do Carnaval. No carnaval, as posições sociais são invertidas. Em uma sociedade, como a brasileira, marcada pela desigualdade social, pelo preconceito racial velado, o carnaval se torna uma festa nacional de grande importância porque é somente nesta festa popular e, talvez, no futebol (quando a seleção participa de jogos internacionais) que uma grande parcela da nação brasileira, pode-se dizer, se une em uma mesma “corrente” de confraternização.

“Pedro pedreiro” representa a condição da vida trabalhadora do povo brasileiro que só pode vislumbrar a saída desta condição por meio da fantasia, do carnaval e sua inversão provisória e momentânea ou no sonho sempre frustrado de ganhar na loteria.

O destino de Pedro é trágico e incontornável², pois a sua condição de indivíduo estático, sem perspectiva de melhora de sua vida, é transmitida a sua descendência familiar, pois:

- 2 Talvez, a única saída para Pedro pedreiro seria a conscientização de sua condição de explorado e da importância de seu trabalho para a sociedade, como fez o operário de Vinícius de Moraes em O operário em construção, de 1956, poema musicado por Taiguara: “(...) E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/ Que sempre dizia sim/ Começou a dizer não.// E aprendeu a notar coisas/ A que não dava atenção:/ Notou que sua marmitta/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta/ Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/ Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.// E o operário disse: Não!// E o operário fez-se forte/ Na sua resolução.” (grifos nossos – MORAES, 1979, p. 209-210).

“(...) a mulher de Pedro/ Está esperando um filho/ Pra esperar também.”. Os versos revelam a paralisia social de Pedro, aprisionado a mecanismos econômicos que organizam a sociedade brasileira, ordenada pelos proprietários e donos do capital.

Pedro pedreiro penseiro
esperando o trem
Manhã parece, carece de
esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro está esperando
a morte
Ou esperando o dia de voltar
pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no
fundo
Espera alguma coisa mais
linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Só dá o desespero de esperar
demais
Pedro pedreiro quer voltar
atrás
Quer ser pedreiro pobre e
nada mais
Sem ficar esperando,
esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o
mês que vem
Esperando um filho pra
esperar também,
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar
ninguém
Esperando enfim nada mais
além
Da esperança aflita, bendita,
infinita
Do apito do trem.

A repetição utilizada na construção da canção se dá em 60 versos. Além de representar uma grande espera temporal, nos revela também o sentido de angústia, na qual a personagem, após esperar tanto tempo e com tamanho sofrimento, desiste de esperar: “quer ser pedreiro

pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando”. Ao mesmo tempo em que a canção evidencia a fantasia como única válvula de escape (carnaval ou loteria), revela também a aceitação do sujeito, imobilizado pela vida, de sua condição de pedreiro pobre, de fixo numa espera sem fim. Chico Buarque faz uma crítica à esperança, e deixa o indivíduo no mundo real, onde não há perspectivas de melhora. O compositor também voltará a falar na desesperança em “Bom Conselho”, canção que inverte o ditado popular “Quem espera sempre alcança” para “Quem espera nunca alcança”.

Nos quatro últimos versos da canção, Chico Buarque utilizará mais alguns recursos estilísticos próprios à literatura enriquecendo poeticamente a sua composição como a aliteração em “p”, reforçando seus efeitos rítmicos. No último verso, que é repetido várias vezes, o compositor se utilizará da onomatopeia, para reproduzir sonoramente a locomoção do trem que “Pedro pedreiro” espera:

Pedro pedreiro pedreiro
esperando
Pedro pedreiro pedreiro
esperando
Pedro pedreiro esperando o
trem
Que já vem, que já vem, que já
vem (etc.)

O substantivo Pedro, além da ideia de imobilidade, de fixação, é também um nome simples, refere-se a pessoas comuns, do povo, sugere a condição social do sujeito como generalização do povo pobre brasileiro, como se todos operários fossem representados por Pedro. Há uma substituição do sobrenome por um apelido comum, associado a uma profissão desprestigiada socialmente. O emprego de Pedro implica o uso da força física e de baixa remuneração, reforçando sua condição humilde. Todos nós sabemos do desprestígio que o trabalho manual sempre teve no Brasil, legado ancestralmente aos escravos. De maneira geral, podemos dizer que a canção revela um “retrato do Brasil” de fortes contrastes, uma sociedade injusta e perversa, que lega para os migrantes

do Norte do país um lugar de desprestígio, de exclusão e espoliação. Nesse sentido, o trabalho exercido por Pedro expõe bem os mecanismos de funcionamento de classes no Brasil. Talvez “Pedro pedreiro” seja o mesmo operário que, em “Construção”, composição de Chico de 1971, do álbum de mesmo nome, sobe na “construção como se fosse máquina”, com “Seus olhos embotados de cimento e lágrima”, se acaba “no chão feito um pacote flácido”, agoniza “no meio do passeio público” e morre “na contramão atrapalhando o tráfego”.

“Construção” trata do tema do trabalhador espoliado com extremo apuro técnico. Toda estrutura da canção é feita por um jogo de palavras (“tijolos”) em que todos os vocábulos finais são proparoxítonos, recurso que impressionou João Cabral, poeta conhecido por sua crença no trabalho racional para a elaboração do texto poético.

Os versos da canção são dodecassílabos, construídos por uma estrutura sintática simétrica, com métrica e rimas regulares (que mudam apenas nas últimas palavras, as proparoxítonas), maneira encontrada pelo compositor para representar formalmente a circularidade da vida do operário, em seu eterno retorno, mecanizado e aprisionado em um ambiente sem saída.

“Construção” conta a história ordinária de um operário da construção civil que sai para o trabalho até à sua morte, em uma queda do andaime que trabalhava. Diferentemente de “Pedro pedreiro”, em “Construção”, Chico Buarque representa o pedreiro no seu local de trabalho, revelando a condição aviltante a qual o trabalhador urbano, da construção civil está inserido. Este operário nem mesmo é nomeado, o que revela sua invisibilidade. Sem questionar a organização social do trabalho, submete-se como um autômato ao seu labor, portanto, este homem é similar a uma máquina. Sua tristeza profunda, e por fim, à sua morte, não causa nenhuma comoção, é considerado um estorvo à sociedade, pois o término trágico de sua vida apenas atrapalha o tráfego, o público e o sába-

do. Em seu sentido alegórico a canção parece representar o esfacelamento de uma sociedade que destrói o próprio homem que a constrói. A situação a qual o personagem da canção se encontra revela o modo de vida de um mundo insustentável. A mecanização do indivíduo e sua espoliação pelo capital leva-o a uma espécie de transe e/ou loucura, da perda do sentido da realidade, de embriaguez em que, talvez momentaneamente, o trabalhador parece se libertar do mundo opressor, por meio do consumo de álcool. Situação que representa bem o mundo urbano e moderno no qual o trabalhador está inserido: maquinal, ilógico e destruidor. O que também é revelado nas inversões dos vocábulos da canção e em seu ritmo vertiginoso, que mimetiza toda esta situação em seu aspecto sonoro.

Amou daquela vez como se
fosse a última
Beijou sua mulher como se
fosse a última
E cada filho seu como se fosse
o único
E atravessou a rua com seu
passo tímido

Subiu a construção como se
fosse máquina
Ergueu no patamar quatro
paredes sólidas
Tijolo com tijolo num
desenho mágico
Seus olhos embotados de
cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se
fosse sábado
Comeu feijão com arroz
como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se
fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se
ouvisse música

E tropeçou no céu como se
fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse
um pássaro
E se acabou no chão feito um
pacote flácido
Agonizou no meio do passeio
público

Morreu na contramão
atrapalhando o tráfego
(...)³

Toda opressão do operário de “Construção”, que não encontra uma saída para mudança de sua condição de penúria é confirmada por outra canção: “Deus lhe pague”, que Chico desloca para o final de “Construção”, promovendo a continuidade desta. Em “Deus lhe pague”, evidencia-se toda condição a qual o trabalhador é sujeitado e que, ironicamente, é o que a sociedade ocidental-cristã moderna tem a lhe oferecer: o trabalho excessivo e mal remunerado até a sua morte:

Pela cachaça de graça que a
gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça,
que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes
que a gente tem que cair,
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra
suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela
cidade a zunir
E pelo grito demente que nos
ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra
nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a
nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que
enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

Outro fator importante há observarmos, o qual reforça ainda mais as condições precárias da “personagem”, é a sua origem: “Pedro pedreiro” é um migrante do Norte que mora em um subúrbio, pois tem que esperar o trem para ir ao trabalho. Situação que revela outra esperança não alcançada pela personagem. A do indivíduo que ao migrar do Norte para o Sul do país almeja sua melhora de vida em uma região mais desenvolvida. Mas o que encontra novamente

é sua exclusão ou expulsão do centro e/ou dos bairros nobres da cidade desenvolvida para o subúrbio. Onde vivem os trabalhadores mal remunerados e excluídos do ambiente moderno e do que ele pode lhe proporcionar.

“Pedro pedreiro” é um indivíduo humilde de uma grande cidade, onde se chocam as contradições do desenvolvimento do mundo moderno brasileiro e de seu atraso. Chico Buarque, ao nos revelar esse retrato da pobreza, se solidariza com ela e nos mostra a poesia no “baixo”, onde o sublime se oculta, numa vida humilde e simples. Ao retirar poesia deste meio “baixo”, não “elevado”, o compositor se afasta da matéria da poesia tradicional, na qual o poético significa o nobre e o raro, revelando que esta pode estar presente também no mais humilde cotidiano do homem simples, lição deixada pela tradição do samba e da elaboração lírica modernista de Manuel Bandeira.

Em “Pedro pedreiro”, destaca-se o espaço da cidade moderna, na qual o homem está inserido, em seu cotidiano, em suas ruas, em suas multidões de anônimos, sofrendo as degradações a que o mundo moderno sujeita a todos com suas experiências. Podemos notar que Chico Buarque inspira-se no drama de um João—ninguém e o transforma em uma experiência humana, densa e complexa. Um destino particular é transformado em um valor geral, abstrato e universal do indivíduo angustiado. Na canção, o elemento social não é tomado como um simples engajamento político, mas, ao contrário, a referência ao social revela nela própria algo de essencial, algo que fundamenta sua qualidade poética. Para Adorno, “(...) o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, [estas] só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação do seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal.” (ADORNO, 1980, p. 193). Assim o vemos revelado nos versos da canção que mimetizam a espera angustiosa de Pedro, como vimos anteriormente, e que pode ser sintetizada na so-

3 Ver análise detida da canção feita por MENESES, Adélia Bezerra de. In: *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982 (p.148-158).

noridade do verso que imita o ruído do apito do trem: “affita, bendita, infinita/ Do apito do trem”, nas suas rimas internas consoante (ita) e soante (ita/ito). O que igualmente pode ser notado na representação da espera interminável no verso final: “Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem. (etc.)”. Como também na economia vocabular da canção que apresenta poucos substantivos e adjetivos que se repetem, mais o neologismo “penseiro”, onze verbos (em várias flexões), algumas locuções verbais, o verbo “esperar” no gerúndio repedito-se, entre outras comentadas acima. Toda essa estrutura formal deságua na figura do homem moderno angustiado e em confronto com os valores desse mundo⁴.

O trabalho rural: os trabalhadores sem-terra

“Assentamento” e “Levantados do chão” são canções que Chico Buarque compôs especialmente para o CD Terra, que acompanha o livro de mesmo nome de Sebastião Salgado, lançado no dia 17 de abril de 1997, às vésperas do aniversário do massacre em Eldorado dos Carajás. Além da contribuição de Chico Buarque, há também a participação de [José Saramago](#), que escreveu o prefácio do livro. De acordo com o compositor, “Assentamento” foi inspirada:

4 Nos anos 60/70, a MPB se mostra um veículo de grande importância para o cenário poético e cultural brasileiro. Segundo Augusto de Campos, para estudar a cultura brasileira dessa época: “se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco.” (CAMPOS, Augusto de. apud PERRONE, 1988, p.19). A elaboração artística das letras da MPB se tornou evidente para os críticos literários, chegando alguns a pensar que os poetas desta geração optaram pelo veículo musical (o disco, o rádio, a televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos.

nas partes finais do livro [de Salgado], que mostram o homem espremido na cidade e voltando ao campo, um retirante ao contrário. E também me vali de Guimarães Rosa. Relendo *Tutaméia*, dei por acaso (by serendipity) com a epígrafe do conto “Barra da Vaca”, atribuída a um Tão, que diz: “Quando eu morrer, que me enterrem/ na beira do chapadão/ - contente com minha terra/ cansado de tanta guerra/ crescido de coração”. (HOLANDA, apud MASSI, 1997, s/p)

A referência a Guimarães Rosa também poder ser notada nas personagens Manuelzão e Miguilim, citação explícita da novela Campo Geral, do autor mineiro. Outra referência é percebida no personagem Quim, do conto “Orientação”, de Tutaméia. A origem do nome Quim é corruptela de Joaquim, aproveitada por Chico em “Assentamento”.

Quando eu morrer, que me
enterrem
Na beira do chapadão
Contente com minha terra
Cansado de tanta guerra
Crescido de coração
Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em
mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando
flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora
Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava
outrora
Amplidão, nação, sertão sem
fim
Oh, Manuel, Miguilim
Vamos embora
Zanza daqui, zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora

A cidade não mora mais em mim
 Francisco, Serafim
 Vamos embora
 Embora
 Ver o capim
 Ver o baobá
 Vamos ver a campina quando flora
 A piracema, rios contravim
 Binho, Bel, Bia, Quim
 Vamos embora
 Quando eu morrer
 Cansado de guerra
 Morro de bem
 Com a minha terra:
 Cana, caqui
 Inhame, abóbora
 Onde só vento se semeava outrora
 Amplidão, nação, sertão sem fim
 Oh, Manuel, Miguilim
 Vamos embora
 Quando eu morrer
 Que me enterrem na beira do chapadão
 Contento com minha terra
 Cansado de tanta guerra
 Crescido de coração

Nota-se na primeira estrofe da canção o reencontro do trabalhador rural com a terra fértil onde pode plantar cana, caqui, inhame, abóbora. Vê-se crescer o capim, o baobá e mirar a campina em flor. Em síntese, temos um ambiente fértil em que a vida urbana se ausenta do imaginário do migrante: “A cidade não mora mais em mim”. O que vemos é o desejo do sujeito reencontrar com o seu lugar de origem. Como podemos ver no verso “Vamos embora/ embora/ Ver o capim/ Ver o baobá/ Vamos ver a campina quando flora/ A piracema, rios contravim”

Os versos: “Zanza daqui/ zanza pra acolá/ Fim de feira, periferia afora”, remetem aos ciclos migratórios que são impostos aos homens do campo, afugentados pela seca e/ou as condições precárias de trabalho que inevitavelmente os impelem para as periferias das grandes cidades. O que se vê novamente é o desejo de retorno à terra de origem, com o merecido descanso da

vida atribulada e cansativa da cidade, como revela o próprio ritmo acelerado da música. No final da canção, o ritmo é mais lento aludindo ao descanso conquistado por meio das lutas pela sobrevivência.

Assim, em “Assentamento”, Chico Buarque revela o sonho do migrante de conquistar o seu pequeno pedaço de chão, simbolizado de maneira grandiosa, (o que revela o importante significado dessa conquista), visto o desenraizamento obrigatório e o sofrimento pelo qual o migrante teve que passar para conquistar um pedaço de terra “amplidão, nação, sertão sem fim”. Com esta conquista a melhora de vida é anunciada pela realização de sua própria produção agrícola, em sua própria terra: “Cana, caqui/ Inhame, abóbora/ Onde só vento se semeava outrora.” Dessa maneira, o migrante pode novamente criar raízes e se orgulhar de ter seu lugar no mundo, retomando sua identidade e dignidade. Assim, podemos dizer que a canção apresenta uma espécie de dialética entre o exílio e a volta para a terra de origem.

A letra da canção “Levantados do Chão”, foi composta para uma música de Milton Nascimento, que dialoga com “O Cio da Terra”, revigorando a antiga parceria dos compositores em 1977.

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Como embaixo dos pés uma terra

Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?

Deslizando no mesmo lugar?

Como em sonho perder a passada

E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Ou na planta dos pés uma terra

Como água na palma da
mão?

Habitar uma lama sem
fundo?
Como em cama de pó se
deitar?
Num balanço de rede sem
rede
Ver o mundo de pernas pro
ar?

Como assim? Levitante
colono?
Pasto aéreo? Celeste curral?
Um rebanho nas nuvens?
Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas
como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que pomo?
Choverá que laranja? Que
pomo?
Gomo? Sumo? Granizo?
Maná?

A canção “Levantados do chão” estabelece um diálogo direto com o romance de José Saramago, *Levantado do chão* que narra a luta de um povo, (simbolizado pela família dos Mau-Tempo, formada por lavradores do Alentejo cuja trajetória se principia no começo do século XX e vai até a década de 1970), que tenta superar séculos de opressão e desigualdade social em uma das regiões mais sofridas de Portugal.

“Levantados do chão” trata da falta da terra a quem a teria por direito, indivíduos que construiriam sua vida por meio do trabalho nessa terra, como também revela a penúria que esta falta representa para o homem do campo sem-terra. Por meio de uma série de questionamentos, explícitos pelas perguntas presentes na canção, a composição focaliza a vida que se levanta do chão revelando a difícil e delirante condição de vida dos lavradores que cultivam a terra e são condenados a perambular sem rumo, desgarrados do chão, com suas vidas isoladas. Assim se expressa nos questionamentos que não aceita a situação representada: “Como então?”, “Como assim?”, “Mas como?”, “Desgarrados da

terra?”, “Levantados do chão?”. Adélia Bezerra de Menezes considera que a canção é:

Estruturada formalmente por interrogações reiteradas, que expressam velada indignação e recusa, a letra dessa canção coloca em sua radicalidade a questão do desarraigamento, do desenraizamento, e do desassentamento – e do seu absurdo. Há que se meditar sobre o valor afetivo de uma entonação interrogativa. Perguntar é estranhar, recusar, impugnar: é questionar. É não aceitar algo como um dado de fato. (MENEZES, 2004, p.116)

O tom irônico, que denuncia a situação dos desterrados da terra, prevalece na canção, como sintetiza o verso exclamativo: “Que esquisita lavoura!” e, que em decorrência, se explicita nas imagens absurdas, que representam a situação também absurda dos trabalhadores da terra, das duas últimas estrofes da canção: “boi alado”, “levitante colono”, “celeste curral”, “rebanho nas nuvens”.

A privação dos trabalhadores sem-terra é afirmada na canção sempre por uma falta e/ou uma carência, como se pode ver no uso vocabular e expressões presentes na canção: “desgarrados”, “levantados”, “como água escorrendo”, “oco”, “sem fundo”. A terra é representada de forma fugidia ao trabalhador que, paradoxalmente, a enxerga como água que escorre à suas mãos até ser representada como o ar, que não é possível apalpar e possuir: “como água escorrendo da mão”, “como água na palma da mão”, sua mistura com a terra: “lama sem fundo”, e finalmente torna-se “ar”, como também à sua mistura do ar com a terra, que resulta em “pó”: “Como em cama de pó se deitar”. Todos estes léxicos e imagens revelam o sentimento de carência e de falta do trabalhador sem-terra, que se revela exemplarmente no verso: “Num balanço de rede sem rede/ Ver o mundo de pernas pro ar”. É por tudo isso que a canção segue seus questionamentos: “Como assim? Levitante colono?/ Pasto aéreo? Celeste curral?/ Um rebanho nas nuvens? Mas como?/ Boi alado?

Alazão sideral?”. Esta situação anômala, do homem do campo que não tem sua própria terra para cultivar e sobreviver se revela no nível da linguagem, que elabora imagens absurdas tal como a condição do lavrador sem-terra: “Que esquisita lavoura! Mas como?/ Um arado no espaço? Será?/ Choverá que laranja? Que pomo?/ Gomo? Sumo? Granizo? Maná?”. A referência ao alimento caído dos céus, não conseguido por meio do trabalho, do cultivo da terra: “Maná”, faz o fechamento da canção de maneira irônica.

Considerações finais

Chico Buarque nos mostra que é possível encontrar a poesia no mais humilde cotidiano, desentranhada, pela depuração da linguagem, na forma simples e natural da canção. Em sua obra, o compositor reconhece o outro, resgatando a experiência de vida de uma personagem desqualificada socialmente, solidarizando-se com a existência invisível do outro. A figura do trabalhador humilde presente em sua obra é valorizada em sua complexidade, digna de reconhecimento. E essa postura diante do mundo e da poesia se revela em sua canção como uma atitude estética, na recusa ao elevado e a uma linguagem apenas formalista.

A canção de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade e se coloca contra a ideologia oficial, contestando a insensibilidade do sistema para com os trabalhadores humildes. Conforme observa César, o compositor “está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais.” (CESAR, 1993, p. 83).

Referências

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pe-

queno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém: Paka-Tatu, 2007.

CESAR, Lígia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

DA'MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HOLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque: letra e música. (Humberto Werneck, org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Songbook)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MASSI, Augusto. Chico Buarque canta os sem-terra. São Paulo, 6 de abril de 1997.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. Utopia renitente: Levantados do chão/ Assentamento. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 3, p. 113-122.

MORAES, Vinicius de. Antologia Poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PERRONE, Charles A. Letras e letras da MPB. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

SITE OFICIAL de Chico Buarque < www.chicobuarque.com.br > Acesso em: 24-06-2020.

Submissão: julho de 2022.

Aceite: fevereiro de 2023.

OS EFEITOS DE SENTIDO ENTRE A E B: O DISCURSO E O IMAGINÁRIO SOBRE A PONTE INTERNACIONAL NA FRONTEIRA ENTRE PORTO XAVIER/SAN JAVIER

Maurício Engroff Bratz¹
Mirela Schröpfer Klein²

Resumo: No presente artigo buscamos compreender os efeitos de sentidos produzidos entre o discurso institucional e o discurso em circulação, transpondo a metáfora pecheuxtiana para a realidade social. Tomamos como objeto de análise o discurso institucional da Prefeitura Municipal de Porto Xavier e o discurso em circulação sobre a construção da Ponte Internacional na referida cidade e San Javier (AR), enunciado a partir dos sujeitos designados como porto-xavierenses. As materialidades discursivas analisadas são um vídeo do Secretário Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Mercosul de Porto Xavier, publicado na fanpage oficial da Prefeitura na rede social Facebook, bem como os comentários proferidos a partir deste vídeo. Para o desenvolvimento de nossas análises, utilizamo-nos dos conceitos teóricos e analíticos da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, tal como desenvolvida no Brasil nos dias atuais.

Palavras-chave: Discurso. Fronteira. Ponte Internacional. Porto Xavier. San Javier.

THE MEANING EFFECTS BETWEEN A AND B: DISCOURSES AND THE IMAGINARY ABOUT THE INTERNATIONAL BRIDGE ON THE BORDER BETWEEN PORTO XAVIER/SAN JAVIER

Abstract: In this article we seek to understand the effects of meanings produced between institutional discourse and discourse in circulation, transposing the pecheuxtian metaphor to social reality. We take as object of analysis the institutional discourse of the City Hall of Porto Xavier and the discourse in circulation on the construction of the International Bridge in that city and San Javier (AR), listed from the individuals designated as porto-xavierenses. The discursive materialities analyzed are a video of the Municipal Secretary of Development, Tourism and Mercosur of Porto Xavier, published in the official fanpage of the City Hall on the social network Facebook, as well

1 Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM), área de concentração Estudos Linguísticos. mauriciobratz@yahoo.com.br.

2 Doutoranda em Letras e Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM), área de concentração Estudos Linguísticos. mirelask@live.com.

as the comments made from this. For the development of our analysis, we use the theoretical and analytical concepts of Discourse Analysis of French line, as developed in Brazil today.

Keywords: Speech. Border. International Bridge. Port Xavier. San Javier.

INTRODUÇÃO

Para o desenvolvimento do presente texto, filiamo-nos teórica e metodologicamente junto aos preceitos da Análise de Discurso de linha pecheuxtiana. Portanto, e trazendo à baila os conceitos desenvolvidos a partir dos trabalhos de Pêcheux, tomamos de início, como conceito basilar que circunda nossos dizeres, a teorização de discurso. Dito isso, nos permitimos iniciar dizendo que para entender o discurso precisamos tomá-lo como “efeito de sentidos produzidos entre A e B”. (PÊCHEUX, 1997, p. 82)¹. E, a partir desta citação, nos permitimos realizar um deslocamento de tal noção para um contexto sócio-histórico atual que nos é muito caro.

A partir dessas colocações, tomamos como objeto de pesquisa dois segmentos distintos de discurso, dos quais tomamos um discurso A como o discurso institucional - partindo dos dizeres da Prefeitura Municipal de Porto Xavier - e o discurso B como discursos sobre²

Porto Xavier e em circulação, no que concerne à construção da ponte internacional, que pretende interligar as cidades gêmeas³

1 A data das referências correspondem ao ano da obra utilizada para consulta, não de sua publicação inicial.

2 Compreendemos o discurso sobre a partir do elaborado por Orlandi (2008, p. 44), que o define como “[...] uma das formas cruciais da institucionalização dos sentidos. É no “discurso sobre” que se trabalha o conceito da polifonia. Ou seja, o “discurso sobre” é um lugar importante para organizar as diferentes vozes (dos discursos de). Assim, o discurso sobre o samba, o discurso sobre o cinema são parte integrante da arregimentação (interpretação) dos sentidos dos discursos do samba, do cinema etc. O mesmo se passa com o discurso sobre o Brasil (no domínio da história). Ele organiza, disciplina a memória e a reduz.”.

3 Segundo o Ministério da Integração Nacional, são considerados cidades gêmeas os municípios cortados pela linha de fronteira, seja essa seca ou fluvial, integrada ou não por obra de infraestrutura, que apresentem grande potencial de integração econômica e cultural, podendo ou não apresentar a unificação da malha urbana com

de Porto Xavier (BR)/ San Javier (AR), no estado do Rio Grande do Sul e na Província de Misiones.

Sendo assim, as materialidades discursivas analisadas buscam dar conta desta metáfora Pecheuxtiana, sob a luz da Análise do Discurso - AD, praticada no Brasil, onde compreendemos o discurso como “palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2009, p. 15), levando em conta a historicidade enquanto constitutiva, além de considerar “os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua e pelos sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2009, p. 16).

Ao observar o sujeito falando sobre a ponte internacional, pretendemos, num gesto de interpretação, analisar os efeitos de sentidos produzidos entre A e B, tendo como corpus a publicação de um vídeo do Secretário Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Mercosul de Porto Xavier, e os comentários gerados a partir deste, por moradores do município, na página oficial da Prefeitura no Facebook⁴.

Para fins de contextualização sócio-histórica, cabe situar o leitor acerca da cidade de Porto Xavier. A cidade brasileira está localizada no Rio Grande do Sul, na região das Missões; da mesma forma que a cidade de San Javier está situada na Província de Misiones, no lado argentino. O limite territorial é o rio Uruguai, e a passagem entre as cidades gêmeas se dá pela ligação de balsa e lancha, que transportam pessoas e produtos diariamente, fortalecendo os laços

cidade do país vizinho. Disponível em: <https://shre.ink/1rdM>. Acesso em: 15 nov. 2022.

4 Link de acesso à página do Facebook da Prefeitura de Porto Xavier: <https://www.facebook.com/prefeiturapxoficial/>

comerciais, familiares e de turismo. Esse processo de constituição de fronteira, assim como o discurso, é uma construção histórica e cultural, perpassando os limites da fronteira natural: o rio Uruguai.

O mapa a seguir ilustra o tipo de articulação entre as cidades gêmeas e nos situa no espaço geográfico:

Além disso, cabe destacar que Porto Xavier e San Javier tiveram, no passado, fortes influências do domínio jesuítico-guarani, durante a construção e o funcionamento das reduções jesuíticas das Missões, fundadas por padres espanhóis, com o intuito de catequizar os indígenas. Esta influência jesuítica e indígena ainda ressoa nesses municípios, os quais apresentam-se também como um importante ponto de passagem entre as Missões do atual Rio Grande do Sul e o território de Misiones na Argentina.

O declínio das Missões deu-se por conta de várias investidas dos bandeirantes ao território, os quais tentavam capturar os indígenas para escravizá-los, como também fatores extras de disputas pelas terras entre as coroas portuguesa e espanhola. Esta investida dos bandeirantes ocorre em um momento onde as Missões do Tape - que correspondem ao atual território do Rio Grande do Sul - encontravam-se fragilizadas, a saber: logo após o martírio dos padres Afonso Rodrigues, João de Castilhos e Roque Gonzales, em 1628; como também aconteceram em um segundo momento a partir de 1750, com a assinatura do Tratado de Madri, que delimitou as áreas que pertenceriam a Portugal e Espanha, culminando com a Guerra Guaranítica, e posterior expulsão dos padres jesuítas e índios do território português, como observam Porto (1943), em sua obra “História das Missões Orientais do Uruguai”, publicada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e Golin (2014), na obra “A guerra guaranítica: o levante indígena que desafiou Portugal e Espanha”. O espaço de fronteira, em especial durante esse período, serviu como refúgio por diversas vezes, tendo em vista o acesso facilitado a

outras reduções - ainda não atacadas - de países como Argentina e Paraguai. O rio Uruguai, desse modo, figurou como um importante ponto de acesso: tanto para a instalação das missões no atual território do RS, servindo como porta de entrada para os missionários; como para as fugas que precisaram ser feitas deste território ainda a ser explorado.

Ou seja, desde os primórdios, o rio Uruguai já servia como “corredor” para comunicação entre as reduções jesuíticas do lado argentino e brasileiro. Ainda hoje, este mesmo rio segue sendo o que demarca/limita os territórios, mas também o que serve como elo, por meio da travessia da balsa, pela qual ocorre o transporte de pessoas e produtos. Desse modo, a tradição do comércio internacional produz, no imaginário dos sujeitos, a ideia de que uma melhor integração binacional se daria com a construção de uma ponte, facilitando o trânsito entre os países. A partir disso, as cidades gêmeas de Porto Xavier e San Javier buscam⁵, por mais de quarenta anos junto aos seus governantes, a construção de uma ponte internacional.

Quando tratamos da noção de imaginário, a partir dos preceitos teóricos e analíticos da Análise de Discurso (doravante AD), é possível observar que o sujeito apresenta-se a partir de um lugar de contradição e com diferentes modos de identificação ao discurso. Nesses conflitos de identificação, a partir dos processos elaborados por Pêcheux (2014) de identificação, contraidentificação e superidentificação, que o sujeito resiste e formula, no espaço do dizer e a partir da memória discursiva, o seu discurso. Nesse espaço de conflitos, também se projeta a constituição de imaginário, naquilo que ponde-

5 Termo regionalista gaúcho. Segundo o Dicionário de vocábulos gaúchos, no Pampa, nomeia uma estrada que atravessa campos de criação, separados por cercas em ambos os lados. Disponível em: <https://abre.ai/fIG0> Acesso em: 16 nov. 2022. Na fronteira, o termo é utilizado para se referir ao que serve de passagem de algo ou alguém entre os leitos dos rios navegáveis. Faz alusão ao slogan do Centro de Tradições Gaúchas de Porto Xavier – “o corredor missioneiro”.

rou Pêcheux como a idealização do sujeito.

Assim, o sujeito “é histórico e tem a sua identidade em movimento, em (re)construção”. (MOTA, 2018, p. 32). Mota (2018) evidencia que “a língua se constitui como espaço de construção da subjetividade, lugar de contradições, conflitos e de projeções imaginárias”. (MOTA, 2018, p. 32). Portanto, salienta-se que o imaginário é “compreendido como espaço de organização dos sentidos, atravessa e constitui as relações languageiras das quais o sujeito faz parte”. (MOTA, 2018, p. 32). Além disso, Orlandi (2009) observa que “o imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem” (ORLANDI, 2009, p. 42), e ele não ocorre por acaso:

Ele é eficaz. Ele não “brota” no nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder. [...] Ela se constitui nesse confronto do simbólico com o político, em processos que ligam discursos e instituições. (ORLANDI, 2009, p. 42)

Logo, não são analisados os sujeitos nem os lugares empíricos, mas sim as imagens que resultam das projeções desses sujeitos, atravessados pelo simbólico, pelo político e pelo histórico. Um imaginário que condiciona “os sujeitos em suas discursividades e, explicitando o modo como os sentidos estão sendo produzidos” (ORLANDI, 2009, p. 42), assim, analisamos os efeitos de sentido ao buscar o fio condutor do que está sendo dito em determinadas condições. A autora desenvolve este raciocínio utilizando o exemplo direita X esquerda:

Não é no dizer de si mesmo que o sentido é de esquerda ou de direita, nem tampouco pelas intenções de quem diz. É preciso referi-lo às suas condições de produção, estabelecer as relações que ele mantém com sua memória e também remetê-lo a uma formação discursiva – e não outra – para compreendermos o processo discursivo que indica se ele é de esquerda ou de direita. Os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Es-

tão aquém e além delas. (ORLANDI, 2009, p. 42)

Além disso, o fato de as cidades estarem na condição de gêmeas, em uma fronteira entre dois países, nos traz outras peculiaridades. A zona de fronteira não se limita apenas a um marco territorial, mas a um espaço carregado de referências imaginárias, simbólicas, políticas e de pertencimento dos sujeitos, conforme destaca Sturza:

[...] a Fronteira não significa apenas pela sua relação espacial, como o lugar que marca o limite entre territórios. Os limites cartográficos são referências simbólicas que significam a fronteira através de um marco físico, embora a vida da fronteira, o habitar a fronteira signifique, para quem nela vive, muito mais, porque ela já se define em si mesma como um espaço de contato, um espaço em que se tocam culturas, etnias, línguas, nações. (STURZA, 2006, p. 26).

Para compreender o imaginário sobre a ponte internacional por parte dos sujeitos fronteiriços que circulam neste espaço geopolítico, bem como os discursos produzidos neste contexto ímpar, mobilizamos conceitos teóricos como ideologia, formação discursiva e interdiscurso para o desenvolvimento de nossos gestos de interpretação.

Segundo Petri (2006), é “no discurso que podemos perceber o lugar onde a história trabalha, fazendo a diferença, pois ela comporta o contraditório, o conflitante, o instável” (PETRI, 2006, p. 191), além disso, “a cada aparição, o discurso se revela como uma forma de sedução, na qual os efeitos de sentidos entre os interlocutores podem sempre ser outros” (PETRI, 2006, p. 192). Assim, os discursos sobre a ponte, que circulam a mais de quarenta anos, vão tomando outras formas a cada vez que se tem uma notícia, em especial na contemporaneidade, onde as redes sociais são eficazes suportes de circulação de notícias e produção de discurso, dando voz aos sujeitos.

PARA A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO DE ANÁLISE

Para analisar os discursos em circulação sobre a construção da ponte internacional no município de Porto Xavier, retomamos o conceito de discurso, a partir da AD, no qual Orlandi (2009) empreende o discurso como “palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”. (ORLANDI, 2009, p. 15). É a partir dessa observação, dos sujeitos que falam sobre a construção da ponte internacional que buscaremos compreender “a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história”. (ORLANDI, 2009, p. 15). Além disso, buscamos refletir sobre como a “linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua”. (ORLANDI, 2009, p. 16).

Cabe referir que o discurso é interpelado pela ideologia e pelo político, pois segundo Orlandi (1998) a AD trabalha a “textualização do político”, por meio de uma análise “dos gestos de interpretação inscritos na materialidade do texto. Na medida em que o político é constitutivo, a compreensão, a própria leitura em *Análise de Discurso* é política”. (ORLANDI, 1998, p. 74). Desse modo, é por meio do discurso, visto como “efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 1998, p. 74), que nos é permitido observar a relação entre língua e ideologia, produzindo sentidos para os sujeitos que vivem em Porto Xavier.

É importante destacar que, ainda se tratando de discurso, entendemos, neste trabalho especificamente, como discurso institucional o discurso produzido pela Prefeitura Municipal de Porto Xavier, por meio do secretário Municipal de Desenvolvimento Turismo e Mercosul, que representa a instituição prefeitura. Já, em contrapartida, o discurso em circulação dos moradores de Porto Xavier, é aquele que se dá a partir

do entendimento dos sujeitos que residem na cidade ou identificam-se como porto-xavieren-ses e que assistiram ao vídeo institucional. Os referidos discursos circulam no meio digital, que é a página da prefeitura no Facebook.

Dias (2016) esclarece que “a digitalização do mundo é um processo de historicização dos sentidos que desloca o modo de significação, produzindo uma forma material” (DIAS, 2016, p. 3-4). Desse modo, essa forma material é o discurso inscrito no funcionamento digital, que recebe uma “atualização discursiva pelo trabalho do interdiscurso, considerando o acontecimento do digital”. (DIAS, 2016, p. 5). Além disso, é preciso considerar que o campo do digital é efêmero, sofrendo com diversas transformações que acontecem de modo muito rápido. Assim, não é possível observar um discurso estável que poderá ser retomado, mas sim recortes de um já-dito e que se inscreve no fio do discurso. O digital também afeta a composição dos sujeitos que ali estão enunciando, pois produz uma mudança nas relações sociais e na forma como o sujeito e o discurso se apresentam.

Mobilizamos, também, a noção de ideologia, na qual Orlandi (2009, p. 45) aponta que a AD busca “re-significar a noção de ideologia a partir da consideração da linguagem”. Sendo assim, o sujeito, diante do simbólico, busca entender o sentido, e não há sentido sem interpretação, o que segundo Orlandi (2009, p. 46), “atesta a presença da ideologia”, que é a “condição para a constituição do sujeito e seus sentidos”, que ao ser interpelado em sujeito pela ideologia, produz o seu dizer e, ao produzir o seu dizer, se inscreve em formações discursivas, fazendo assim com que a ideologia seja primordial na relação entre linguagem e mundo, no efeito do imaginário, do simbólico, para que a língua, como um sistema sujeito a falhas e equívocos, se inscreva na história e se materialize na discursividade, produzindo sentidos, que são determinados pelo sujeito afetado pela língua, numa relação que não é transparente, sendo constitutiva

de todo esse processo.

Além disso, retomamos Pêcheux (2014, p. 134) que, bebendo da corrente Marxista a partir da leitura de Althusser, considera que “A Ideologia interpela os indivíduos em sujeitos.” e ainda considera o espaço da luta e posições de classe para o desenvolvimento do aspecto ideológico. Diante disso, tomamos o sujeito, em AD, como sempre-já-sujeito (ou seja: sempre interpelado e atravessado pelas suas formações ideológicas).

Há também, de certa forma, um atravessamento do efeito de evidência do sujeito. Onde este se vê como origem e centro do discurso, não considerando que o sujeito é sempre-já-sujeito e que o discurso é sempre um já-dito. Este efeito de evidência do sujeito derrapa nas formações imaginárias que o sujeito projeta em si e no discurso produzido: o sujeito entende que suas formulações, seus enunciados, são únicos e inéditos, não observando que seus dizeres fundam-se em um já-dito, um já-lá, um efeito de pré-construído (PÊCHEUX, 2014). Essa ilusão do sujeito é necessária para amparar os seus dizeres, sendo só assim possível de se construir os seus processos de identificação, desidentificação ou contraidentificação - de acordo com a posição que ocupa em relação ao discurso formulado.

Desse modo, Pêcheux (2014, p. 144, grifos do autor) enuncia que:

Se é verdade que a ideologia “recruta” sujeitos entre os indivíduos [...] e que ela os recruta a *todos*, é preciso então, compreender de que modo os “voluntários” são designados nesse recrutamento, isto é, no que nos diz respeito, de que modo todos os indivíduos *recebem como evidente* o sentido do ouvem e dizem, lêem ou escrevem [...]

A partir do exposto, entendemos que a ideologia ressoa no discurso produzido: seja ele institucional ou o discurso em circulação. Nesse espaço do fio discursivo, o trabalho ideológico produz efeitos, entre eles o imaginário construído pelos sujeitos e reproduzido em seu discurso, em seu dizer.

Segundo Orlandi (2009), por meio da análise temos a possibilidade de “atravessar esse imaginário que condiciona os sujeitos em suas discursividades e, explicitando o modo como os sentidos estão sendo produzidos, compreender melhor o que está sendo dito” (ORLANDI, 2009, p. 42), pois o “sentido não existe em si”. São as posições ideológicas e o processo sócio-histórico que vão determinar as palavras, que podem mudar, dependendo de quem as utiliza. Trazemos aqui a noção de formação discursiva, que conforme Orlandi, proporciona “compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso”. (ORLANDI, 2009, p. 43).

Em outras palavras, a formação discursiva vai definir o que pode e deve ser dito (PÊCHEUX, 2014), levando em conta a formação ideológica e a conjuntura sócio-histórica, pois as palavras vão produzir sentidos por meio das formações discursivas nas quais os sujeitos se inscrevem. Ou seja: o sujeito sempre enunciará a partir de uma dada posição-sujeito. Assim, “para que a língua signifique há, pois, necessidade da história. Isto nos leva a pensar o sentido como uma relação determinada do sujeito com a história.” (ORLANDI, 2011, p. 28).

Além disso, Courtine (2014, p. 72) considera que “[...] as palavras mudam de sentido em função das posições daqueles que as empregam” e a partir deste enunciado estabelece uma relação entre as formações ideológicas e as formações discursivas. Nesse processo discursivo, o qual nomeamos como interdiscurso, são as formações discursivas que aparecem como um “[...] sistema de relações de substituição, paráfrases, sinônimos, etc., funcionando entre elementos linguísticos” (PÊCHEUX, 1975, p. 146) que aparece como a matriz de constituição do sentido para um sujeito falante no interior de uma FD.” (COURTINE, 2014, p. 73).

O conceito de FD, tal como definido por Courtine (2014), pode ser compreendido a par-

tir do conceito de Formação Ideológica (FI). As formações ideológicas são entendidas como um conjunto complexo de atitudes e representações (essas não sendo nem individuais, nem universais) e que se relacionam com as posições de classe. Como destaca Courtine (2014, p. 72), “a instância ideológica estabelece, sob a forma de uma contradição desigual no seio de aparelhos, uma combinação complexa de elementos dos quais cada um é uma FI. As FI têm um caráter ‘regional’ ou específico e comportam posição de classe”. A FI articula-se, portanto, ao complexo de FI.

Este complexo de formações ideológicas apresenta-se, no fio do discurso, a partir do trabalho da ideologia e da memória discursiva, funcionando como um “repositório” ao qual o sujeito acessa, de modo inconsciente, para a formulação de seus dizeres. A partir disso, entendemos o funcionamento do complexo do interdiscurso e da memória discursiva. Tomando o interdiscurso como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2009, p. 31) e a memória discursiva como “o saber que torna tudo possível”.

Segundo destacado por Orlandi, a memória discursiva “retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. (ORLANDI, 2009, p. 31). Diante dessas definições, acreditamos que o interdiscurso funciona como mecanismo, retomando o que é anterior para a construção de um discurso no agora. Daí a memória discursiva apresentada como interdiscurso.

Empreendemos o interdiscurso como aquele que faz com que o discurso produza sentidos, ancorando-se em já-ditos. Isto é, faz com que o discurso seja afetado pela exterioridade e constituído por uma historicidade. O interdiscurso, dessa perspectiva, instala uma memória do dizer.

De acordo com Orlandi (2003, p. 13), “todo dizer é já gesto de interpretação, posição face à memória. Para significar, nossas palavras

já fazem sentido, se produzem em uma memória significativa, para que possam ser interpretadas”. Isso indica que não podemos considerar o discurso como totalmente explícito em sua materialidade, o que não consiste em dizer que nos interessa o que está implícito ao discurso, mas, sim, o fato de que no dito sempre há um não-dito, efeito de um silêncio constitutivo, indicando que o sentido nunca é único, o mesmo sempre pode ser outro.

Neste mesmo segmento, Schneiders (2014, p. 42) destaca que:

O interdiscurso é fundamental para a produção de sentidos de dado discurso e relaciona-se à memória afetada pelo esquecimento, a qual abrange os saberes já existentes, advindos, consequentemente de lugares diferentes, isto é, de ideologias diferentes. Pelo interdiscurso, observamos que o processo de produção de todo discurso provém da ligação de uma rede de dizeres já ditos que “afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2001a, p. 31), fazendo com que o discurso esteja marcado por uma memória discursiva. Esta é constitutiva do discurso, pois, para que este produza sentidos, é necessário que se vincule a algo já posto, sustentando-se num já-lá.

É preciso também considerar um contraponto entre a memória discursiva e uma memória institucionalizada. Como apontado por Klein (2021, p. 70), “Quando tratamos da memória discursiva, afetando a constituição do discurso, devemos igualmente considerar que há uma memória institucionalizada a qual ancora e institucionaliza os dizeres e os sentidos [...]. A memória institucionalizada “acumula e visa a estabilizar sentidos, contrapondo-se à memória vinculada ao interdiscurso” (SCHNEIDERS, 2014a, p. 106)”. Ou seja, entendemos que há uma memória discursiva, a qual estabelece e rege os enunciados produzidos pela população em seus comentários, como há também uma memória institucionalizada, que estabelece e busca regulamentar e controlar os sentidos produzidos acerca do discurso sobre a construção

da ponte internacional de Porto Xavier. É nesse entremeio, entre os dizeres institucionais e os dizeres em circulação, que observamos o jogo discursivo e os efeitos de sentido que ressoam a partir desses dizeres.

Diante do exposto, propomo-nos a analisar duas materialidades discursivas diferentes, mas que conversam entre si formulando um discurso sobre a construção da ponte internacional de Porto Xavier e seu imaginário, que serão: a) um vídeo⁶ institucional, de domínio público, divulgado na fanpage⁷ do Facebook da Prefeitura Municipal de Porto Xavier, no qual o Secretário Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Mercosul se pronuncia sobre o andamento do processo para construção da ponte; e, b) e os enunciados formulados por alguns porto-xavierenses a partir de comentários realizados no vídeo em questão. Portanto, pretende-se compreender quais são os efeitos de sentidos produzidos entre o discurso institucional e o discurso em circulação sobre este tema.

UM OLHAR SOBRE O CORPUS E GESTOS DE INTERPRETAÇÃO POSSÍVEIS

Tendo em vista que a Análise do Discurso de linha francesa (AD) “visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para seus sujeitos” (ORLANDI, 2009, p. 26), analisamos, para o desenvolvimento deste texto, os objetos de análise descritos a seguir para buscar responder: quais são os efeitos de sentidos produzidos entre o discurso institucional e o discurso em circulação a partir dos enunciados formulados sobre a construção da ponte internacional? Desse modo, consideramos que o trabalho analítico, tendo como base a AD, permite uma possibili-

dade de análise e “[...] deriva da consideração do discurso como parte de um mecanismo em funcionamento, correspondendo a um certo lugar no interior de uma formação social.” (ORLANDI, 2012a, p. 30). Assim, entendemos que a AD nos permite olhar para a singularidade de cada discurso, ao mesmo tempo em que buscamos construir um quadro geral. Ou seja: entende a particularidade discursiva que formula determinado discurso, mas não desconsidera a prática discursiva universal.

Conforme já mencionado, o corpus deste trabalho é composto por um vídeo disponível na fanpage da Prefeitura Municipal de Porto Xavier, e os comentários que ressoam a partir do gesto de leitura empreendido pelos que o assistem. Para tanto, será apresentado, como uma gentileza ao leitor, a transcrição do que é dito no presente vídeo (disponível na Figura 2) e, logo a seguir, os comentários feitos por sujeitos designados como porto-xavierenses (que podem ser visualizados na Figura 3).

A partir do vídeo, foram selecionados os três primeiros comentários realizados na publicação, os quais são interpelados também pela identificação destes sujeitos enunciadorees como moradores do município. Desse modo, é possível observar que um sentimento de pertencimento é formulado a partir de seus dizeres. As duas materialidades apresentam-se no campo do digital e, sendo assim, a captura destas telas para realização das análises é essencial para um efeito de estabilidade - visto que, tal como aponta Dias (2016) no digital temos sempre um arquivo em deriva, suscetível de deslize (ou até mesmo da exclusão destas materialidades).

Diante da compreensão das condições de produção do discurso em circulação sobre a ponte internacional na cidade de Porto Xavier, foram feitos alguns recortes discursivos (doravante RDs), delimitando nosso objeto de pesquisa, pois este já se encontra “de-superficializado”, isto é, ele “se mostra em sua sintaxe e enquanto processo de enunciação (em que o sujeito se marca no que diz), fornecendo-nos pistas

6 Link de acesso ao vídeo no Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=1229390497462953>

7 Espaço digital destinado para divulgação da publicidade oficial do município.

Figura 2: Transcrição do vídeo

“(...) ontem tivemos a feliz oportunidade de escutar o ministro, numa live junto com o Presidente da República, uma live que durou quase uma hora, em que se falou de tantos e tantos projetos pelo Brasil, inclusive de integração com a Argentina, quando o ministro interrompeu o presidente dizendo ‘e nós temos a ponte em Porto Xavier/San Javier, nas Missões, que está com projeto em andamento, está em estágio bastante avançado’” (...). “(...) Estamos aqui no rio Uruguai, nas barrancas do rio Uruguai. A ponte será construída logo ali e brevemente, em poucos anos, nós teremos uma imagem diferente daqui. Quando nos colocarmos novamente nesta posição, estaremos olhando para Ponte Internacional Porto Xavier/San Javier, que é um grande sonho, não só dos porto-xavierenses, como de todos os missioneiros, de todos nossos representantes e que impactará a economia regional, e a economia do estado e do Brasil também (...)” “(...) A ponte Porto Xavier/San Javier é uma grande realidade!”.

Fonte: (Fanpage da Prefeitura Municipal de Porto Xavier [Linha do tempo], em 05 de março de 2021).

Figura 3: Captura de tela do vídeo e seus comentários



Fonte: (Fanpage da Prefeitura Municipal de Porto Xavier [Linha do tempo], em 05 de março de 2021).

para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza”. (ORLANDI, 2009, p. 65), tendo em vista que a língua em funcionamento produz discurso, e este discurso não se trata apenas de “transmissão de informação”, conforme cita Orlandi (2009), mas sim do “funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história”. (ORLANDI, 2009, p. 21).

Para nosso desenvolvimento analítico, cabe destacar que a organização dos recortes discursivos se dá a partir da divisão em dois: recortes discursivos do vídeo e recortes discursivos dos comentários. Para isso, nomeamos esses recortes seguindo o padrão RDV1 (recorte discursivo do vídeo 1) e RDC1 (recorte discursivo de comentário 1), como também acompanhados de uma numeração em ordem crescente - como apresentado no Quadro 1 abaixo. Cabe também destacar que, assim como proposto por Petri (2013), partimos da idealização de um movimento pendular, próprio da AD, para a constituição de nossos gestos de interpretação, sempre indo e vindo entre análise e teoria.

Segundo Orlandi, “cada material de análise exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria, face suas (outras) questões” (ORLANDI, 2009, p. 27), para assim compreendermos o processo discursivo e desfazer a ilusão de transparência da linguagem, tendo em consideração que a ideologia se manifesta na língua por meio do sujeito e na relação que este ocupa enquanto aquele que enuncia no discurso, trabalhando assim, conforme cita Orlandi (2009) a “relação língua-discurso-ideologia”.

Desse modo, a partir dos preceitos teóricos e analíticos da AD, constatamos que o imaginário da ponte está presente na formação discursiva dos moradores de Porto Xavier há pelo menos 45 anos, pois em pesquisa bibliográfica realizada na Prefeitura⁸, deparamo-nos com o

edital de licitação para contratação de consultoria para construção da BR 392, ligando Santo Ângelo a Porto Xavier, no ano de 1976, na página 49, onde já era mencionada a construção da ponte, pois a rodovia deveria alcançar “ponto propício à passagem do rio Uruguai através de ponte”, conforme observamos no documento a seguir - o qual conta com transcrição, para melhor leitura, em nota de rodapé:

Tendo em consideração que o discurso em circulação sobre a construção de uma ponte internacional já é um dizer institucionalizado no imaginário relacionado à cidade, nossos gestos de interpretação baseiam-se neste documento para afirmar que há a interpelação de uma memória discursiva que ressoa no discurso em circulação. É a partir deste documento, que não se apresenta como um objeto de pesquisa, mas que se torna essencial para o entendimento do discurso institucional e da construção do discurso em circulação, que iniciamos o empreendimento de nossos gestos de análise.

Trazemos à baila, neste primeiro momento o RDV1 como objeto de análise, observando o político em funcionamento no discurso, pois temos o institucional operando como o portavoz do enunciado, o qual apresenta a ponte como um projeto em “estado avançado”. Pela observação do enunciado do secretário municipal, sujeito que enuncia no vídeo em questão, a partir da compreensão da formação discursiva na qual ele está inscrito, o que é possível localizar no fio do discurso é que a ponte está próxima da realidade, e isso é uma ótima notícia. É a demonstração de que o governo está trabalhando pelo povo, está lutando pela ponte. Essa passagem também é caracterizada como um “pré-construído”, entendido como aquilo que já foi dito em outros momentos, está na memória, mas é acessado novamente para dar novos sentidos no agora.

A partir deste primeiro recorte, destacamos o trecho em que se diz sobre a construção da ponte que “está com projeto em andamento, está em estágio bastante avançado”. Dian-

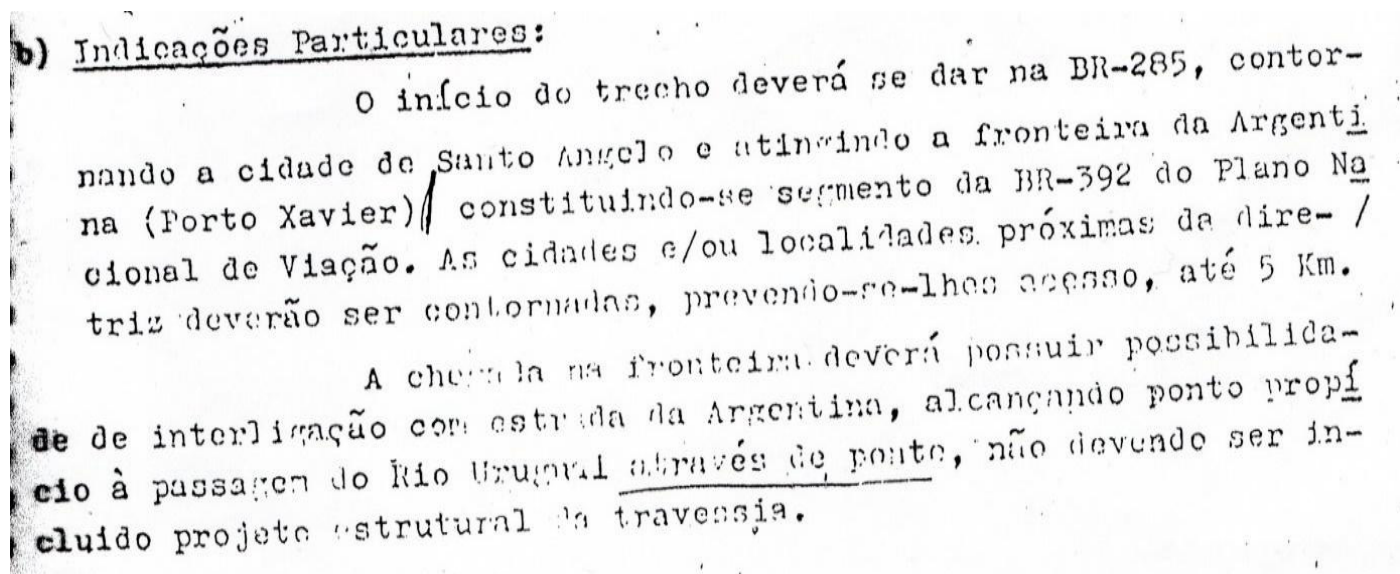
8 Pesquisa desenvolvida com a finalidade de constituir um arquivo com dados históricos de Porto Xavier, para a elaboração da dissertação de mestrado de um dos autores.

Quadro 1: Visão geral dos Recortes Discursivos

RECORTE DO VÍDEO INSTITUCIONAL	RECORTE DOS COMENTÁRIOS FEITOS PELOS MORADORES
RDV1: “(...) temos a ponte em Porto Xavier/San Javier, nas Missões, <u>que está com projeto em andamento, está em estágio bastante avançado</u> ” (...)	RDC1: “Quero ver ÉSSA ponte tão sonhada..ja fa 44 anos q moro em px..e espero..”
RDV2: “A ponte será construída <u>logo ali e brevemente</u> (...)”	RDC2: “Porto Xavier merece!”
RDV3: “A ponte Porto Xavier/San Javier é <u>uma grande realidade!</u> ”	RDC3: “ta na hora tenho 25 anos quando eu tava na escola 2002 a professora pediu pra desenha a tal de ponte em porto xavier”

Fonte: Elaboração nossa, grifos nossos.

Figura 4: Documento de licitação de construção da BR-392 (principal acesso da cidade de Porto Xavier)¹



Fonte: Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Mercosul/ Prefeitura de Porto Xavier.

¹¹ Transcrição do documento:

b) Indicações Particulares:

O início do trecho deverá se dar na BR-285, contornando a cidade de Santo Ângelo e atingindo a fronteira da Argentina (Porto Xavier), constituindo-se segmento da BR-392 do Plano Nacional de Viação. As cidades e/ou localidades próximas da diretriz deverão ser contornadas, prevendo-lhes acesso, até 5km.

A chegada na fronteira deverá possuir possibilidade de interligação com estrada da Argentina, alcançando ponto propício à passagem do rio Uruguai através de ponte, não devendo ser incluído projeto estrutural de travessia.

te deste grifo, compreendemos, tendo em vista o uso da designação em andamento e bastante avançado, a projeção que é feita a partir de um projeto estatal. Tal projeção tem seu início no documento anteriormente apresentado, que já destacava a necessidade de ligação em fluxo contínuo entre os países. Além disso, o uso destas designações mostra o trabalho que vem sendo realizado e que, como poderemos observar no RDC1 e RDC3, é algo já esperado pela população como um todo. Colocando em contraponto estes recortes, observamos o institucional produzindo efeitos de que algo irá se concretizar, enquanto o discurso em circulação materializa algo que já faz parte do imaginário.

Neste mesmo sentido, nos RDV2 e RDV3, temos efeitos de sentido na mesma direção, funcionando parafrasticamente, pois ambos buscam firmar a ponte como algo concreto, pois, a partir dos grifos realizados, a ponte “será construída logo ali”, ela “é uma grande realidade”. Desse modo, observamos, num gesto de interpretação, o discurso institucional funcionado ideologicamente em contraponto ao discurso dos porto-xavierenses, que colocam em suspenso o efeito de verdade imediata que o vídeo visa produzir, pois esperam há tempos pela realidade da ponte, como pode ser observado no RDC1 e RDC3. Em ambos, o interdiscurso acerca do imaginário sobre a ponte opera e aparece na forma do pré-construído. É como se os porto-xavierenses, a partir da interpretação do discurso institucional, usando outras palavras enunciassem e colocassem as suas dúvidas em forma de “só acredito vendo⁹”. Essas colocações e o uso de determinadas palavras para expressar o seu posicionamento diante do contexto apresentado, filia-se também ao que entendemos em AD como formação discursiva. É possível dizer que

há um campo de uma determinada FD que designa aquilo que pode - ou não - ser dito neste contexto em especial.

Nesse sentido, para Pêcheux (2014), o uso de determinadas expressões, palavras, proposições, definem e denunciam a posição-sujeito que o autor do enunciado ocupa. Isso pode ser observado a partir do que foi destacado nos recortes anteriores: é possível observar de que modo o institucional funciona, em relação ao discurso em circulação. Assim, Pêcheux destaca que:

[...] o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas pessoas se inscrevem (PÊCHEUX, 2014, p. 146 - 147, grifos do autor).

Desse modo, quando os sujeitos enunciatadores, designados como porto-xavierenses, enunciam em relação à ponte, seu discurso é interpelado pelas posições ideológicas que ocupam no processo sócio-histórico. Tal movimento de interpelação ressoa no fio discursivo e produz efeitos. E é para esses efeitos que são produzidos que olhamos enquanto analistas de discurso, buscando entender essas filiações em determinadas FIs e FDs e o modo como essas posições são sustentadas. Orlandi (2012a, p. 77) considera que “[...] o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas.”.

Em vista disso, retomamos o que diz Or-

12 Tal expressão tem seu efeito de origem a partir de uma crença católica. Os seguidores de São Tomé utilizam tal expressão, que se tornou um ditado popular posteriormente, pois São Tomé estava ausente e duvidou da ressurreição de Cristo, proferindo o enunciado: preciso ver para crer. A partir disso, a expressão só acredito vendo tornou-se um ditado popular.

landi (2012a, p. 72) ao considerar que “[...] a relação entre as marcas e o que elas significam é tão indireta quanto é indireta a relação do texto com as suas condições de produção.”. Ou seja: mesmo que, em nosso texto, busquemos explicitar os modos de formulação do discurso, essa relação não é tão direta e simples como tentamos demonstrar, sendo, no fio do discurso, um processo muito mais amplo de constituição.

Nesse mesmo sentido, em RDV3, deparamo-nos mais uma vez com o interdiscurso funcionando, pois este remete ao universo econômico, às vantagens que a ponte poderá trazer e, diante disso, “Porto Xavier merece” ter o desenvolvimento econômico que ressoa no discurso institucional como promessa de boas novas à comunidade. O sujeito deseja acreditar que haverá, de fato, um resultado positivo de toda luta travada em prol da construção da ponte.

Diante de todos os recortes analisados, entendemos que há uma construção no imaginário do sujeito porto-xavierense que flerta com o que Gadet e Pêcheux (2010) delimitaram como o real da língua, este sendo o impossível que lhe é próprio. Neste sentido, compreendemos que ao filiar-se em uma determinada FD, produzindo enunciados em um campo ideológico determinado, o sujeito esquece a possibilidade do discurso ser outro - mesmo que de modo inconsciente.

Dito isso, entendemos que há um efeito do simbólico, também, em funcionamento. Retomando o que consideram Gadet e Pêcheux (2010, p. 45), “[...] o simbólico faz irrupção diretamente no corpo, as palavras tornam-se peças de órgãos, pedaços de corpo esfacelado que o ‘logófilo’ vai desmontar e transformar para tentar reconstruir ao mesmo tempo a história de seu corpo e a da língua que nele se inscreve [...]”.

Nesse jogo de efeitos do simbólico e dos efeitos de sentido produzidos em um discurso sobre, entendemos que os enunciados que versam sobre a construção estão em um entremeio do imaginário que se tem sobre este fato e tudo aquilo que o interdiscurso fornece em um efeito

do real para os sujeitos enunciadoreis.

PARA EFEITOS DE CONCLUSÃO

No decorrer do desenvolvimento deste texto, trazendo à baila as materialidades discursivas analisadas, observamos o funcionamento do interdiscurso, procurando sempre compreendê-lo como aquilo que está na base do dizível, do que pode e deve ser dito nas formações discursivas que se inserem os sujeitos e a partir do lugar em que enunciam. Tal movimento de interdiscurso formula o que pode e deve ser dito por sujeitos designados como porto-xavierenses, ou pela figura de um secretário da Prefeitura Municipal da cidade, o qual ocupa um papel institucional. Nesse vai e vem ideológico e político, ressoa no discurso sobre a construção da ponte comentários que se filiam a um senso comum, que mobilizam uma memória, que trazem consigo um emaranhado de vozes que já enunciam sobre o assunto.

Tal como o vai e vem da barca, que ainda é utilizada para que seja feita a travessia entre os países (Brasil e Argentina), quando pensamos no discurso produzido sobre a ponte, compreendemos que há uma memória institucionalizada - aquela que já está enraizada, sendo reproduzida dia após dia -, e há novos sentidos sendo mobilizados por parte do papel institucional de busca dos órgãos públicos em trazer esta tão sonhada construção.

Assim, concluímos que o efeito de sentido produzido entre A e B, ressoam como discursos de esperança e de descrença. Na ordem do institucional, determinado como A, o discurso denota motivação, convicção, atesta o trabalho para que a ponte seja uma realidade o mais breve possível. Já em B, representando o discurso dos moradores de Porto Xavier, a partir de suas interpretações, interpelados em sujeito e mergulhados no interdiscurso, observamos que eles só acreditam na construção da ponte ao vê-la concretizada, pois Porto Xavier “merece receber esta obra”, mas é preciso que ela seja, de fato, uma

realidade, não uma falácia.

REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

DIAS, Cristiane. A análise do discurso digital: um campo de questões. In: REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo. v.10, n.2. p. 8-20, 2016.

GADET, Françoise; HACK, Tony. (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethania S. Mariani. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível*. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2. ed. Campinas: Editora RG, 2010.

KLEIN, Mirela Schröpfer. *O discurso sobre a história das Missões (RS): o caso do jornal O Nheçuano*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021, 144 p.

MOTA, Ilka de Oliveira. *Um estudo discursivo sobre o imaginário construído para a língua inglesa*. In: *Língua e instrumentos linguísticos*. v. 41, p. 31-44, 2018.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e argumentação: um observatório do político*. In: *Fórum Linguístico*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 1998, p. 73-81.

ORLANDI, Eni P. *Ler a cidade: o arquivo e a memória*. In: ORLANDI, Eni P. *Para uma enciclopédia da cidade*. Campinas: Pontes; La-beurb/Unicamp, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e Novo mundo*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princi-*

pios e procedimentos. 8. ed. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni. *Discurso e leitura*. 9. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012a.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012b.

PÊCHEUX, Michel. (1997). “Análise Automática do Discurso - AAD-69”. In: GADET, F.; HACK, T. (org). *Por uma análise automática do discurso*. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, p. 61-162.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni P. Orlandi et al. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PETRI, Verli. Michel Pêcheux e a teoria do discurso nos anos 60. In: *Revista Expressão*. CAL/UFSM. Vol. 1. N. 2. Jul.-dez. 2006. p. 187-192

PREFEITURA DE PORTO XAVIER. *Ponte Internacional Porto Xavier - San Javier: projeto foi, mais uma vez, referendado pelo Governo Federal, sendo considerado obra estratégica*. Em breve veremos essa importante obra acontecer em nosso território. Porto Xavier, julho, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/prefeiturapxoficial/videos/1229390497462953/>. Último acesso em: 06 jul. 2021.

SCHNEIDERS, Caroline Mallmann. *Serafim da Silva Neto: entre a constituição e a circulação do conhecimento linguístico*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014. 218p.

STURZA, Eliana Rosa. *Línguas de fronteira e política de línguas: uma história das idéias linguísticas*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2006. 168 p.

Submissão: dezembro de 2022.

Aceite: fevereiro de 2023.

FIGURAÇÕES DA MORTE EM CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Felipe da Silva Mendonça (UEL)¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre as figurações da morte em *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Para tanto, recorremos a teóricos como Ariès (2012), Dastur (2002), Kübler-Ross (1996), Medeiros (2010) e Morin (1970), os quais discorrem sobre a morte, bem como autores que contribuíram para nossa reflexão acerca da forma romanesca e do romance curto de García Márquez, a saber: Ambrozio (1986), Bakhtin (1988), Lukács (2009), Palencia-Roth (1989), Rodríguez Mansilla (2006) e Watt (1990). A partir da análise realizada, destacamos as seguintes figurações da morte na obra em foco: relação entre morte e temporalidade; a morte enquanto experiência de outro; o horror à decomposição do cadáver; o homicídio como forma de afirmação da individualidade por meio do extermínio de outro; a negação da morte; a morte anunciada; e o compromisso com o corpo.

Palavras-chave: Crônica de uma morte anunciada. Morte. Homicídio. Romance. Gabriel García Márquez.

FIGURATIONS OF DEATH IN CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Abstract: This article aims to reflect on the figurations of death in *Crónica de una muerte anunciada* (1981), by Gabriel García Márquez. For that, we turn to theorists like Ariès (2012), Dastur (2002), Kübler-Ross (1996), Medeiros (2010) and Morin (1970), that talk about death, as well as authors who contributed to our reflection on novel genre and García Márquez's narrative: Ambrozio (1986), Bakhtin (1988), Lukács (2009), Palencia-Roth (1989), Rodríguez Mansilla (2006) and Watt (1990). From the analysis carried out, we highlight the following figurations of death in the work in focus: the relationship between death and temporality; death as the experience of another; the horror of the decomposition of the corpse; the homicide as a way of affirming individuality through the extermination of another; the denial of death; the announced death; and commitment to the body.

Keywords: Crónica de una muerte anunciada. Death. Homicide. Novel. Gabriel García Márquez.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: felipesimendonca@gmail.com

A oração fúnebre pronunciada por Péricles aos guerreiros atenienses mortos em batalhas da Guerra do Peloponeso revela o tratamento dispensado à morte na sociedade grega. No mundo moderno, somos tentados a imaginar que um discurso fúnebre deveria enaltecer o morto, relembrar suas atitudes e comportamentos, bem como consolar a família. De certo modo, é isso que temos na oração fúnebre de Péricles, a diferença está no fato de que essa prega pela coletividade. Assim, no discurso registrado por Tucídides (2001), Péricles faz um elogio aos antepassados, enaltece a cidade de Atenas, pontuando o quanto ela é grandiosa e causa inveja nas outras cidades, bem como estimula os demais cidadãos a adotarem uma atitude semelhante a dos guerreiros: dar a vida em prol da nação. Ao finalizar a exaltação de Atenas, Péricles diz: “Esta, então, é a cidade pela qual estes homens lutaram e morreram nobremente, considerando seu dever não permitir que ela lhes fosse tomada; é natural que todos os sobreviventes, portanto, aceitem de bom grado sofrer por ela” (TUCÍDIDES, 2001, p. 111-112).

Distante dessa coletividade, na modernidade há o predomínio da individualidade. Essa diferença organizacional da sociedade ontem e hoje pode ser percebida por meio da comparação entre a epopeia e o romance. Ambos os gêneros, em suas singularidades, são representativos para a sociedade na qual foram concebidos. A epopeia possui características estáveis, um cânone definido, diferentemente da forma romanesca (BAKHTIN, 1988). Assim, um exercício comum é aproximarmos epos e romance e, a partir de suas diferenças, constatar as características deste. Para Lukács (2009), enquanto na epopeia temos o verso duro, trágico e cortante, por meio do qual conhecemos o herói de caráter incomensurável, bem como percebemos que não podem existir outras relações senão de luta e aniquilação; no romance, há um trato puramente humano e psicológico das personagens, ou seja, essa prosa permite a dessacralização o conteúdo épico.

Desse modo, Lukács (2009) pontua que o homem grego vivia em uma circunferência fechada, em consonância com o mundo, possuía respostas e não questionava sua existência, já o homem moderno rompe a circunferência e deixa de viver em um mundo fechado e, por causa disso, perde as certezas e fica apenas com indagações, isto é, perde a noção de totalidade. Assim, as reflexões do filósofo húngaro mostram que, na epopeia, a feliz totalidade da vida está restrita e condicionada ao verso épico, conforme a harmonia própria que esse estabelece, porém, nos tempos em que essa totalidade não é mais possível, o verso é banido da épica ou transforma-se em verso lírico. O romance, então, para Lukács (2009), surge como a escrita capaz de abranger as lamúrias, as incertezas, os combates, a fragmentação, uma vez que a ductibilidade da prosa, bem como sua coesão livre de ritmo é o que captam a liberdade, as relações e os vínculos da sociedade moderna, desse mundo em que a totalidade é fragmentada ou almejada.

Diante disso, a forma romanesca é definida por Lukács (2009, p. 55, ênfase nossa) como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. E, se a conduta em relação aos mortos é um comportamento social que sofreu alterações ao longo dos séculos, bem como, se a atitude da sociedade diante da morte é o que estabelece sua relação com a vida, como Medeiros (2010) pontua, não é sem razão que a morte na epopeia é heroica, enquanto no romance vemos não só o medo de morrer, mas também a morte como interdito.

Não é de maneira incauta, portanto, que Bakhtin (1988) enxerga o romance como gênero em constante transformação, aquele que nasce e caminha junto do homem moderno. Com base nisso, a forma romanesca não só mostra como o sentido da vida se tornou problemático, mas também revela a relação que mantemos com a morte. Em *Crônica de uma morte anunciada*

(1981), de Gabriel García Márquez, conseguimos ver a materialidade estética dos sentidos que atribuímos à morte e ao morrer. Dessa forma, este artigo tem como objetivo refletir sobre as figurações da morte no referido romance, o qual possibilitará discussões sobre a afirmação individualidade, a negação da morte, o homicídio, a morte anunciada, o compromisso com cadáver.

A filósofa francesa Françoise Dastur (2002) observa que a morte é um objeto de espanto, por isso consegue ser melhor enfrentada quando seu domínio sobre os seres vivos é relativizado. Nessa perspectiva, Dastur (2002) aponta para a tendência humana de tentar vencer a morte por algumas vertentes, a saber: a metafísica que almeja um conhecimento suprassensível; a religião que promete a vida após a morte; a ciência que busca uma verdade independente da vida finita do homem; e todo o conjunto da cultura humana que tem como objetivo preservar técnicas que durem ao longo das gerações, constituindo-se, portanto, como o tesouro duradouro da humanidade.

Essas tentativas de superar a morte se relacionam com a finitude do tempo. Dastur (2002), com base em Heidegger, esclarece que nossa compreensão sobre o ser está diretamente correlata ao tempo. A principal base da temporalidade, portanto, é o destino à morte (DASTUR, 2002). Desse modo, para pensarmos em uma relação com a morte que não seja de afastamento, Dastur (2002) pontua que é preciso encontrar na finitude do tempo, na própria morte, o recurso da vida, ou seja, entregar-se ao espanto, aceitar estar sob o domínio da morte. Com isso, a autora não defende um niilismo heroico ou uma lamentação nostálgica, mas mostra a necessidade de olharmos para a morte como um dado natural e inegável da experiência humana, compreendendo que o luto e as lágrimas fazem parte da nossa vivência tanto quanto o riso e a alegria.

A grande certeza da humanidade é sua morte. Uma das características essenciais do ser humano é, conforme Dastur (2002), saber que vai morrer, de modo que a humanidade chega ao conhecimento de si por meio do enfrentamento à morte. Nesse momento, precisamos destacar uma observação importante de Dastur (2002): o fato de não existir experiência de morte enquanto tal. A morte não está presente durante nossa vida e, quando marca sua chegada, nós é que ficamos ausentes. Dessa forma, o que conhecemos sobre a morte é a experiência de outro, nesse processo sofremos o luto e reconhecemos nossa própria mortalidade. Inclusive, Dastur (2002) não deixa de mostrar que desde a epopeia de Gilgamesh, um dos textos mais antigos da humanidade, o que temos é a morte do outro.

O primeiro dado existente sobre uma relação de enfrentamento da morte são as sepulturas que o homem de Neandertal dava aos falecidos. Essa atitude, para Morin (1970), expressa a gênese do pensamento humano contra a morte, uma vez que marca o distanciamento dos instintos que antes guiavam seu comportamento. Nesse sentido, a sepultura representa a preocupação com a morte e os mortos. Com o desenvolvimento e conservação do ato de não abandonar os defuntos, criou-se a ideia de perpetuação da vida por meio de espectros corpóreos, fantasmas, renascimento, enfim, surge uma crença na imortalidade. Nas palavras de Morin (1970, p. 25): “A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual”.

Entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, existe o que Morin (1970) denomina como uma zona de mal-estar e horror. O funeral constitui-se como a parte dessa zona que consagra e determina as alterações no estado do defunto, de acordo com Morin (1970), o funeral institucionaliza diversas emoções, as quais refletem perturbações profundas que a morte provoca nos vivos. Para o autor, as pompas da morte são mais aterrorizantes que a morte em si,

ou seja, as pompas ultrapassam a morte.

Conforme Morin (1970), o centro das perturbações em relação à morte é claro: o horror à decomposição do cadáver. Por muito tempo, a putrefação foi vista como contagiosa, daí a ojeriza pelo defunto. Inclusive, Morin (1970) acentua que o tempo de luto corresponde ao tempo que o corpo leva para se decompor. O horror à morte, então, abarca três tipos de sentimentos: a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver e a obsessão da morte. Unindo a dor, o terror e a obsessão há, segundo Morin (1970), a perda da individualidade. A dor da morte só existe quando reconhecemos a individualidade do defunto, de modo que quanto mais próximo das pessoas, quanto mais ímpar ele seja em suas vidas, maior será a dor. O asco da putrefação também pode ser compreendido como o temor da perda da individualidade, afinal quando o cadáver deixa de ser individualizado só resta indiferença e mau cheiro. Portanto, para Morin (1970), o horror à morte é também o sentimento e a consciência de perda da individualidade.

Nessa perspectiva, a perda da individualidade constitui-se como um complexo traumático que orienta as perturbações em relação à morte, gerando, assim, o que Morin (1970) chama de traumatismo da morte. Aqui, chegamos diante do triplo dado antropológico da morte: a consciência do acontecimento da morte (consciência realista), a crença na imortalidade (uma afirmação além da morte) e o traumatismo da morte (consciência traumática). Morin (1970, p. 34, ênfase do autor) explica o triplo dado antropológico da seguinte forma:

É, pois, a afirmação da individualidade que rege de forma simultaneamente global e dialética a consciência da morte, o traumatismo da morte, a crença na imortalidade. Dialética, porque a consciência da morte evoca o traumatismo da morte, que evoca a imortalidade; porque o traumatismo da morte torna mais real a consciência da morte e mais real o apelo à imortalidade; porque a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da

morte. Global, porque estes três elementos permanecem absolutamente associados no seio da consciência arcaica. A unidade deste triplo dado dialético, que podemos nomear genericamente consciência humana da morte (que não é somente a consciência realista da morte), é a impressionante implicação da individualidade.

Desse modo, a preocupação com a morte surge ainda na infância, quando a criança toma consciência de si, quando se percebe indivíduo. Então, Morin (1970) observa que a afirmação do indivíduo estimula maiores temores da morte, os quais são amenizados quando o grupo social exerce seu predomínio. Nesse sentido, o medo da morte não era tão evidente nas sociedades arcaicas quanto é nas sociedades mais recentes. Assim, para Morin (1970), quando a sociedade se afirma em detrimento do indivíduo e, ao mesmo tempo, ele reconhece a afirmação do grupo como mais verdadeira que a sua individualidade, a negação e o medo da morte são vencidos e se dissolvem. Para exemplificar essa questão, Morin (1970) disserta sobre o estado de guerra, reconhecendo-o como a amostra contemporânea da dissolução do terror à morte devido ao predomínio da afirmação da sociedade em relação ao indivíduo. Durante a guerra, não é o soldado quem está em perigo, mas a sociedade. Morin (1970) pontua que o título de herói é aplicado banalmente a todos os soldados, forjando uma mentalidade épica, de maneira que eles morrem como heróis e, com isso, a morte deixa de ser sentida traumáticamente.

Ao comparar epos e romance, Bakhtin (1988) observa que enquanto a epopeia é constituída por um passado absoluto, lenda nacional e um mundo isolado da contemporaneidade, o romance consegue, na qualidade de gênero que acompanha o homem moderno, dessacralizar esse conteúdo, deixando de retratar seres superiores ao homem e fazendo com que ele seja o centro da narrativa. A forma romanesca, então, retrata a contemporaneidade, o passado próximo, o presente e ainda busca antecipar o

futuro, assim como torna o centro de sua narrativa o indivíduo comum. Nesse sentido, Ian Watt (1990, p. 14) observa que “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora”.

Ao analisar os romancistas ingleses do século XVIII e constatar o realismo formal pretendido pelo romance, Watt (1990) explica que uma das técnicas utilizadas pelos autores foi a de criar enredos com personagens específicos em situações específicas. A abordagem particularizante da personagem tinha como principal intuito definir uma pessoa individual, para tanto os escritores passaram a dar nomes próprios às suas criações, à semelhança do que acontece na vida real. O fato das personagens possuírem nome e sobrenome fez com que a identidade particular dos indivíduos passasse a estar presente na ficção do mesmo modo que na vida social (WATT, 1990). Portanto, os romancistas ingleses do século XVIII batizavam suas criações com nomes comuns do período, buscando retratar a individualidade, uma vez que a função primordial do nome era, conforme Watt (1990, p. 21), “mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não um tipo”.

No romance, então, podemos falar de crime e loucura, enquanto na epopeia essas ideias são inexistentes, uma vez que o mundo épico, conforme Lukács (2009), ou é infantil, onde as transgressões devem ser vingadas, ou é teodiceia, isto é, crime e castigo são análogos diante da justiça. Assim, ao contrário da personagem romanesca, o herói épico nunca é um indivíduo, uma vez que o que é essencial na epopeia não é destino individual e pessoal, mas sim o da comunidade, afinal, ainda há a totalidade da vida nas sociedades épicas.

Nesse sentido, Morin (1970) observa que a consciência humana da morte além de tornar claro ao ser humano aquilo que é inconsciente nas outras espécies animais, gera uma fissura na relação indivíduo-espécie, isto é, a individualidade se torna mais importante que a espécie, de modo que não há desejo de preservação de seus

pares. Assim, o homicídio, para Morin (1970), é um dado humano tão universal quanto o horror da morte, uma vez que o ser humano é a única espécie animal que mata seu semelhante sem ter uma necessidade primária e fundamental. Conforme Morin (1970, p. 64):

O facto de a violência do ódio se poder traduzir por tortura até à morte e homicídio revela-nos claramente que o tabu de proteção da espécie já não age. O homicídio é a satisfação de um desejo de matar que nada pôde sustentar. Mas isto é apenas a face negativa. A face positiva são a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das “pulsões” da individualidade em detrimento dos interesses da espécie.

Para Morin (1970), as referidas pulsões podem ser entendidas como uma agressividade biológica incontrollada, de maneira que o homicídio não se caracteriza apenas como uma satisfação do desejo de matar, nem como o contentamento de matar, mas vai além: é a satisfação de matar um ser humano e, com isso, afirmar-se por meio do extermínio de outro. Com base nessas considerações, Morin (1970) compreende que o desejo de matar outras individualidades, as quais estão em conflito com a individualidade primeira do sujeito, constitui o processo primordial da afirmação da individualidade. Além disso, o autor não deixa de acentuar que, em casos extremos, uma afirmação completa e absoluta de uma individualidade pode acarretar a destruição total de outras.

A relação entre morte, romance e afirmação da individualidade é percebida em *Crônica de uma morte anunciada*. O título do romance curto de García Márquez é significativo, pois oferece pistas do que irá acontecer. No dicionário elaborado pelo Departamento de Filologia da Universidad de Alcalá Henares, o Senás, o verbete para “crónica” traz duas definições: a) “Texto histórico que recoge los hechos en orden”; b) “Escrito en el que se informa sobre hechos actuales”. Além disso, não podemos ig-

norar que a palavra “crônica” tem ligação com o vocábulo grego “chrónos” cujo significado é tempo. Nesse sentido, a temporalidade marca sua presença ainda no título, uma vez que a crônica registra os acontecimentos de um período específico. O título também deixa claro que é a crônica de uma morte, ou seja, é a morte de um sujeito específico, o que ressalta o fato de que a forma romanesca representa um destino individual e pessoal. Por fim, a ideia de morte anunciada ratifica que esse indivíduo deixará de existir no futuro, reforçando, portanto, a marca da temporalidade.

O destino de Santiago Nasar é apresentado ao leitor na primeira frase do romance: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 7). Aqui, já somos apresentados a dois elementos que se repetem ao longo de todo o livro: primeiro, o nome completo da personagem que irá morrer, não há momento no romance em que o narrador não se refira a Santiago Nasar por meio de nome e sobrenome, ou seja, reforça-se a todo tempo a individualidade da personagem; segundo, a preocupação com a marcação temporal por meio das horas, como se o avançar dos ponteiros do relógio aproximasse a morte de Santiago Nasar.

Assim, além do destino à morte servir como a base da temporalidade na narrativa, outro elemento do romance que vai de encontro às observações de Dastur (2002) é a morte enquanto experiência de outro. Na obra de García Márquez, entramos em contato com um narrador que se posiciona como cronista. Esse personagem volta ao povoado 27 anos depois da morte de Santiago Nasar para “recompôr, com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 11), ou seja, o narrador fala da experiência de morte de outra personagem. Ademais, Rodríguez Mansilla (2006) acentua que o pacto narrativo que vem da ideia lermos uma crônica é o que nos faz olhar para o narrador enquanto um

cronista, de modo que sua intenção não é escrever uma ficção, mas um relato dos atos que realmente ocorreram, reconstituindo-os fielmente.

A decisão do cronista em recompôr o momento da morte de Santiago Nasar é motivada pelo fato de que, mais de duas décadas após o homicídio, a justificativa do crime ainda não é clara. Quando Bayardo San Román se casa com Ângela Vicário e, na noite de núpcias, descobre que a esposa já não era virgem, devolve-a aos pais. A decisão dos irmãos gêmeos, Pedro e Pablo Vicário, é imediata: matar o homem que desvirginou a irmã para, assim, recuperar sua honra perdida. Após ser agredida pela mãe e confrontada pelos irmãos, Ângela Vicário revela quem teria mantido relações sexuais com ela:

Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre. / – Santiago Nasar – disse (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 64).

O destino de Santiago Nasar é definido nesse instante. Ambrozio (1986) acentua a simbologia da cena supracitada, na qual o nome da personagem é cravado na parede como uma borboleta indefesa. A autora explica que a borboleta é um símbolo para alma, nesse sentido, compreendemos que ao emitir o nome completo do homem que tirou sua virgindade, Ângela Vicário estabelece o fado de sua alma, a qual é tão indefesa quanto a borboleta, bem como o futuro de seu corpo que, como veremos, será cravado em uma porta. Contudo, o que não fica claro ao cronista e às demais personagens é se o homem que realmente cometeu o ato foi Santiago Nasar ou se, na verdade, Ângela Vicário disse seu nome para proteger o verdadeiro amante. Essa questão intriga as pessoas do povoado porque nunca ouviram falar de uma relação entre Ângela e Santiago. Inclusive, o próprio juiz do

caso deixa em seus registros a angústia que há em não encontrar dados concretos do relacionamento dos dois.

Então, o narrador, ao compor sua crônica e buscar reconstituir fielmente os últimos momentos de Santiago Nasar, conversa com os diversos personagens que interagiram com ele em suas últimas horas. A tentativa dessa investigação detetivesca é explicitar o ponto de vista de outros, contudo o cronista era um amigo de infância de Santiago Nasar, de maneira que não consegue realizar sua narrativa sem dar opiniões e expressar seus sentimentos. O fato de não ser um defunto qualquer, mas sim alguém próximo, é o que faz o narrador individualizar ainda mais a personagem. Por ser extremamente próxima, Plácida Linero, a mãe de Santiago, é quem explicita melhor a grande dor de reconhecer a individualidade do corpo. Dessa forma, ainda no início do texto, o narrador pontua que ela conservara “a eterna dor de cabeça que o filho deixou na última vez que passou pelo quarto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 11).

Dentre os depoimentos coletados pelo cronista, justificativas como “Eu tinha razões muito fortes para acreditar que não corria mais nenhum perigo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 28), de Dom Lázaro Aponte, ou “Quando o vi são e salvo pensei que tudo havia sido uma mentira” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 28), do padre Carmen Amador, são comuns. Os personagens não acreditam no anúncio feito por Pedro e Pablo Vicário, inferem que os dois estavam bêbados e que tudo seria apenas uma mentira. Ademais, é importante destacarmos que Santiago Nasar é a última pessoa do povoado a tomar ciência da morte anunciada. Essas duas atitudes: a negação da morte e a recusa de contar à vítima o seu futuro se assemelham ao que Elisabeth Kübler-Ross observa em seu estudo sobre pacientes em fase terminal, isto é, doentes que já tiveram a sua morte anunciada.

Kübler-Ross (1996) indica que quando os médicos não contam diretamente aos pacientes sobre um tumor maligno, por exemplo, mas esse

diagnóstico é dado aos parentes e enfermeiros, os doentes não demoram a perceber que há algo acontecendo, uma vez que a atitude das pessoas ao redor muda: os rostos ficam chorosos, as aproximações são feitas de modo distinto, evitam-se alguns comentários, os sussurros são constantes, enfim, esses são alguns comportamentos que fazem o paciente perceber que não está bem. Ademais, Kübler-Ross (1996) destaca a negação como a primeira atitude do paciente, e, por consequência, da família, diante do anúncio da morte. Recusa-se a acreditar que aquilo está acontecendo comigo ou com o membro da minha família.

Dessa forma, a maneira como as pessoas tratam Santiago Nasar está próxima do nosso comportamento cotidiano com pacientes em fase terminal. Contudo, ainda que não admitam a morte de Santiago Nasar, as personagens têm uma atitude significativa em relação a sua figura: “as pessoas sabiam que Santiago Nasar ia morrer e não se atreviam a tocá-lo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 134-135). Diante do que acontecerá, as demais personagens reconhecem sua própria mortalidade, não querem tocá-lo, pois têm medo de também serem condenadas à morte. Ademais, não podemos deixar de destacar que a visão das personagens sobre Santiago Nasar muda após o anúncio dos irmãos Vicário: “Clotilde Armenta, a dona do negócio, foi a primeira que o viu no resplendor da alva, e teve a impressão de que estava vestido de alumínio. ‘Já parecia um fantasma’, disse-me” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 21-22). A corporeidade da personagem é vista pelos demais com outros olhos, ele já carrega a marca da morte, seu corpo já parece apenas uma lembrança que ficará marcada na mente dos vivos. Destacamos também outra cena simbólica em relação à negação da morte:

Alguém que nunca foi identificado enfiara, por debaixo da porta, um papel dentro de um envelope, para avisar Santiago Nasar que o estavam esperando para matá-lo, revelando também o lugar

e os motivos, e outros detalhes precisos da trama. A mensagem estava no chão quando Santiago Nasar saiu de casa, mas ele não a viu, nem a viu Divina Flor, nem a viu ninguém até muito depois da consumação do crime (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 20-21).

Esse envelope ignorado por Santiago Nasar e por todas as pessoas de sua casa é a melhor representação da negação da morte dentro do romance de García Márquez. Nega-se não apenas a morte que foi anunciada, mas nega-se a morte em si. A cena revela como conseguimos falar sobre a morte de outros, mas ignoramos quando se trata da morte do eu ou da morte meu, não queremos admitir essa possibilidade.

Em relação aos assassinos, Pedro e Pablo Vicário, também percebemos a afirmação da individualidade. A matriarca da família Vicário, Puríssima del Carmen, tem orgulho da criação dada aos filhos, a qual teve como alicerce tradições rigorosas, isto é, “Os irmãos foram criados para ser homens. Elas tinham sido educadas para casar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 42). Dessa forma, quando Ângela Vicário é devolvida por Bayardo San Román, a reputação da família Vicário fica em risco. Nesse sentido, Pedro e Pablo, que foram criados para “serem homens”, ou seja, ensinados a agirem como provedores e protetores da família, precisam recuperar a honra da irmã e de todos os Vicário.

A defesa da honra é tão importante dentro da sociedade representada por García Márquez que muitos personagens justificam que não alertaram Santiago Nasar porque não seria correto interferir em assuntos como esse. Ademais, o argumento do advogado dos irmãos é o mesmo: “O advogado sustentou a tese de homicídio em legítima defesa da honra, admitida pelo tribunal da consciência, e os gêmeos declararam ao fim do julgamento que voltariam a fazer mil vezes o que fizeram pelos mesmos motivos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 65).

O homicídio cometido pelos irmãos revela que não há necessidade de preservação da

espécie. Essa libertação anárquica das pulsações da individualidade, como Morin (1970) observa, leva os gêmeos Vicário a cometerem um assassinato não para satisfazerem um desejo de matar, mas para afirmarem suas individualidades enquanto homens e a individualidade de sua família por meio do extermínio de outro. A honra só é recuperada mediante a aniquilação de Santiago Nasar.

Pedro e Pablo Vicário não tem receio em anunciar a decisão que tomaram, contam com tranquilidade para quase todas as pessoas que encontram pelo caminho que matarão Santiago Nasar, inclusive, o cronista pontua que “Nunca houve morte mais anunciada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 68). Ainda assim, são poucas as personagens que tentam alertá-lo. Ademais, diversos são os acasos que levam Santiago Nasar ao destino final, de modo que “Ninguém podia entender tantas coincidências funestas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 18). A explicação encontrada por Palencia-Roth (1989) reside em uma comparação entre o romance curto de García Márquez com a tragédia Édipo Rei. Para o autor, Santiago Nasar, assim como o rei de Tebas, não consegue escapar de seu destino. Contudo, ao contrário de Édipo que tenta de diversas formas se livrar daquilo que foi dito pelo oráculo, a personagem de García Márquez não toma qualquer atitude para fugir de seu destino, configurando-se, portanto, para Palencia-Roth (1989), como um Anti-Édipo.

A aproximação entre um romance de García Márquez com uma tragédia de Sófocles não é recente, desde seu primeiro livro, *La hojarasca* (1955), temos um trecho de Antígona como epígrafe. Em *Crônica de uma morte anunciada* podemos fazer outra aproximação com Antígona, dessa vez para pensarmos o compromisso com o corpo. Na referida tragédia de Sófocles, dois irmãos de Antígona são mortos em batalha, um tem o direito de ser enterrado, outro recebe a seguinte sentença de Creonte: “já determinei à cidade, / não receba sepulcro nem lágrimas, / que o corpo permaneça insepulto, / pasto para

aves / e para cães, horrendo espetáculo para os olhos” (SÓFOCLES, 2019, p. 19).

Ainda no início do texto de García Márquez, temos um augúrio do que acontecerá com Santiago Nasar: “Não pôde, entretanto, disfarçar um brilho de espanto ao recordar o horror de Santiago Nasar quando ela arrancou de uma vez as entranhas de um coelho e atirou aos cães as vísceras palpitantes. / – Não seja bárbara – disse-lhe ele. – Imagine se fosse um ser humano” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 15-16). Assim como em Antígona, nessa cena temos os cães que devoram um cadáver e o horror de Santiago Nasar ao pensar que seria bárbaro permitir o mesmo ao corpo de um ser humano. Quando a personagem morre em frente à sua casa, lemos “Os cães alvoroçados pelo cheiro da morte aumentavam a aflição.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 96). Depois, de maneira mais explícita, temos Plácida Linero tomando uma atitude semelhante à de Antígona, isto é, ela impede que os cães violem o corpo de seu filho:

– Ajude-me – gritou – eles querem comer as tripas dele. / Nós os fechamos a cadeado nas estrebarias. Plácida Linero mandou, mais tarde, que fossem levados a algum lugar afastado até depois do enterro. Perto do meio-dia, porém, ninguém soube como, fugiram de onde estavam e, enlouquecidos, irromperam na casa. Plácida Linero, uma única vez, descontrolou-se. / – Matem esses cães de merda! – gritou – Matem! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 97).

Plácida Linero consegue impedir que o corpo do filho sirva de pasto para os cães, mas não é capaz de fugir da institucionalização do cuidado com o corpo, isto é, da necessidade de diagnóstico médico. Philippe Ariès (2012) observa que antes da modernidade não existia a necessidade de diagnósticos, as pessoas simplesmente ignoravam a particularidade de cada doença. Para Ariès (2012, p. 260), nesse novo fenômeno “o doente grave é subtraído de sua angústia existencial, é condicionado pela doença e pela Medicina, e habituar-se-á a não mais

pensar claramente como um indivíduo ameaçado, e sim como os médicos”. Daí surge o que o autor chama de medicalização do sentimento da morte, isto é, a vida é invadida por técnicas. Dessa forma, os doentes não só deixam de morrer em casa ao lado da família para morrerem sozinhos em hospitais, mas também os médicos passam a decidir quais vidas podem ser prolongadas e quais não.

O compromisso dos vivos com o corpo e a institucionalização do cuidado podem ser observados por meio da preocupação expressa pelo prefeito do povoado: “O prefeito pensou que o corpo podia se manter refrigerado até a volta do doutor Dionísio Iguarán, mas não encontrou uma geladeira de tamanho humano, e a única apropriada estava enguiçada no mercado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 96). O compromisso assumido pelo prefeito não está relacionado a algum rito fúnebre para que a alma de Santiago Nasar vá com tranquilidade para outro plano, por exemplo, pelo contrário, sua preocupação está em conservar o cadáver para que o médico faça uma autópsia, isto é, para dar o seu ponto de vista técnico sobre o que levou a personagem a morte. Como o médico está ausente, num primeiro momento, o prefeito permite que o corpo fique exposto para que a mãe, os amigos e as demais pessoas do povoado o possam velar.

Até então não havia temor algum pelo estado do corpo. A cara estava intacta, com a mesma expressão que tinha quando cantava [...] No entanto, à tarde começaram a fluir das feridas umas águas cor de xarope que atraíram as moscas; e uma mancha roxa apareceu no buço e se estendeu devagarinho. [...] A cara que sempre foi indulgente ganhou uma expressão inamistosa, e a mãe cobriu-a com um lenço (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 97-98).

Enquanto o corpo e o rosto de Santiago Nasar preservam a ilusão de vida, as personagens aceitam-no, contudo, a partir do instante que o processo de decomposição se inicia, esse corpo já não é bem visto. O horror à putrefação

começa a agir e sua própria mãe sente necessidade de ocultar o que está acontecendo com o cadáver. Diante disso, o coronel Aponte manda o padre Amador realizar a autópsia. O pároco havia cursado medicina por um curto período antes de entrar para o seminário, porém, diante da ausência de Dionísio Iguarán, é o cidadão com maior conhecimento técnico disponível. Junto de um estudante do primeiro ano de medicina, eles cumprem a ordem do prefeito. A autópsia é descrita pelo cronista como um massacre, uma vez que o pároco não tinha conhecimento e instrumentos adequados. Ainda assim, o diagnóstico apresentado por padre Amador é minucioso:

Sete das numerosas feridas eram mortais. O fígado estava quase seccionado por duas perfurações profundas na face anterior. Tinha quatro incisões no estômago, e uma delas tão profunda que o atravessou por completo e destruiu o pâncreas. Tinha outras seis perfurações menores no cólon transversal, e múltiplas feridas no intestino delgado. [...] O informe concluía que a causa da morte foi uma hemorragia maciça ocasionada por qualquer das sete feridas maiores (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 98-99-100).

Diante de tantos detalhes, a autópsia é finalizada de maneira incerta: a morte pode ter sido provocada por qualquer uma das sete feridas mortais. De certa forma, García Márquez representa a imprecisão que pode existir em um diagnóstico médico, em um processo, ainda que menos explorado e desenvolvido, semelhante ao que Tolstói fez em *A morte de Ivan Ilitch* (1889). Após o massacre realizado pelo padre Amador, o narrador pontua: “Devolveram-nos um corpo diferente” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 100), ou seja, Plácida Linero consegue proteger seu filho dos cães ferozes, mas não é capaz de impedir a violação do corpo por meio do diagnóstico médico. Inclusive, a autópsia, ao tornar esse cadáver diferente, retira a sua individualidade, as personagens já não conseguem ver o Santiago Nasar de antes, a ilusão de vida desaparece e o que resta é o mau cheiro: “tivemos de enter-

rá-lo depressa ao amanhecer, porque estava em tão mau estado que era insuportável mantê-lo dentro da casa.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 101). O odor exalado pelo corpo de Santiago Nasar lembra a todas as personagens a sua mortalidade, desperta nelas o horror à decomposição e o medo de perderem sua individualidade.

Tudo continuou cheirando a Santiago Nasar naquele dia. Os irmãos Vicário sentiram isso no calabouço onde o prefeito os encerrou enquanto pensava no que fazer com eles. “Por mais que me esfregasse com o sabonete e esfregão não conseguia tirar aquele cheiro de mim”, disse-me Pedro Vicário (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 103).

Por fim, não podemos deixar de destacar a cena em que os gêmeos Vicário matam Santiago Nasar. Ariès (2012) observa que, nos espetáculos, estamos acostumados e aceitamos melhor as mortes violentas, uma vez que a morte brutal é vista como algo distante, diferente daquilo que estaria reservado para nossa vida cotidiana, isto é, uma morte comum e tranquila. O romance curte de García Márquez apresenta uma morte cruel e chocante. Na cena final do livro, temos o corpo frágil – como uma borboleta – de Santiago Nasar sendo cravado em uma porta após receber inúmeras facadas. Dessa forma, o autor cria uma morte brutal, a qual os leitores estão acostumados a ver nas artes e, por isso, aceitam-na melhor.

Então os dois continuaram esfaqueando-o contra a porta, com golpes alternados e fáceis, flutuando no remanso deslumbrante que encontraram do outro lado do medo. [...] apesar de tudo achavam que Santiago Nasar não cairia nunca. [...] Na verdade, Santiago Nasar não caía porque eles mesmos o estavam sustentando a facadas contra a porta. Desesperado, Pablo Vicário lhe deu um corte horizontal no ventre e os intestinos completos afloraram como uma explosão (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 154-155).

Portanto, com o objetivo de refletir sobre as figurações da morte em *Crônica de uma morte*

anunciada, de Gabriel García Márquez, observamos a importância que há na afirmação da individualidade para a maneira como lidamos com a morte, de modo que a forma romanesca se comporta como um gênero literário significativo para representar as diversas atitudes que podem existir diante da morte e do morrer. No romance curto de García Márquez, conseguimos destacar a relação entre morte e temporalidade; a morte enquanto experiência de outro; a afirmação da individualidade; o horror à decomposição do cadáver; a dor de individualizar um corpo; o homicídio como forma de afirmação da individualidade por meio do extermínio de outro; a negação da morte; a morte anunciada; o compromisso com o corpo, enfim, diversas foram as figurações da morte.

Desse modo, concluímos que a leitura sobre a temática da morte é essencial para a melhor compreensão do romance em foco. Ademais, destacamos o fato de que a forma romanesca, ao revelar o sentido da vida que se tornou problemático, mostra-nos a relação mantida com a morte e o morrer, de maneira que precisamos retomar as considerações de Dastur (2002) e pensar em uma nova relação com a morte, na qual compreendemos que a perda, o luto e a tristeza fazem parte de nossas vidas tanto quando os sentimentos positivos, uma vez que a morte é um dado natural e inegável da experiência humana.

Referências

- AMBROZIO, Leonilda. Morte/não morte: o mito de Cristo em *Crônica de uma morte anunciada*. Revista Letras, Curitiba, v. 35, n. 1, p. 17-36, 1986.
- ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 4 eds. São Paulo: UNESP, 1988.
- DASTUR, Françoise. A morte: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. 56 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus parentes. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUKÁCS, Georg. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. A presença dos mortos na história e na literatura. *Signótica*, v. 21, n. 1, p. 103-122, jan. 2010.
- MORIN, Edgar. O homem e a morte. Lisboa: Biblioteca universitária, 1970.
- PALENCIA-ROTH, Michael. *Crónica de una muerte anunciada: el Anti-Edipo de García Márquez*. Revista de Estudios Colombianos, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 9-14, jan. 1989.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. Sobre la escritura en “*Crónica de una muerte anunciada*”, de García Márquez. *Rilce*, Pamplona, v. 2, n. 22, p. 299-306, mai. 2006.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponeso. 4 ed. Brasília; São Paulo: Editora da Universidade de Brasília; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Submissão: julho de 2022.

Aceite: fevereiro de 2023.

O TRABALHO, TERROR, O CONSUMO E O DISCURSO CONSERVADOR EM CHILD'S PLAY (2019)

Rafael Adelino Fortes¹

RESUMO: Busca-se neste trabalho fazer uma reflexão sobre o aspecto do terror, neste caso o slasher, e consumo apresentados na nova versão do filme Brinquedo Assassino (Child's play) de 2019. Para tanto, é apresentada uma breve introdução sobre a relação entre os seres humanos e os brinquedos. Ao decorrer do trabalho, foi analisado as relações entre trabalho, produção e consumo com a proposta de como esses fatores interagem na vida cotidiana. Outro ponto a ser destacado são os meios de produção, artefatos que são desenvolvidos em países subalternos, onde os produtores não têm recursos econômicos para consumi-los, mas é exportado para atender às necessidades do capitalismo, principalmente nos Estados Unidos, onde se passa a trama. Como referencial teórico fundamenta-se em Bocock (1993) e Marx (2013).

Palavras-chave: terror. consumo. brinquedos.

WORK, TERROR, CONSUMPTION AND THE CONSERVATIVE DISCOURSE IN Child's Play (2019)

ABSTRACT: The aim of this work is to reflect on the aspect of terror, in this case the slasher, and consumption presented in the new version of the film (Child's play) of 2019. To this end, a brief introduction is presented on the relationship between human beings and the toys. During the work, the relationships between work, production and consumption were analyzed with the proposal of how these factors interact in everyday life. Another point to be highlighted are the means of production, artifacts that are developed in subaltern countries, where producers do not have the economic resources to consume them, but are exported to meet the needs of capitalism, mainly in the United States, where plot. As a theoretical reference, it is based on Bocock (1993) and Marx (2013).

Keywords: terror. consumption. toys

¹ Professor da área de linguagens no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, campus Juína. Doutorando em Estudos de Linguagem na UFMT. E-mail: prof.rafaelfortes@hotmail.com / rafael.fortes@ifmt.edu.br

A relação dos seres humanos com brinquedos é muito antiga, ainda é incerto desde quando os primeiros brinquedos foram confeccionados, embora não se saiba com quais funções os brinquedos surgiram nos primórdios, mas se pode afirmar que eles foram interpretados com muitos significados, dentre eles o seu uso em rituais religiosos.

No processo histórico, os primeiros povos usaram elementos da natureza com fins religiosos. Algumas antigas comunidades de diferentes culturas refletiram suas crenças e estilos de vida nos brinquedos que fizeram. Esses objetos no qual as pessoas reproduziam com os materiais que coletam da natureza serviam para cultos, muitos deles lembram bonecos.

Na antiguidade, os brinquedos davam sentido a todos os aspectos da vida humana desde o reflexo entre o bem e o mal, suas relações entre o sagrado e o profano, a observação da realidade e a interpretação da vida por meio de narrativas, dentre outros costumes.

Embora os brinquedos remetam há vários anos, pouco se sabe se eram usados para adoração ou como artefatos para brincadeiras de criança, porém ao longo dos tempos eles passaram por muitas mudanças e foram ressignificados de acordo com os locais onde se faziam presentes.

As primeiras bonecas de barro foram encontradas no Egito em túmulos dos faraós com a datação cerca de 3000 anos antes de Cristo. O fato destes brinquedos terem sobrevivido até os dias atuais consiste na associação com a cultura egípcia e os deuses. E também,

Os arqueólogos encontraram a maioria dos brinquedos para bebês em túmulos de crianças. Isso significa que eles acreditavam na vida após a morte e colocaram esses brinquedos em túmulos para acompanhar a vida após a morte. E também a maioria das figuras encontradas nas escavações do templo dupla finalidade brincar e serve como

No entanto, com o passar dos anos, os brinquedos foram utilizados com a finalidade de as crianças aprenderem de forma lúdica a se defender e atacar, fazendo com o que desenvolvessem habilidades para a guerra e para a caça. De um modo geral, os brinquedos sempre foram um reflexo da sociedade, representando o ambiente onde estavam inseridos e também poder e consumo.

A mudança dos objetos de fabricação acontece conforme a sociedade adquire novas habilidades, durante a Idade Média era predominante a fabricação de brinquedos com madeira, depois com materiais a partir do ferro, feitos a partir de moldes e pintados à mão.

Até a Segunda Guerra mundial era muito comum a fabricação de brinquedos em miniatura, com a finalidade de reproduzir a sociedade às crianças. No pós-guerra, o uso do plástico foi tomando espaço por ser um material de fácil produção. Com o efeito da industrialização e o aumento do uso de máquinas, os brinquedos de plástico de baixo custo tornaram-se populares, permitindo a produção com máquinas de moldagem de alta pressão. Este plástico barato substituiu os brinquedos de metal.

Com as transformações da sociedade, os brinquedos se tornaram mais populares com a contribuição das indústrias de tecnologia e mídia em desenvolvimento, ganharam reputação como jogos de qualidade que estimulam a criatividade das crianças. Hoje, os brinquedos surgiram como um item de consumo.

Paralelamente a isso também apareceram em muitos ramos da arte, e o cinema tornou-se a área mais marcante. Enquanto os brinquedos vistos no cinema refletem as características sociais e culturais de um certo período, eles deram origem a diferentes sujeitos e diferentes acontecimentos por meio da criança.

Quando se fala em filmes de terror, a in-

2 Tradução minha.

dústria cinematográfica também reservou um espaço a eles. Entraram no cinema como assassinos e malvados, na verdade forçaram a sociedade a repensar muitos mistérios e incógnitas. Há processos que são de alguma forma inconscientes, mas interligados, as sensações que projetamos neles e isso reflete muito sobre nós, reflexo também da cultura popular.

Bonecos geralmente são retratados como entidades malignas em filmes de terror que refletem as falhas e o subconsciente da humanidade na arte, tornaram-se objeto de medo no cinema. Isso se deve pelo fato de explorar traumas, medos que foram construídos durante a infância, dentre outros sentimentos.

No final dos anos 1950, nos Estados Unidos, foi transmitido nas televisões daquele país a série *Twilight Zone* que no Brasil chegou com o nome de *Além da imaginação*. Pensando nesta série, destacam-se dois episódios: *The Dummy*, que foi ao ar em 1962 e *Living Doll*, transmitido em 1963.

Ambos os episódios abordam a temática sobre bonecos. Em um deles, *The Dummy*, o ventríloquo Jerry atua com o seu boneco Willie, mas no decorrer da trama, o boneco parece tomar vida e, no desfecho do episódio, aparece Willie como ventríloquo e o boneco sendo Jerry, em outras palavras, a criatura troca de forma com seu criador.

Por sua vez, no episódio *Living Doll*, uma mãe, Annabelle, compra para sua filha, Christie, uma boneca de corda chamada Talk Tina, a qual cada vez que a menina dá corda à boneca ela se move e diz “Meu nome é Talk Tina e eu te amo muito”. Annabelle se casou recentemente com um homem chamado Erich, porém é um personagem ressentido pelo fato de ser infértil e, por conta disso, torna-se hostil com a jovem Christie. A certa altura da trama, ocorre algo inusitado: quando Erich dá corda à boneca, ela diz que não gosta dele. No desenrolar do enredo, Erich chega ao ponto de jogar a boneca na lata de lixo e ela diz que ele irá se arrepender. Após o ato, o personagem recebe uma ligação com a

voz da boneca, ameaçando-o de morte. A partir disso, Erich tenta, repetidas vezes se livrar da boneca, mas ela sempre retorna, de modo insólito, aos braços da enteada Christie. Até que, no desfecho da trama, o homem desce as escadas, tropeça na boneca, cai e morre, concretizando as ameaças feitas pelo brinquedo.

Os dois exemplos aqui retratados serviram de inspiração a vários longas-metragens do cinema de horror – o que não é incomum ao panteão do *Twilight Zone*. No final da década de 1980 surge nos cinemas *Child’s play* (*Brinquedo Assassino*), uma temática inovadora para a época por se tratar supostamente de um boneco serial killer.

A película de 1988, dirigida por Don Mancini, vem na esteira do subgênero do terror chamado de *slasher* que, grosso modo, se tratava de enredos voltados a personagens adolescentes perseguidos por um assassino em série, que portava armas de corte, como faca, machado, garfo de feno, tesoura de jardinagem, motosserra, entre outros - por isso o nome “*slasher*”, o qual deriva da palavra “*slash*”, cujo significado traduzido em português é “cortar”.

Assim, a década de 1980 foi permeada por uma onda de cinema *slasher* que trouxe filmes icônicos como *Halloween*, a franquia *Nightmare on Elm Street* e as sequências de *Friday the 13th – Part II*, e seus famosos assassinos, respectivamente, Michael Myers, Freddie Krueger e Jason Vorhees. Toda a historiografia desse subgênero do horror não será aqui esmiuçada, haja vista que existem centenas de filmes do tipo, e que, além disso, trazem inúmeros debates, as quais são amplamente discutidos na área de estudos culturais. Contudo, o que se faz é tentar trazer uma condição de produção para o surgimento do filme *Child’s Play* de 1988, que, vindo da esteira do panteão *slasher*, absorveu parte das características deste, como aquele de ter um assassino icônico, e introduziu elementos sobrenaturais, ao dar vida a um boneco que incorpora a alma de um serial killer se utilizando de práticas de vodu.

Chucky, o boneco, é a caracterização de um novo tipo de slasher. Tal inusitada premissa mistura terror e elementos de humor. O filme se tornou um sucesso de bilheteria, tornando seu assassino símbolo da cultura pop de seu momento. Porém, surgiram várias continuações que estão até hoje sendo produzidas, como, citando apenas alguns: *A noiva de Chucky* (1998) e *O filho de Chucky* (2004), obras que se aproximam do comedy horror, e depois *A maldição de Chucky* (2013) e *O culto de Chucky* (2017) – este último retoma alguns personagens, agora mais velhos, criando algumas conexões com o primeiro filme da franquia. Como é possível observar, a franquia foi desgastando, com o tempo. Pensando assim, a MGM começou a planejar, em 2018, uma revitalização contemporânea da franquia, produzindo um filme que se apropria de certos elementos do filme de 1988, renovando-o a partir da retirada do elemento sobrenatural e introduzindo a tecnologia da Inteligência Artificial para dar vida ao brinquedo Chucky.

No ano de 2019, surge nos cinemas a re-filmagem de *Child's play*, dirigido por Lars Klevberg, trazendo uma narrativa inovadora que se distancia do projeto original. A ideia desagradou vários fãs justamente por fugir completamente da versão de 1988. Não se tem um boneco possuído pela alma de um assassino, mas um robô com inteligência artificial que é capaz de organizar tarefas, ligar outros aparelhos e até mesmo chamar veículos por aplicativos. Desse modo, enquanto a película de 1988 traz temas particulares, o reboot de 2019, embora não tenha deixado de ser um slasher, discute temas como os da exploração e da precarização do trabalho, do consumismo e da obsolescência programada, dentre outros.

A questão do trabalho, consumo e o horror

Brinquedo Assassino (2019) inicia com uma propaganda³ da empresa Kaslan⁴⁵ que detém produtos como vassouras robô, caixas de som, controladores de temperatura de ambiente, veículos para o transporte de pessoas, dentre outros. O boneco se chama Buddi e se adapta à rotina diária dos consumidores. O mundo maravilhoso que o consumismo e o capitalismo oferecem aos consumidores de classe média e alta.

Porém, após a propaganda inicial dos produtos Kaslan, é apresentado ao espectador a fábrica da empresa que está situada no Vietnã. Entre a cena da propaganda e da fábrica há um corte abrupto, em uma são transmitidas imagens com cores claras, remetendo a um sentido de felicidade, assim como as propagandas de margarinas, a noção utópica de uma família feliz, na outra cena que aparece o interior da fábrica, a fotografia apresenta tons escurecidos que oscilam entre o verde e o amarelo, deixando a cena com certo teor melancólico, oprimido e com recursos sonoros típicos de filme de terror.

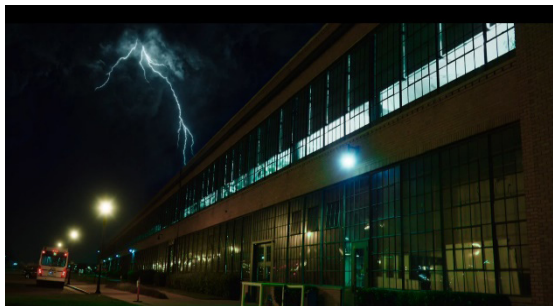
Na cena analisada é possível perceber tematicamente as condições de trabalho enfrentadas pelos vietnamitas e a produção em massa do boneco Buddi, é mostrado as condições precárias de trabalho dos vietnamitas e a produção em massa do boneco. Trabalhadores visivelmente exaustos pela rotina de trabalho, nesta cena aparece a relação entre um funcionário e o seu superior, este, uma espécie de encarregado que humilha seu subordinado pelo fato dele estar descansando por algum tempo. A humilhação vai desde violência verbal à física, o superior deixa claro que após a montagem do boneco que está nas mãos o operário, este será demitido. Enfurecido, o funcionário altera o chip que

3 <https://www.youtube.com/watch?v=DFBrshWWpLc>

4 Talvez uma metáfora da Apple: https://www.youtube.com/watch?v=taTmPYQ_3jk

5 [https://childsplay.fandom.com/wiki/Kaslan_\(Company\)](https://childsplay.fandom.com/wiki/Kaslan_(Company)) .

irá para o boneco e remove todos os protocolos de segurança: censura de linguagem, controle de comportamento e inibidores de violência. Quando ele termina, a câmera projeta para o ambiente externo da fábrica e o funcionário se atira, possivelmente pela janela, caindo sobre um carro, suicidando-se.



Fonte: Child's play, 2019

Observa-se no último quadro a presença de um refletor com luz amarela, indicando algo, sugerindo atenção. É justamente nesse local que o trabalhador se joga e a luz reflete sobre o corpo.

O que se pode notar é a questão da exploração do trabalho em alguns países asiáticos pelas grandes indústrias ocidentais. Isso se deve

pela questão de a mão-de-obra ser mais barata e a jornada de trabalho diferente de alguns países do ocidente. O grande paradoxo é o de que os trabalhadores da Kaslan produzem as mercadorias, porém não têm direito sobre elas, são coadjuvantes no processo de enriquecimento de uma grande empresa.

Para ilustrar, no documentário “O custo da vida digital”⁶, em algumas cenas reproduz esse estilo de montagem de um certo produto, produção em massa em um estilo fordista, porém de forma precária que envolvem jornadas extenuantes de trabalho e salários miseráveis que são pagos aos funcionários.

Sobre a questão precária do suicídio em alguns países asiáticos, (FREEMAN, 2018) faz um importante relato, o autor alerta sobre um importante fato. Em meados de 2010 uma onda de suicídios de operários da empresa Hon Hai Precision Industry Co. que operava com o nome de Foxconn atraiu a atenção da imprensa.

Naquele ano, dezoito trabalhadores entre dezessete e 25 anos tentaram se suicidar em suas fábricas na China, catorze deles com sucesso. Com exceção de um, todos pularam de um edifício da empresa. Embora surpreendentes por si mesmos, o que tornou os suicídios uma grande notícia em todo o mundo foi que ocorreram em fábricas que montavam iPads e iPhones, dois dos produtos de consumo mais quentes do mercado, símbolos da modernidade e da boa vida (FREEMAN, 2018, p. 353-354).

Ao pensar nessas condições aqui relatadas por Freeman, pode-se dizer que no filme em um primeiro momento trabalha justamente com a ideia do operário enquanto mercadoria que pode facilmente ser substituído enquanto produto. Os trabalhadores produzem mercadorias para garantir o conforto dos consumidores, estes que ironicamente também são tratados como produtos dentro do sistema capitalista. Ainda em seu relato, Freeman, continua:

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=PjGYAJA5jKo>

Em 2012, após mais notícias negativas a respeito da Foxconn, a Apple contratou a Fair Labor Association, uma organização sem fins lucrativos, para inspecionar suas fábricas e seu cumprimento do código de conduta do grupo de monitoramento no local de trabalho. Mas nenhum dos principais clientes da Foxconn, nem mesmo a Apple, deixou de usar seus serviços. De início, Terry Gou, fundador e presidente da Foxconn, considerou os suicídios insignificantes, tendo em vista o tamanho de sua força de trabalho. Mas, à medida que as mortes e a publicidade negativa aumentaram e o preço de suas ações caiu, a empresa começou a agir. Em junho de 2010, a Foxconn aumentou os salários básicos em suas fábricas de Shenzhen, onde ocorreu a maioria dos suicídios, do mínimo exigido legalmente de novecentos renminbi por mês (132 dólares) para 1200 renminbi (176 dólares), e em outubro aumentou novamente os salários. Também montou um centro de aconselhamento 24 horas para seus trabalhadores e organizou uma grande celebração em sua maior fábrica, com desfile, carros alegóricos, animadoras de torcida, Homens-Aranha, acrobatas, fogos de artifício e cânticos de “valorize sua vida” e “cuidem uns dos outros para construir um futuro maravilhoso” Mas houve também um lado mais sombrio na reação da Foxconn. A empresa tentou limitar seu envolvimento em futuras mortes exigindo que os funcionários assinassem uma declaração de exoneração de responsabilidade que dizia: Caso surja qualquer lesão ou morte pela qual a Foxconn não possa ser responsabilizada (inclusive suicídios e automutilação), eu concordo por meio desta em entregar o caso aos procedimentos legais e regulamentares da empresa. Meus familiares e eu não buscaremos uma indenização extra acima da exigida pela lei, para que a reputação da empresa não seja arruinada e sua operação permaneça estável (FREEMAN, 2018, p. 354, grifos meus.).

A atenção para os suicídios dos trabalhadores chineses só se tornou relevante a partir da publicidade negativa que chegou ao ocidente e consequentemente afetou nas ações da Foxconn. Não houve preocupação com o bem-estar dos funcionários, uma vez que são considerados apenas detalhes dentro o tamanho da força de trabalho da empresa e o que ela produz. A valorização da vida só foi importante quando as

perdas da empresa foram iminentes.

No entanto, essa ideia da declaração de exoneração não foi bem aceita pelos trabalhadores, fez com que a empresa transferisse produção de Shenzhen para novas fábricas no interior da China com a finalidade de reduzir ainda mais os salários e aproximar os trabalhadores de interior de suas casas. Ao pensar nisso, poderia prevenir os suicídios e ainda de acordo com Freeman,

Por fim, a Foxconn começou a colocar telas de arame nas sacadas e escadarias externas dos dormitórios e travas nas janelas do andar superior para evitar que os trabalhadores saltassem, além de cercar todos os prédios de fábricas e dormitórios com uma rede colocada a seis metros do solo, de modo que, se um trabalhador conseguisse saltar, não morreria. A empresa usou mais de 3 milhões de metros quadrados de redes amarelas nesse processo, quase o suficiente para cobrir todo o Central Park de Nova York (FREEMAN, 2018, p. 353-354).

Essa ideia do morrer pode ser entendida como uma via de mão dupla. Por um lado, são vistas pessoas se suicidando pela precariedade do trabalho, por outro, sujeitos que se matam de trabalhar para adquirir mercadorias com um alto valor e para ser aceito socialmente, tornando desta forma a coisificação de trabalhadores e consumidores.

Voltando ao filme, ainda no primeiro ato, após a cena do suicídio, apresenta-se a personagem Karen Barclay, que trabalha em uma loja de departamentos, em cujos bonecos Buddi, da Kaslan, são vendidos. Em seguida da cena em questão, aparece um cliente que não está satisfeito com uma versão do boneco vendida ali, ele queria o novo modelo que ainda está em fase de lançamento, a versão mais atual e com mais funções.

Quando termina sua jornada de trabalho, Karen chega em seu apartamento extremamente cansada. Nota-se, aqui, que tanto no Vietnã, onde o boneco é montado, quanto nos Estados Unidos, onde o produto é vendido, há um pon-

to em comum: trabalhadores dedicam parte de suas vidas, uns para ter meios de subsistência e outros para consumir produtos feitos em situações precárias. No entanto, existe uma dupla exploração de trabalhadores: uma do Vietnã e a outra é a figura de Karen que por cumprir jornada dupla em seu emprego, terceiriza a criação do filho para a tecnologia. Ambas jornadas são desumanas, o que diferencia é que uma consiste na produção de mercadoria e a outra batalha para consumi-la

Após perceber que sua mãe está esgotada por causa do trabalho, Andy, que nesta versão do filme é um adolescente que tem deficiência aditiva, reclama que o modelo do celular está obsoleto, mas a prioridade da mãe é fazer uma dupla jornada de trabalho para comprar um novo aparelho auditivo para o filho. O jovem não se importa com o aparelho, quer um novo celular mais moderno.

Em uma outra cena, após um cliente devolver um boneco Buddi que estava com defeito, Karen consegue o brinquedo e dá de presente para Andy. O menino reclama porque a versão que sua mãe lhe presenteou foi lançada um ano atrás, o que ele queria mesmo era a nova versão que está ainda veiculada em peças publicitárias. O que mais importa não é a necessidade do produto, mas o seu valor de posse, o fetichismo da mercadoria, o qual perde o seu trabalho de construção dando lugar ao objeto de consumo

A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma “enorme coleção de mercadorias”, e a mercadoria individual como sua forma elementar[...] A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. [...] é um ato histórico encontrar as medidas sociais para a quantidade das coisas úteis. A diversidade das medidas das mercadorias resulta, em parte, da natureza diversa dos objetos a serem medidos e, em parte, da convenção. A utilidade de uma coisa faz dela um

valor de uso. Mas essa utilidade não flutua no ar. Condição pelas propriedades do corpo da mercadoria [Warenkörper], ela não existe sem esse corpo. Por isso, o próprio corpo da mercadoria, [...] é um valor de uso ou um bem. Esse seu caráter não depende do fato de a apropriação de suas qualidades úteis custar muito ou pouco trabalho aos homens. Na consideração do valor de uso será sempre pressuposta sua determinidade quantitativa, [...] Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta (MARX, 2013, p. 97).

Nessas jogadas entre celular, boneco com inteligência artificial e demais tecnologias, é perceptível questões que envolvem o problema de consumo no século XXI. Os artigos são substituídos, não porque param de funcionar ou estragam, o conserto, muitas vezes, é mais caro do que o próprio produto, fazendo, desta forma, as pessoas trocarem por modelos mais atuais.

O consumismo, que é a ideologia ativa de que o sentido da vida deve ser encontrado na compra de coisas e experiências pré-embaladas, permeia o capitalismo moderno. Essa ideologia do consumismo serve tanto para legitimar o capitalismo quanto para motivar as pessoas a se tornarem consumidores tanto na fantasia quanto na realidade. Além disso, serviu para aumentar a alienação. Os bens e experiências consumidos tornaram-se pré-embalados, já criados e codificados para produzir as respostas necessárias do consumidor. Isso introduziu uma nova dimensão à alienação (BOCOCK, 1993, p. 50-51).⁷

Em Child's play, tanto na versão de 1988, quando na de 2019, tem como pano de fundo uma criança com acesso à tecnologia, no primeiro, a televisão, na qual é transmitida a propaganda do boneco (Good Guys), no segundo filme, o acesso se dá na maior parte pelo celular, a propaganda é o início do filme o que deixa implícito que é veiculada a todo tipo de suporte. Algo muito bem direcionado ao público consumidor.

7 Tradução minha.

Outro fator que incomoda Karen é o fato de Andy ser um adolescente introspectivo, fica maior parte do tempo ao celular e tem dificuldades em fazer amizades com as demais crianças do prédio. Além disso, e por ser uma criança solitária, ele ainda tem que lidar com a morte de seu pai, algo que fica implícito no filme. Nesse ínterim, Karen inicia um relacionamento com um outro personagem, Shane. No entanto, as relações entre o menino e o namorado da mãe não são das melhores, em várias cenas do filme se nota alguns conflitos entre os dois.

Como forma de atenuar a implícita repressão do menino com relação ao novo “invasor”, o presente é um subterfúgio, é usado como moeda de troca entre mãe e filho. Andy desenvolve aos poucos amizade com o brinquedo, faz dele o seu confidente e é aí que está o perigo, não sabe que o boneco teve sua configuração alterada.

Aos poucos o boneco vai se adaptando à rotina de Andy e este faz do brinquedo o seu melhor amigo, faz tudo que Karen não tem tempo de fazer com o filho, desde conversar até mesmo jogar jogos de tabuleiro. O boneco está sempre atento a todas as ações de seu dono e com o tempo repete seu comportamento e amplia também o seu repertório lexical. Por conta disso, já que os inibidores do boneco foram desbloqueados, haja vista que é uma inteligência artificial voltada ao público infantil, aquele começa a poder falar palavras de baixo calão, o que atrai a curiosidade de outros dois vizinhos: Falyn e Pugg, aliás, forjando uma popularidade, não por conta de Andy, mas pelo boneco Chucky.

Em uma das cenas, Andy está sentado na escada com o seu brinquedo e fala um palavrão, em seguida aparecem duas crianças Falyn e Pugg, ambos estranham a linguagem do boneco e questionam se seria normal aquele tipo de vocabulário, Andy disse que ele não segue a muitas regras, Falyn incomodada faz até uma predição, questiona se não é assim que todos os filmes apocalípticos que contêm robôs iniciam.

Contudo, mesmo o boneco repetindo

as palavras proibidas, torna-se engraçado e faz com que Andy tenha aceitação entre os jovens e de certa forma começa a ganhar popularidade. Desse modo, sua casa agora é frequentada pelos novos amigos. Eles assistem a filme juntos, usam o boneco para pregar peças nas pessoas, saem em grupos e conquistam outros amigos. A popularidade não está em Andy, mas no brinquedo. O garoto é apenas mercadoria de seu objeto de consumo.

No *modus operandi* do capitalismo, a fabricação e consumo se apresentam de formas diversas. As práticas incluem não só mercadorias, mas a linguagem (principalmente a publicitária), sonhos, desejos, instituições e ideologias como: família, Estado e religião. A volatilidade do capitalismo é o resultado de um processo histórico que obedece a uma lógica que se reproduz e se reinventa na dialética entre sujeito e objeto.

E com relação ao filme em questão a narrativa vai muito além dos clichês de filmes slashers. O terror, neste caso, o doméstico, é uma ampla discussão sobre as relações entre trabalho, educação e sobretudo o conceito familiar. Este último merece atenção, com o passar das gerações, o conceito de família foi se modificando, o que era centrado na figura paterna como o provedor das necessidades básicas de consumo de uma casa, foi se deslocando. A noção de família socialmente construída e centrada no homem foi diluída após uma série de mudanças sociais. E o próprio capitalismo foi incorporando e se moldando essas formas.

Com essa nova reconfiguração de família, em algumas a figura da mulher, da mãe, muitas vezes ocupa também o que era antes o local do pai, ela precisa trabalhar, prover o sustento e ainda acompanhar a educação dos filhos.

Na sociedade contemporânea, a cada dia são lançados produtos que auxiliam até mesmo as tarefas domésticas, vassouras por sensores, máquinas de lavar roupa com múltiplas funções, roupas que não precisam passar, comida pronta, dentre uma série de outras tecnologias. No entanto, onde e por quem essas tecnologias

são consumidas?

Em Brinquedo Assassino desnuda a pornografia selvagem do capitalismo. O filho que almeja um produto, sua mãe trabalha em uma loja que detêm a mercadoria, mas não a pode comprar, utiliza-se de meios ilegais para conseguir o brinquedo desejado.

Cabe ressaltar que o filme se passa em um subúrbio, Andy faz sucesso com o boneco porque é novidade entre as crianças que não teriam acesso, e se caso tivesse, seriam versões anteriores, uma vez que no próprio filme já fala da próxima versão que será lançada.

A questão social vai muito além do poder de consumo, mas como os habitantes de uma mesma localidade se interagem entre si, o que consomem culturalmente e como são as relações comportamentais. A exclusão social é marcante em vários filmes de terror, é de certa forma uma crítica ao social. No entanto, o sistema capitalista é tão moldável que produz objetos e meios de consumo até para as classes mais baixas.

A questão da violência é algo recorrente na periferia, os moradores estão acostumados e muitas vezes ela se torna algo comum. Em uma cena de Brinquedo Assassino, um menino do grupo de amigos de Andy, está com um brinquedo de pelúcia. O boneco tem em uma de suas mãos uma caneta, um garoto negro ensina Chucky golpear com a caneta a pelúcia como se fosse uma faca e diz ao boneco: “Isto é pelo Tupac!”. Além de ser um gesto violento, com essa cena se percebe a noção de vingança pela morte do rapper Tupac Shakur, o qual foi assassinado a tiros em 13 de setembro de 1996.

Após essa cena, no apartamento de Andy, Falyn e Pugg estão se divertindo ao assistir *The Texas Chainsaw Massacre 2*, contemporâneo da versão de 1988, Chucky também está na sala e presta a atenção nas cenas violentas do filme, mas não externa nenhuma expressão facial – um macabro exemplo do efeito Kuleshov na formação do boneco. No entanto, a cena de certa forma acaba criando flashforwards, o que possivelmente para um espectador experiente consegue

prever o que está por vir.



Fonte: Child's play, (2019)

No entanto, o flashforwards criado a partir das cenas de terror gore em *The Texas Chainsaw Massacre 2* (1986), não é nenhuma novidade para o espectador, uma vez que a fórmula do terror contida em *Brinquedo Assassino* não traz consigo grandes novidades, pelo contrário, o filme apresenta vários clichês típicos do gênero slasher. Entretanto há um ponto muito comum entre ambos os filmes: a situação política estadunidense.

Na década de 80, no governo de Ronald Reagan (1981 a 1989), uma das pautas de sua política conservadora era reerguer os Estados Unidos que vinham sofrendo uma série de humilhações, a perda vexatória na Guerra do Vietnã que terminou em 1975; a crise diplomática com o Irã que ocasionou em 52 norte-americanos mantidos como reféns na embaixada em Teerã durante 444 dias. Mediante a isso e dentre outros problemas, Reagan em combate ao “comunismo”, retroagiu para uma América mais conservadora traçando os valores tradicionais de lar, família e religião. Adotou uma política fortemente neoliberal gerando desigualdade em cerca de 20% das famílias nos Estados Unidos.

Paralelo a isso foi justamente nos anos finais da década de 1970 que começaram a surgir

a fórmula slasher, que floresceu durante toda a década de 1980, o reflexo de valores morais e familiares presentes na política de Reagan e que inclusive para reafirmar seu conservadorismo utilizou como tema de campanha “Make America Great Again”.

Quase quarenta anos depois, nas campanhas eleitorais de Donald Trump ele utiliza o mesmo slogan de Reagan, como forma de conquistar a ala ultraconservadora de seu partido. E deixa bem claro em uma entrevista que: “Eu diria que durante o governo de Ronald Reagan, você se sentiu orgulhoso de ser americano. Você se sentiu muito orgulhoso. Eu não acho que desde então, em grande medida, as pessoas ficaram orgulhosas”⁸.

Como já descrito, no início do filme já mostra a dependência de grandes marcas estadunidenses como subserviente à mão-de-obra barata oriunda da exploração oriental que serve para suprir as necessidades do consumo ocidental, algo que vai na contramão do discurso de Trump e posteriormente o seu governo.

Assim como os slashers dos anos 1980, no reboot de Child’s Play, a fórmula moralizante continua quase a mesma. Na cena em que Shane é assassinado, Chucky o mata em sua casa, ele é casado e tem filhos, porém tem um relacionamento extraconjugal com Karen Barclay, mãe de Andy. Shane não morre somente porque não gosta de Andy, mas porque é promíscuo.

Em outra cena, o personagem Gabe, um trabalhador de manutenção técnica, recupera o boneco. Ele tem um circuito de câmeras que vigia o cotidiano dos moradores do prédio. Após ele religar Chucky, vira sua cabeça e vê pela televisão a mãe de Andy no banheiro, inicia uma masturbação, porém o boneco desliga todos os aparelhos televisivos e o assassina com requintes de crueldade.

Logo, percebe-se que embora tenham se passado, a fórmula slasher ainda segue a mesma

tradição em alguns filmes. Reflexo de um governo conservador no qual os filmes de terror desnudam a moral e os vícios de uma sociedade completamente doente, mas que mantem seus desejos na obscuridade.

Porém, no discurso conservador o alvo principal é a família, isso acontece porque a cultura dominante não consegue resolver as contradições sociais, então o foco muda para o nacionalismo e principalmente para o discurso mitológico da família ideal na qual consiste em pai, mãe e filhos, uma visão idealizada e reproduzida pelos meios de comunicação na década de 1950 nos Estados Unidos, propagandas e programas que retratavam famílias consumistas e felizes.

No contexto do filme em questão, a Kaslan é uma empresa que visa o bem da família. O discurso introdutório do filme é esse, a linha de bonecos Buddi vem para auxiliar a família nas tarefas domésticas, não existe representação de uma pessoa que mora sozinha, ou uma família que não seja a padrão estabelecida pela mitologia do discurso conservador e principalmente capitalista.

Em muitas vezes a história sempre se repete e é impressionante o modo de como o discurso se repete em sociedades capitalistas, podem haver revoluções, movimentos de contracultura, ondas feministas, movimentos sociais, mas de repente a questão de Deus, Estado, família e soberania se adequam nos antigos mitos, ressignificam as noções de valores presentes na burguesia.

Os medos e pesadelos dos seres humanos são quase sempre os mesmos que se repetem no decorrer dos anos, os filmes de terror se transformam e endossam ainda mais essa noção de aflição coletiva. Os monstros refletem as crenças difundidas pelas classes dominantes fismas e conquistam pelo medo, figurações que operam muito bem desde as antigas religiões pré-cristãs que foram moldadas no decorrer dos milênios e ainda hoje servem de apoio a ideologias da classe dominante.

8 <https://dailycaller.com/2015/08/16/trump-the-last-time-america-was-great-was-during-the-reagan-administration-video/> - (Tradução minha).

REFERÊNCIAS

BOCOCK, R. Consumption. New York, NY: Routledge, 1993.

FREEMAN, J. B, Mastodontes: A história da fábrica e a construção do mundo moderno. São Paulo: Todavia, 2018.

MARX, K. O Capital: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

SEVIM, C.; GÖNÜL, . Development of toys in historical process and ceramic toys. Sanat ve Tasarım Dergisi, 2 (2), 32-40, 2012. Disponível em < <https://easiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1866/Pages%20from%20SAYI2-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> > acesso em 02/03/2022.

Submissão: janeiro de 2023

Aceite: abril de 2023.

O CEMITÉRIO (MALDITO): POR UM ENFRENTAMENTO DA MORTE E DA DOR EM STEPHEN KING

Marilda Lachovski¹

A morte é um mistério; o sepultamento, um segredo. (KING, 2013a)

Resumo: A partir da relação entre a literatura e a análise de discurso, busca-se neste texto, a reflexão entre os significantes morte e dor; pensando em como se constrói na narrativa literária o enfrentamento da morte. Para tanto, busca-se amparo na teoria literária, na compreensão do romance de mistério e horror; enquanto na perspectiva da análise de discurso, busca-se analisar o funcionamento da memória e do discurso na resignificação da morte e da dor, na e pela literatura. Considerando que ambos os domínios têm como constitutiva a língua em sua não transparência, e sua incompletude, a análise se organiza pautada, inevitavelmente, numa relação de entremeio, pensando-se a produção de efeitos de sentidos sobre a morte e o sepultamento, como partes de um processo inevitável e não desejado.

Palavras-chave: Literatura. Discurso. Sentidos. Memória.

THE SEMATARY (ACCURSED): FOR A CONFRONTATION OF DEATH AND PAIN IN STEPHEN KING

Abstract: Based on the relationship between literature and discourse analysis, this text seeks to reflect on the meanings of death and pain; thinking about how coping with death is constructed in the literary narrative. For that, support is sought in literary theory, in the understanding of mystery and horror novels; while from the perspective of discourse analysis, we seek to analyze the functioning of memory and discourse in the re-signification of death and pain, in and through literature. Considering that both domains are constituted by language in its non-transparency and incompleteness, the analysis is organized inevitably guided by an in-between relationship, thinking about the production of meaning effects on death and burial, as parts of an inevitable and unwanted process.

Keywords: Literature. Discourse. Meaning. Memory.

1 Doutorado em Letras (UFSM) e pós-doc no Programa de Pós-graduação em Letras, UNICENTRO. E-mail: lachovskimarilda@gmail.com>

1 À guisa de uma introdução...

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. (LOVECRAFT, 2008, p. 13).

A motivação e desejo de escrever o presente texto surge de uma inquietação, não apenas como pesquisadora, mas também como participante de um trajeto posto, desde seu início, como finito: a morte. Se, por um lado, é entendida como fato natural, portanto, constitutivo da ordem orgânica de todos os seres vivos; a morte é também, na perspectiva que adotamos, uma construção, apontando para o funcionamento do histórico, do simbólico e do político. É, por esse viés, um objeto sobre o qual nos atemos neste trabalho, na tentativa de refletirmos sobre esse processo que se dá em discurso, na relação sujeito/língua e história, elegendo como nosso objeto de análise a narrativa literária de Stephen King, que tem como título *O cemitério*², adaptado ao cinema como *Cemitério maldito*³.

Na narrativa, uma família muda-se para uma boa casa, na pequena cidade do Maine, numa tentativa de fuga da correria dos centros urbanos. E, num primeiro momento, parece ao pai e médico que tudo está conforme havia desejado, porém, uma série de acontecimentos vêm perturbar a família. A família, conhece, junto a Jud, o vizinho, em um de seus passeios, um cemitério de animais. Logo descobrem que além desse, ainda há um outro – um lugar maldito no qual todo corpo morto tem possibilidade de retorno à vida. A partir da “passagem” do gato da família, Churchill, toda a narrativa se encaminha para a relação entre o sagrado e o profano.

Não só o animal volta à vida, como Gage,

2 A versão em seu original é *Pet Sematary*, publicado em 1984.

3 A primeira versão do filme foi lançada em outubro de 1989, e depois de 35 anos, uma nova versão foi lançada em 2019.

o caçula, e Rachel, a mãe. Esse lugar produz em sua essência, uma força sedutora de atração, onde a ordem do impossível é invertida e promete, pela sua magia, retornos. Neste sentido, os limites entre a vida e a morte são colocados em xeque, não só pelo pai Louis Creed, mas também pelo leitor que, desavisado, é conduzido pelo desejo em saber o suposto fim, que pode ser pior que a própria morte. O limite entre a vida e o pós-morte, se atravessam e põem dúvida as concepções sobre a morte, o luto e o desapego diante dos entes que se vão.

Assim, o lugar dos vivos e dos mortos, se alternam. O cemitério, na e pela narrativa, deixa de ser destinado aos mortos, e torna-se lugar de mistério e de horror, lugar de vivos, ou melhor, de mortos vivos. É por essa entrada construída na obra que delimitamos a reflexão, e nos amparamos na relação de proximidade e também de distanciamento entre a literatura, a história e a análise de discurso, entendendo que, apesar de suas especificidades, essas possuem em comum a ordem da língua, que em sua constituição é sempre heterogênea e não transparente, e que pela sua materialidade, em discurso, permite o deslize dos sentidos, palavra em curso. Processo e não produto.

2 Literatura e horror: algumas considerações

É a partir da epígrafe acima, como introdução da obra *O horror sobrenatural em literatura*, que Lovecraft (2008), inicia o que seria um dos ensaios mais conhecidos no gênero. Considerando a relação entre o medo e a presença/atuação do desconhecido, nos conduz a pensar sobre o que é literatura do horror e como ela se fez, ao longo do tempo, passando inevitavelmente pela teoria do conto fantástico, de Edgar Allan Poe, firmando aquilo que definirá como ficção fantástica do horror. Assim, nas palavras de Lovecraft (2008), a construção do gênero é historicamente marcada pelas necessidades humanas, como próprias de sua essência.

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia -e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos -eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples ideias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte. (LOVECRAFT, 2008, p. 13-14).

Tomando como ponto de partida os instintos, bem como a luta do homem contra o medo da morte e a dor sentida nela/por ela, o autor nos permite refletir sobre o modo de se fazer a literatura fantástica, sendo ela muito diferente da típica história de terror, já que nela existem as condições para a uma “atmosfera inexplicável e empolgante”, não apenas a presença de alguns tipos (monstros, como King (2013b), colocará em Dança Macabra, como estereótipos estruturantes dos contos/narrativas de terror), muito específicos dessas escrituras.

A questão posta, do que seria exatamente o monstro, logo será respondida, dando contornos ao terror como elemento alegórico, sendo que “o terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos”, e continua, na advertência: “ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2013b, p. 49, grifos do autor).

A condição de existência, como literatura fantástica se dá pela criação de sensações – não postas pelo enredo, ou pela intenção do autor – mas como o nível emocional possível que a

narrativa atinge, ou não, em sua organização, portanto: “[...] O único do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas”, projetando assim, metaforicamente, “uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Definida a literatura fantástica, inicialmente nesta relação apontada pelo autor, seu próximo passo é, a partir de Poe, mostrar como se fez da literatura fantástica uma forma de escrita muito peculiar e, desse modo, comparando-a, antes e depois de Poe, como os autores e obras se resignificaram, se atualizaram:

Ele via com clareza que todas as fases da vida e do pensamento são temas igualmente propícios para o escritor, e inclinado que era, por temperamento, à estranheza e à melancolia, resolveu ser o intérprete daqueles poderosos sentimentos e frequentes ocorrências que acompanham a dor e não o prazer, a decadência e não o progresso, o terror e não a tranquilidade, e que são, no fundo, adversos ou indiferentes aos 805108 e aos sentimentos superficiais ordinários da humanidade, e para a saúde, sanidade, e bem-estar crescente, normais da espécie. (LOVECRAFT, 2008, p. 62).

Sendo assim, além de Poe, Baudelaire, entre outros autores (uma série longa deles), ajudaram a construir a noção de literatura fantástica, considerando-a em sua historicidade, em seu processo de formulação até seu entendimento como “um ramo estreito, mas fundamental, da expressão humana”, uma vez que, “atrairá principalmente, [...], um público limitado com sensibilidades agudas especiais” (LOVECRAFT, 2008, p. 125). É esse artigo de sua autoria que servirá de inspiração para que King, desenvolva a Dança Macabra (2013b). Nela o autor busca traçar historicamente, e com exemplos a partir do cinema, do circo e da literatura, como se deu

a estruturação e o reconhecimento da literatura fantástica, considerando autores, obras e modos de circulação de cada uma delas.

King (2013b, p. 29) reconhece também a importância de Lovecraft nessa construção e para isso pergunta o que move o autor de literatura fantástica é: “por que inventar coisas terríveis quando há tanto horror de verdade no mundo?” Então, sugere a sua resposta:

[...] pode ser que nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas — para dismantelar esses mesmos elementos. [...]. O sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto... (KING, 2013b, p. 29).

É a partir dessas considerações e dos autores que de algum modo marcam a definição de literatura fantástica que adiante retomamos a história da morte, ou a presença da morte como significativa na história. Mapeamos então como a morte foi entendida, desde sua aura de mistério e de medo, até ser colocada como a ciência a vê, como um objeto de estudos.

3 A morte na história ou uma breve história da morte...

O pensamento da morte está associado à ideia de ruptura do composto humano, numa época que é a do túmulo da ala, onde o dualismo começava a penetrar na sensibilidade coletiva. (ARIÈS, 1990, p. 329).

No percurso da História, a morte acompanha de modo particular cada sociedade e por isso, é sempre uma construção. Segundo Phillipe Ariès (2003), no Ocidente, aos poucos permite-se que se produzam rituais mortuários, ou ainda, atitudes perante a morte, uma vez que sinaliza para as ações e práticas sociais, econô-

micas e políticas em relação à sua chegada. Assim, para o autor, há: a morte domesticada; a morte de si próprio; a morte do outro e a morte interdita. Desde a Roma Antiga – todos, inclusive escravos possuíam local de sepultura e esses eram assinalados por inscrições.

Para Ariès (2003), essas atitudes significam o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido. No século XIII surgem as placas (20 a 40 cm) que inscrevem os mortos – forma mais corrente até o XVIII. No século XIV reproduz-se o rosto do morto em máscaras mortuárias que acompanham o corpo. Mas, entre o século XIII até o XVIII, testadores e herdeiros gravavam em placas e pedra os termos da doação e os compromissos da cura e da paróquia; essas são as mais semelhantes às que hoje encontramos nos enunciados “aqui jaz”.

Segundo Ariès (2003), era assim que cada homem redescobria o segredo da sua individualidade, já que no século XVIII a morte é exaltada, dramatizada, querida, emocionante e dominadora. No século XVIII – há higienização das cidades, com a descoberta dos miasmas e a inquietação da população diante dos “perigos” que a convivência com os mortos poderia oferecer; os cemitérios são retirados da vista urbana.

Por um longo processo, aos poucos a “cidade dos vivos”, expulsa de si os seus cadáveres, seus corpos vazios de vida e os deixa, nos espaços periféricos do centro urbano, expostos ao esquecimento, ao afastamento e apagamento de suas histórias e de suas memórias. O cemitério, como espaço inerte e interdito, é deslocado do urbano e posto fora da cidade e longe dos olhos da população. A morte é então uma preocupação constante, é, sobretudo, um objeto científico. É causa de proliferação de doenças, é perigosa e deve, portanto, ser vigiada, investigada. Analisada cientificamente. Homem, espaço e tempo são as noções que funcionam nas diferentes atitudes frente à morte. Não mais natural, ela é agora um caso de investigação. Um objeto⁴.

⁴ Acrescentando essas considerações, apontamos para ou-

Pensando essas atitudes perante a morte, destacadas por Ariès (2003); sublinhamos o atravessamento de uma das noções caras à história e ao historiador em seu ofício, considerando a narrativa literária: o tempo; uma vez que se faz necessário o percurso temporal no entendimento da morte como construção. Como sempre um retorno seu funcionamento modifica o tempo, passado e presente. Nessa relação com a história destacamos a organização dos cemitérios como um modo de divisão social histórica, uma vez que não só está, pela sua localização, fora da cidade, mas também porque em seu interior, a vida, mesmo sob outras formas, continua, como aquela digna de memória, de visitas e de conservação de túmulos e lápides. Cidade dos vivos e cidade dos mortos – ambas funcionam sob a forma de divisões, de muralhas como limites. Limites não só físicos, mas simbólicos e que separam as instâncias do duplo vida/morte.

É pensando a cidade (dos vivos) como espaço de organização e circulação que nos encaminhamos no entendimento do cemitério como “cidade dos mortos”. Se na cidade dos vivos há movimento, há sentidos em construção, há história e memória; na cidade dos mortos, o movimento não está restrito aos corpos em suas relações cotidianas. A cidade morta, aparentemente calada e imóvel, está ligada ao simbólico, funciona como lugar de movimento de sentidos acerca dos mortos (e corpos) que a habitam, mas também pelas memórias que as construções (túmulos, placas, epitáfios, cruzes, altares, capelas, entre outros) guardam, e que retornam por esse movimento de memória, modificando a noção de tempo, trazendo em seu funcionamento temporalidades que se cruzam, que se movem.

A memória do morto é sempre um apelo,

tro trabalho, desenvolvido e publicado em 2017, intitulado *In memoriam: morte e esquecimento* ou “os mortos não contam história” - ausência e presença in (dis)curso, no qual já nos inquietavam os sentidos produzidos acerca da morte e do luto, bem como do funcionamento da memória nos espaços cemiteriais e no Facebook, mais especificamente, no testamento do sujeito deixado como uma espécie de herança, na sua página.

sempre uma construção elaborada e eleita pelos vivos, pelos parentes e amigos que mantêm a cidade dos mortos em movimento. A memória do morto inquieta e perturba a memória dos vivos, desloca os sentidos acerca de si mesmo e da morte. Morrer, nesse sentido, não é ser esquecido. Não pode ser esquecido. Passagem do tempo. Vencer e manipular o tempo, por esse viés, é luta constante do humano, necessidade e urgência em colar o passado ao presente. É justamente neste ponto que a narrativa em análise modifica seu trajeto: a morte e o cemitério deixam de ser lugar de silêncio e vazio – pela possibilidade de verdade, específica da literatura, e é pelo funcionamento do fantástico que os mortos, enterrados naquela terra tão misteriosa, voltam à vida. Neste sentido, a vida pós-morte não se dá da mesma forma como fora antes do sepultamento, pois, a mesma força que os faz retornar, os transforma. Comportamentos estranhos àqueles em vida se desdobram em uma série de perseguições aos sujeitos ainda vivos, conduzindo-os de algum modo também ao cemitério interdito/maldito.

King (2013a), apresenta ao leitor, desde as primeiras páginas, não só a imagem do sagrado/profano, mas as formas de entendimento e enfrentamento da morte, como já atesta em nota, e em forma de agradecimento: “[...] Russ forneceu-me a informação médica, e Steve, sobre os costumes norte-americanos de funeral e sepultamento, além de esclarecer certos pontos sobre a natureza do luto”. Logo, considerando as especificidades da relação entre literatura e história, podemos dizer que a obra em análise traz em sua constituição, os modos de compreensão, e de viver a morte (tanto pelos que ficam como por aqueles que são sepultados no cemitério maldito), de lutar contra a sua chegada e desestabilizar os pontos de limites entre vida e morte.

Na perspectiva da análise de discurso, a morte pode ser pensada a partir das noções de memória/esquecimento e discurso. A memória é considerada inscrita em práticas, no político

e simbólico, assim, temos “efeitos de memória”, ou seja, “toda produção discursiva que se efetua em condições determinadas de uma conjuntura provoca movimentos, faz circular formulações anteriores, já enunciadas” (VENTURINI, 2009, p. 107). A memória está relacionada com o já dito, já posto, situa-se entre o histórico e o linguístico. No tocante à materialização da memória, ela “[...] se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1984, p. 09). Da mesma forma, é capaz de monumentalizar a palavra, a linguagem (LE GOFF, 1990).

Na relação estrita com o discurso, a memória exerce um papel importante para a produção de sentidos, pois o discurso não é independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe. Conforme Orlandi (2012, p. 57), é um efeito das filiações sócio-históricas de identificação e, ao mesmo tempo, um trabalho de deslocamento no espaço. Se concebemos a morte como uma construção histórica, simbólica, política, como discursividade, ela estabelece também, sob nosso ponto de vista, uma relação que não se acaba, mas que se ressignifica e produz sentidos, construindo o imaginário em torno da morte.

Entendemos o espaço do cemitério como local de produção dessas memórias e de discursos, que têm relação com a história e com a língua. Ainda, são espaços de significação dos laços de pertencimento daqueles que já se foram na constituição do que seria a vida, em sua materialidade. É também lugar da divisão, dos limites e da relação dos corpos, vivos e mortos, e aqueles que retornam da morte. Esse movimento, na e pela possibilidade de ser, literariamente, tem relação com a historicidade, com o sagrado e profano, com a dor e com o medo. O retorno do sujeito, na obra de King (2013a), mesmo na forma de uma criatura má, e até certo ponto “outro ser”, mobiliza o saber científico sobre a morte – é da ordem da impossibilidade, e por ser assim, abre espaço para a atuação do mistério, do horror e do incompreensível.

Se situamos essas condições aos diferentes modos de morrer, inscritos na história e no imaginário, como nos afirma Ariès (2003), a relação entre a literatura e a história se estabelece não só pela língua, como materialidade inerente a ambas, mas pelos rastros, lacunas e faltas que cada uma deixa em suas especificidades, já que a literatura não é espelho do social, nem a história é contexto (pano de fundo) para a produção literária. Ambas, em suas diferentes perspectivas, se complementam, se preenchem. Assim, de acordo com Compagnon (2012, p. 194), entre elas se estabelece uma relação que leva em conta as noções de objetividade e subjetividade, considerando que a história “sugere um ponto de vista, não apenas sobre a relação dos textos entre si no tempo, mas também a relação dos textos com seus contextos históricos”. O contexto, na reflexão do autor, é apenas uma parte que explica os períodos literários, não sendo, portanto, a condição estruturante necessária para a literatura, e reafirma: “[...] a literatura muda porque a história muda em torno dela” (COMPAGNON, 2012, p. 194).

3 O simitério de bichos; o cemitério Micmac

[...], os túmulos dos bichos tornavam-se mais antigos; era cada vez menor o número de inscrições que ainda podiam ser lidas, mas quando isso era possível elas revelavam um longo período de tempo mergulhando no passado. (KING, 2013a, p. 45).

Como já apontamos no início do texto o enredo da obra em análise, optamos aqui em fazermos alguns recortes, e por eles vamos adentrando a nossa breve retomada analítica, na relação entre literatura, história e análise de discurso. Retomamos como são produzidos sentidos em torno do medo da morte e da dor que ela causa, bem como dos ritos fúnebres e o cemitério. E é o simitério de bichos, como desco-

berta da família junto a Jud, o vizinho, que abre a narrativa. Simitério, neste sentido, é a forma como as crianças, donas dos animais enterrados ali, teriam escrito a placa de entrada do lugar, no qual cachorros, gatos, coelhos, pássaros e até um peixinho dourado habitavam.

Em cada túmulo, semelhante aos humanos, as placas de identificação, e em algumas, epitáfios. “EM MEMÓRIA DE MARTA, NOSSA COELHA DE ESTIMAÇÃO, MORTA EM MARÇO DE 1965”; ou ainda “GEN PATTON. NOSSO! BOM! CÃO!”. Nesse espaço, a relação entre os animais e as crianças, diante da morte, revela o afeto vivido, e o modo de conservação dos túmulos como parte de uma memória dos mesmos animais e que não podem ser esquecidas. As lápides e as inscrições colocam em destaque cada bicho, a data de morte, como dados que, nos cemitérios humanos compõem o ritual de sepultamento e sua manutenção como uma espécie de homenagem ao morto.

A primeira parte do livro, intitulada “Simitério dos bichos”, abre ainda com uma paráfrase do autor sobre a ressurreição de Lázaro, ressoando aí o discurso religioso como parte também desse enfrentamento da morte e de seu entendimento. Se sabemos, pela narrativa bíblica que Lázaro ressuscitou, é possível que pela entrada na primeira parte, o leitor já seja conduzido a lidar com o improvável, e até certo ponto absurdo (se considerada a ciência). A morte, vista em sua forma material de representação pela família, atinge de modo peculiar à Ellen e à mãe Rachel.

Ellen tem medo de que seu gato Churchill morra, (o que fato acontecerá), e a mãe, tem suas dores pela morte da irmã Zelda, como um retorno que lhe causou traumas e danos. A falecida tinha meningite raquidiana, uma doença fatal, “longa, dolorosa e feia”. Rachel, ainda criança cuidava da irmã e acompanhou toda a sua dor, sua luta para sobreviver e, por fim, Zelda teria morrido apenas com ela em casa. O medo da morte, como fim inevitável, é a temática que atravessa, portanto, toda a narrativa.

Louis continuava a afagá-la. Certo ou errado, acreditava que a filha chorava pela inevitabilidade da morte, pelo fato de a morte ser tão impermeável aos argumentos ou às lágrimas de uma menina. [...] Se todos aqueles animais estavam mortos e enterrados, então Church também podia morrer... (*a qualquer momento*)... e ser enterrado; e se isso podia acontecer com Church, também podia acontecer com sua mãe, seu pai, seu irmãozinho. Com ela mesma. A morte era uma ideia vaga; o simitério de bichos era real. Na superfície daquelas lápides estavam gravadas verdades que mesmo a mente de uma criança podia entender. (KING, 2013a, p. 53, grifos do autor).

São as diferentes visões sobre a morte, entendida sob vários aspectos que engendram a narrativa. É, portanto, discursivamente, a memória e o interdiscurso funcionando, na e pela língua, não só nas placas, lápides e epitáfios feitos pelas crianças, mas nas reações dos sujeitos personagens frente à morte. Sendo assim, a morte se desdobra, como temos na sequência acima: há um saber sobre a morte, (uma ideia vaga), mas há também a morte real – aquela inscrita e materializada no espaço do cemitério. Ainda, funciona como discurso que deve ser evitado, sendo desconhecido e temeroso: “- Não quero mais que esse assunto seja discutido na frente de Ellie. Estou avisando Lou. A morte não tem nada de natural. Nada. Como médico, você devia saber disso, diz Rachel” (KING, 2013a, p. 59, grifos do autor). Neste sentido, a morte também funciona como um discurso interdito, como aquele que não deve ser dito. Há, portanto, o silêncio como constitutivo dos sentidos, de acordo com Orlandi (2007), já que:

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa essa “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (ORLANDI, 2007, p. 47, grifos da autora).

É, portanto, como aquilo que não pode ser dito que a família guarda, em silêncio, as expectativas e medos. O “nada”, em sua significação, reproduz os sentidos e faz funcionar o significativo como o inevitável, o que está por vir, não se sabendo o dia, nem a hora. A morte de Zelda, como “feia”, não se distingue da morte acidental do gato Churchill, nem de Gage, o filho mais novo e que será morto por um caminhão na frente de casa. O gato, em seu retorno do além-túmulo, torna-se estranho, sendo definido em algumas passagens por Louis como “coisa”. Sua aparência, seus gestos e comportamento, não são mais os mesmos.

A morte, traz em sua essência da passagem, um ponto de ruptura – o morto vivo, já sendo parte do imaginário quando se trata de histórias de horror, mas não o mesmo de antes – agora é transformado, maldito por ter rompido também uma barreira, o limite entre a morte e a vida. No entanto, mais intensa que a imagem do gato, é a repetição dos ritos que, pela magia (maldição) do cemitério, retorna e convoca outros sujeitos. É uma espécie de promessa macabra que não se encerra, mas como herança deve ser transmitida e posta em funcionamento.

O nome do cemitério – Micmac, como Jud apresenta a Louis, seria uma porção de terra onde viveram os índios Micmacs. Esse espaço então seria parte dos seus rituais e de suas crenças, e sendo eles expulsos daquela terra, por uma questão de posse desses territórios, a maldição teria se perpetuado. Neste sentido, a presença do sagrado e do profano, simbolicamente, aponta para a mistura e luta entre diferentes povos, culturas e religiões, sobre tomadas e apropriações de terra – uma questão histórica também na América. Assim, nas palavras do velho Jud:

Os micmacs acreditavam que esta colina fosse um lugar mágico. [...] Achavam que toda a floresta, até os limites do pântano, era mágica. Construíram este local e aqui enterravam seus mortos, longe de tudo e de todos. Outras tribos o evitavam. Os penobscots diziam que os bosques estavam cheios de fantasmas. Mais tarde os negociantes

de peles diriam praticamente a mesma coisa. [...] (KING, 2013a, p. 143, grifos do autor).

Considerando a construção do imaginário em torno do cemitério e de sua magia, a família Creed é afetada pelos sentidos da morte como fim inevitável, mesmo que se deseje o contrário ou que não se permita falar sobre ela, e por outro lado, revela, em sua experiência com animais e humanos, o quão difícil é o processo de aceitação e do luto, como consequência. Além da morte, tema que organiza a narrativa, os traumas e a loucura, como fatores que circundam o luto e a não aceitação da mesma, são constitutivos do que King (2013a), põe em tela na obra. Neste sentido, impossível não retomar a sua entrada em *Dança Macabra* (KING, 2013b), abordando o seu gesto e função da escrita: “É uma dança. E algumas vezes as luzes se apagam nesse baile. Mas nós vamos dançar de qualquer forma, você e eu. Mesmo no escuro. Principalmente no escuro” (KING, 2013b, p. 31).

4 Considerações provisórias...

Se a literatura do horror, como já nos ensinou Lovecraft (2008), deve aguçar ou atingir os mais altos níveis de sensações, o que dizer sobre a narrativa em análise? Numa tentativa de contorno a essa questão, recorreremos à psicanalista Catherine Millot (2016)⁵, quando a autora aponta para a necessidade que temos de escrever sobre aquilo que de certo modo nos assusta, ou que não pode ser dito, de outra forma. Para ela: “Quando estamos no campo da palavra, ficamos cativos do sentido. [...] Escreve-se o que não pode ser dito. O escrito é aquilo que não se conversa”. A obra em análise, por esse viés, contempla essa possibilidade quando se refere à morte, ao luto e à dor. São saberes e dizeres, além da ação do morrer, sobre os quais aprendemos

5 Texto disponível em: https://www.terapiadapalavra.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Catherine-Millot-psi-canalista-e-escritora_-Escreve-se-o-que-n%C3%A3o-pode-ser-dito-Jornal-O-Globo.pdf Acesso em: 24 abr. 23.

demos que não se pode dizer, ao menos não se pode dizer tudo, já que só se cruza essa linha uma vez, e será a derradeira. Escrever sobre, estabelecer conjecturas, tecer tratados e ensaios, acadêmicos ou não, talvez seja um (des)caminho para tal empreitada.

A literatura, enquanto possibilidade dessa escrita, é nas suas tramas, um lugar de observação, de visualização e por que não, de encontro entre esses diferentes mundos, já que nela e por ela, tudo é da ordem do possível. E talvez seja essa a magia do encontro entre o leitor e a obra, um encontro às escondidas, furtivo e cheio de mistério. Longe de qualquer teoria, de qualquer linha de estudos ou até mesmo de uma lógica, a narrativa em análise nos coloca, como leitores (portanto vivos, até que se prove o contrário), frente a frente com a morte e com as atitudes perante ela. A loucura do pai, enterrando o gato da família e depois o filho, na ínfima possibilidade de seus retornos, parece um ato insano e desprovido de qualquer certeza. Não é. Rachel, quando relembra a morte da irmã, revive absurdamente todas as dores já vividas, o que parece ser um exagero, mas não é. Ellie, ainda criança, pensa sobre o sítio de bichos e de Churchill ser enterrado, e indaga como é incerto o dia de morrer. Parece ser sonho de criança, fruto da sua imaginação. Não é.

A morte e o luto, como partes do simbólico, marcam historicamente como nos colocamos diante da impossibilidade de inverter a lógica do fim, do desconhecimento perante a vida que ali se encerra. Estabelece-se assim, uma luta entre morte e esquecimento. É a impossibilidade de vencer e manipular o tempo, e por esse viés, é luta constante do humano, necessidade e urgência em colar o passado ao presente. Por isso, “[...] preservar o nome do morto na história, no presente dos vivos é resguardar a memória e mantê-la viva, salvaguardando-a do apagamento, do silêncio, do esquecimento”, portanto, está ligada ao lembrar para não esquecer. “Por isso, lugar de falta” (LACHOVSKI; BILIÃO, 2017, p. 110-111).

Como lugar de falta, procuramos em nossa essência humana, preenchê-la. Atulhamos esse lugar de lembranças, recordações, rituais, memoriais. Escrevemos o que não pode ser dito de outro modo, silenciemos as dores. Atrevemo-nos a questionar o tempo, a sua passagem, e sua indubitável chegada. King (2013a; 2013b) nos convida, mais uma vez para dançarmos no escuro, porque mesmo assim a dança não pode parar. Ponto de chegada e ponto de partida, a dança continua, indelével, no tempo e na sua passagem, sempre à espera, sem saber de fato, qual será o momento...

Referências Bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. O homem diante da Morte. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ARIÈS, Philippe. A história da morte no Ocidente. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- COMPAGNON, Antonie. O Demônio da Teoria. Literatura e senso comum. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- KING, Stephen. O cemitério. Tradução Mario Molina. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013a.
- KING, Stephen. Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. 2. ed. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013b.
- LACHOVSKI, Marilda Aparecida; BILIÃO, Maurício. In memoriam: morte e esquecimento ou “os mortos não contam história” - ausência e presença in (dis)curso. Revista Interfaces. Volume 8. Edição especial. Guarapuava, 2017.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Unicamp, 1990.
- LOVECRAFT, H. P. O horror sobrenatural em literatura. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. In: NORA, Pierre. Les lieux de mémoire. Trad. Yara Aun Khoury. Paris: Gallimard, 1984.

ORLANDI, Eni P. Cidade dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni P. As formas do silêncio. No movimento dos sentidos. 6. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni P. Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

VENTURINI, Maria Cleci. Imaginário Urbano. Espaço de rememoração/comemoração. Passo Fundo, RS: Editora UPF, 2009.

Submissão: abril de 2023.

Aceite: maio de 2023.

SEIS JOGADORES À PROCURA DE UM TABULEIRO: BONECOS DE PAPEL PARA LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

Leonardo Augusto Bora¹

RESUMO: A fim de questionar as fronteiras entre linguagens artísticas e o caráter lúdico de um espetáculo operístico, como sugere Johan Huizinga, o trabalho, transitando pelo vasto campo das artes do espetáculo e da teoria teatral, enfoca a concepção dos figurinos da montagem de *La Cambiale di Matrimonio* do projeto Ópera na UFRJ, com estreia originalmente prevista para o primeiro semestre de 2020. Uma vez apresentado o histórico do referido projeto, serão debatidos os movimentos de pesquisa realizados para a idealização das roupas dos seis personagens que ocupam a cena. Na sequência, serão observados os desafios impostos pelo contexto pandêmico. Defende-se, sem pretensões conclusivas, que o experimento, mais do que o “produto final” em si, é um caso rico para a compreensão do quão potente pode ser o entrelaçar entre práticas artísticas *híbridas* e transdisciplinaridade.

PALAVRAS-CHAVE: ópera; figurinos; teoria teatral; transdisciplinaridade.

SIX PLAYERS IN SEARCH FOR A BOARD: PAPER DOLLS FOR LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

ABSTRACT: In order to question the boundaries between artistic languages and the playful character of an operatic spectacle, as suggested by Johan Huizinga, the work, transiting through the field of performing arts and theatrical theory, focuses on the design of the costumes for the *La Cambiale di Matrimonio* montage of the Ópera na UFRJ project, with a premiere originally scheduled for the first semester of 2020. Once the history of that project and the libretto are presented, the research and the collage movements of references that was made for the idealization of the clothes of the six characters will be debated. In the sequence, the challenges imposed by the pandemic context will be observed. It is argued, without conclusive pretensions, that the experiment, more than the “final product” itself, is a rich case for understanding how potent can be the intertwining of hybrid artistic practices with the transdisciplinarity.

KEY-WORDS: opera; costumes; theatrical theory; transdisciplinarity.

¹ Doutor em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Bolsista CNPq), com período de mobilidade acadêmica (Doutorado Sanduíche) na Université Nice Sophia Antipolis (Bolsista Erasmus +), em Nice, França. Docente na UFRJ.

INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis, no capítulo IX do romance *Dom Casmurro*, publicado em 1899 (justamente na “virada” para o “breve século XX”, na terminologia do historiador marxista britânico Eric Hobsbawm), apresenta a visão, apregoada pelo personagem Marcolini, de que “a vida é uma ópera e uma grande ópera” (ASSIS, 2002, p. 23). Marcolini, um “velho tenor italiano” (ASSIS, 2002, p. 22) cujos gestos denunciavam trejeitos de personagens interpretados em cena², defende, entre goles de vinho tinto, a tese de que este planeta é um enorme teatro construído por Deus para que Satanás, um “jovem maestro de muito futuro” (ASSIS, 2002, p. 23), pudesse executar uma ópera. O libreto, há muito escrito por Deus, fora deixado de lado – o Padre Eterno entendia “que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade” (ASSIS, 2002, p. 23). Uma vez que o roteiro se viu afanado e levado para as profundezas do inferno, a partitura foi composta por Satanás, que depois suplicou ao autor do texto a permissão para que a obra fosse encenada. Assim, nos termos do tenor, o mundo foi criado – uma casa de espetáculos esférica que cotidianamente vê a encenação de uma peça que “durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica” (ASSIS, 2002, p. 24).

A construção machadiana é, sem dúvidas, um berçário de investigações filosóficas – prato cheio para a teoria literária. Reflexões sobre autoria, visão maniqueísta de mundo, ceticismo, sem falar na interlocução com o “Bardo” William Shakespeare³, expoente do teatro eli-

sabetano, tudo já foi tensionado e moldado em fortuna crítica. Um ponto que não pode passar despercebido, porém, é o explícito diálogo com o gênero operístico, havendo, nas linhas e nas entrelinhas do famoso capítulo IX, um olhar ambíguo, um sabor agridoce. A figura fantasmática de Marcolini, uma espécie de “profeta” cujas palavras ribombam na mente de Bentinho, exala melancolia e decadência. Há acordes trágicos nos gestos do personagem, que parece preso a um passado de glórias, perdendo os contornos identitários – quais gestos são dele mesmo, orgânicos e não-ensaiados, e quais gestos são dos personagens que interpretou, oriundos da construção ficcional? Ou é tudo a mesma coisa, amálgama de memórias, quebra de fronteiras subjetivas? Por outro lado, e justamente por isso a melancolia se espalha, há o amor e a devoção pela ópera, exaltação tão flagrante que gerou a metáfora debatida. Metáfora que adquire colorido ainda mais sofisticado se tomado o contexto finissecular no qual a obra foi publicada: a passagem do século XIX, quando “a ópera conheceu seu apogeu” (CARDOSO, 2015, p. 33), ao século XX, prenhe de incertezas, quando a ópera “ganhou a concorrência de novas formas de arte e entretenimento, como o cinema, o rádio, a TV e, mais recentemente, dos meios digitais” (CARDOSO, 2015, p. 33). Se houve quem questionasse a sobrevivência do teatro em face do cinema e da TV, dúvida que se mostrou risível, à ópera foi dada a extrema unção. Felizmente (há como advogar o contrário?), a arte é feita de permanências e renascimentos.

O presente trabalho, embebido do espírito crítico que espoca no texto de Machado e

ta, sobre a tensão entre o libreto de Deus e a música do Diabo: “O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres patustacas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário” (ASSIS, 2002, p. 24).

2 Machado de Assis, por meio da voz narrativa de Bento Santiago (o protagonista, então metamorfoseado em “Dom Casmurro”), assim o descreve: “Trazia ainda os bigodes dos seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa da Babilônia. Às vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto; vozes assim abafadas são sempre possíveis” (ASSIS, 2002, p. 22).

3 O diálogo com Shakespeare é algo recorrente na prosa do “Bruxo do Cosme Velho”. Bento Santiago argumen-

nas letras indóceis de Luigi Pirandello (de cuja peça mais festejada é extraído o jogo de palavras do título), se propõe a pensar possíveis caminhos a serem trilhados pela ópera neste começo de século XXI, com foco no contexto pandêmico da Covid-19, algo já tão expressivo para a compreensão da “era” em andamento. Nesse movimento, transitando pelo vasto campo dos estudos de cena e dramaturgia, será observado o projeto Ópera na UFRJ, criado em 1994 enquanto proposta de extensão transdisciplinar, unindo a Escola de Música, a Escola de Comunicação, a Escola de Belas Artes e, eventualmente, o curso de Dança da referida universidade. Mais especificamente, enquanto estudo de caso, o olhar enfocará a concepção e a elaboração dos figurinos para a montagem de *La Cambiale di Matrimonio*, de Gioachino Rossini, que, prevista para o primeiro semestre de 2020, passou por intensas transformações devido ao agravamento da crise sanitária de proporções globais e à impossibilidade de montagem física, no Salão Leopoldo Miguez. A opção por uma “ópera virtual” ancorada em desenhos, sem a materialidade dos tecidos, quebrou as expectativas pré-concebidas e exigiu que os figurinistas Igor Nascimento e Isaac Neves redefinissem as rotas criativas. Serão apresentadas as diferentes etapas do processo e perspectivado o salto em busca de novas linguagens, o que se torna mais relevante (tanto mais se pensarmos que se trata de um projeto acadêmico, voltado para a práxis de estudantes de graduação) que o “produto final”, a montagem “encerrada” – algo que não ocorreu. Em tal empreitada, os diálogos com a teoria teatral serão desfiados de modo difuso e multicêntrico, colorindo uma cena que se faz mosaico – tabuleiro para jogos de poder.

O PROJETO ÓPERA NA UFRJ

Não é exatamente uma novidade o fato de que o universo operístico exerceu, ao longo do século XIX, um enorme fascínio sobre as camadas médias urbanas da população brasileira,

com destaque para o Rio de Janeiro, o centro nervoso da vida da “corte”. O famoso dramaturgo Martins Pena, ao escrever a comédia *O diletante*, satirizava a histeria coletiva provocada pela estreia de *Norma*, de Vincenzo Bellini, no Rio de Janeiro de 1844. Desenhava-se um imaginário que foi deglutido por manifestações populares e ressignificado das mais diversas formas. O pesquisador Felipe Ferreira narra um fato curioso: os idealizadores da segunda edição do “Congresso das Sumidades Carnavalescas” (uma espécie de desfile pelas ruas centrais da cidade, com carroças e grupos de fantasiados que distribuíam flores e doces), em 1856, convidaram “Giuseppe Verdi a compor dois hinos a serem cantados em seu passeio nos dias de carnaval. Verdi chegou a enviar carta aceitando o convite, mas não se tem notícia dessas composições” (FERREIRA, 2004, p. 143).

Verdi, autor de clássicos de repertório como *Nabuco*, *La Traviata* e *Rigoletto*, pode não ter composto músicas para os adocicados passeios carnavalescos do Rio de Janeiro do século XIX, mas é fato que trechos de óperas eram entoados pelos foliões, como atesta Edigar de Alencar: “por muito tempo foram cantadas no carnaval carioca coisas sem qualquer sentido carnavalesco. Cantigas de roda, hinos de guerra, canções folclóricas, trechos de ópera, árias de operetas, e até fados lirós...” (ALENCAR, 1965, p. 18-19). A carnavalesca Rosa Magalhães atendeu para isso ao desenvolver uma narrativa de enredo sobre a vida e a obra da compositora Chiquinha Gonzaga, em 1997. Segundo a autora, o Rio de Janeiro ganhou, na segunda metade do século XIX, o apelido de “Pianópolis”, “tal a quantidade de pianos e de pessoas que se dedicavam ao estudo musical” (MAGALHÃES e NEWLANDS, 2014, p. 16). Ranchos e grandes sociedades absorveram elementos operísticos, sistema simbólico reprocessado no interior das escolas de samba. Coube a Joãozinho Trinta alimentar a ideia de que os desfiles das agremiações sambistas, no século XX, adquiriram o caráter de “óperas de rua” (visão que hoje, à

luz dos estudos decoloniais, soa bastante problematizável): “O régisseur é o carnavalesco. O maestro é o mestre de bateria. O enredo é o libreto. A bateria, a orquestra; enquanto os pas-sistas, o corpo de baile. As alas são o coro e os destaques são os personagens principais da ópera. Os carros alegóricos são a cenografia” (GOMES e VILLARES, 2008, p. 52)⁴. Trinta, que, além de bailarino, trabalhou como assistente do cenógrafo, figurinista e carnavalesco Fernando Pamplona, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, viveu intensamente a produção de inúmeras óperas – trilha seguida pela colega Rosa Magalhães, que, entre tantos trabalhos desenvolvidos para óperas, foi a cenógrafa e figurinista de *A Menina das Nuvens*, “‘aventura musical em três atos’ composta por Heitor Villa-Lobos na década de 1950” (LEITÃO, 2019, p. 380) e encenada no Municipal do Rio, em 2015, com libreto de Lúcia Benedetti (ninguém menos que a mãe da artista, teatróloga e dramaturga que se notabilizou pela dedicação ao universo teatral infantil). Pamplona, por sua vez, materializou a cenografia de *Aida*, talvez a mais conhecida (e parodiada) ópera de Verdi (dado, em grande medida, à ambientação no Egito faraônico), na Praça da Apoteose: “um cenário com 65 m de largura e 25m de altura” (PAMPLONA, 2013, p. 171).

Sem dúvidas, a absorção (não-mensurável em termos precisos) de símbolos, nomes e modos de narrar próprios do universo operístico por parte de organizações populares, caso das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro,

contribuiu para a permanência da ideia de que a ópera é uma expressão artística “completa” e culturalmente “muito importante”; e isso mesmo entre pessoas que possivelmente nunca assistiram a um espetáculo dessa natureza, ao vivo, em um palco italiano. Hoje, por mais sólidos que ainda sejam os obstáculos simbólicos e financeiros que impedem o acesso da mais expressiva parcela da população brasileira (algo apontado por Alfredo Bosi, no ensaio *Cultura brasileira e culturas brasileiras*)⁶ a locais como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é fato que todos possuem uma vaga ideia do que seja uma ópera, algo instantaneamente ligado à erudição e às ideias de opulência, beleza, sofisticação e grandiosidade. A ária *Nessun dorma*, da monumental *Turandot*, de Giacomo Puccini, pode “ilustrar” comerciais de perfumes na TV ou ser inserida em uma cena de telenovela, de modo que, ainda que de maneira fragmentária, a linguagem operística circula por toda a sociedade. Há resquícios da “totalidade” wagneriana, algo muito bem explicado por Izak Dahora, autor

⁴ O artista plástico Rubens Gerchman engrossa o coro: “O primeiro a pensar em ópera foi o cineasta baiano Glauber Rocha em *Terra em Transe*, filmado no Parque Lage, onde associou a imagem de movimentos, fantasias, estandartes e o batuque de candomblé nas praias do Rio. É a descoberta do Brasil. O princípio da miscigenação. Já em *Deus e o Diabo*, usou as Bachianas nº 5 de Villa-Lobos na caatinga. ‘O mar vai virar serão e o sertão vai virar mar.’ Glauber, indiscutivelmente, faz parte do universo de Joãozinho Trinta. Aliás, ele queria filmar *Uirapuru*, ópera inédita de Villa-Lobos. Já Joãozinho Trinta é a ópera popular em sua plenitude” (GERCHMAN in GOMES e VILLARES, 2008, p. 46).

⁵ A força desse imaginário na contemporaneidade se fez notar em 1995, quando duas escolas de samba do Grupo Especial carioca apresentaram enredos em homenagem a ilustres figuras do universo operístico brasileiro: o compositor Antônio Carlos Gomes, na Unidos da Tijuca, sob a batuta do carnavalesco Oswaldo Jardim; e a cantora lírica Bidu Sayão, na Beija-Flor de Nilópolis, com assinatura de Milton Cunha. Em 1999, a Mocidade Independente de Padre Miguel homenageou a vida e a obra de Heitor Villa-Lobos, realizando uma apresentação antológica, lembrada como um dos grandes desfiles da última década do século XX. A visualidade do cortejo, concebida por Renato Lage, misturava elementos de cenários de óperas com imagens da natureza brasileira.

⁶ Nas palavras do autor, está historicamente posta uma visão esquemática e hierárquica que encara a multiplicidade cultural brasileira a partir das subdivisões “cultura universitária, cultura criadora extra-universitária, indústria cultural e cultura popular. Do ponto de vista do sistema capitalista tecnoburocrático, um arranjo possível é colocar do lado das instituições a Universidade e os meios de comunicação de massa; e situar fora das instituições a cultura criadora e a cultura popular” (BOSI, 1998, p. 309). Compreendida a existência do fosso, sugere o intelectual, em diálogo com nomes como Paulo Freire, que é preciso construir pontes – daí a importância do fomento dos projetos de extensão.

que leu a contrapelo o conceito de gesamtkunstwerk:

Tradicionalmente, a ópera está ligada às ideias de enlevo estético, complexidade harmônica (das muitas texturas sonoras), tramas que contrastam desejos de vida e de morte, paixões violentas (adaptadas muitas vezes de mitologias, romances de cavalaria, literatura), magnífico aparato de cenários e figurinos e engenho técnico que representam peripécias de heróis a transportarem o público ‘para o mundo glorioso da divindade e da eternidade’. Em suma, um modelo de espetáculo feito para arrebatar. Os desfiles, por sua vez, provocam também, à sua maneira, um emaranhado sensorial que afeta seus “atores” e seu público devido à trama sinestésica detonada pela musicalidade (com forte pendor para a percussividade de sua bateria) e por sua visualidade (DAHORA, 2019, p. 47-48).

Inserido nessa conjuntura, o projeto de extensão Ópera na UFRJ foi criado, em 1994, para celebrar a memória da Escola de Música, que desde o século XIX se dedica aos estudos operísticos, e para divulgar e popularizar a ópera não apenas no interior da comunidade acadêmica, mas extravasando os muros da Universidade e apresentando ao grande público uma possibilidade de primeiro contato direto com tão fascinante (e no mais das vezes distante ou mesmo inacessível) universo. André Cardoso, professor e regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ, retorna à fundação da Escola ao tratar da genealogia do projeto:

Na história da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciada em 1848 como Conservatório de Música, a ópera sempre teve um lugar de destaque e já merecia a atenção de seus fundadores. (...) Certamente a cena lírica exerceu seus encantos ao longo de toda a trajetória da Escola de Música e poderíamos ilustrar com muitos exemplos, começando pela criação das primeiras óperas nacionais por compositores oriundos do Conservatório de Música, com destaque para Henrique Alves de Mesquita (O vagabundo) e, principalmente, Carlos Gomes (A noite do castelo e Joanna de Flandres), o mais

importante músico brasileiro da segunda metade do século XIX e reconhecido internacionalmente como o principal compositor lírico das Américas (CARDOSO, 2015, p. 33-34).

Cardoso explica que em meados do século XX a Escola já se notabilizava por produzir espetáculos operísticos completos. Em 1949, quando se comemorava o centenário de fundação do Conservatório, foi encenada, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho. Os cantores eram “os alunos da classe de Declamação Lírica da professora Carmem Gomes (...)” (CARDOSO, 2015, p. 34). Nas décadas posteriores, dezenas de óperas foram produzidas para o Salão Leopoldo Miguez, localizado na Rua do Passeio, nas proximidades do Municipal. Em 1975, a montagem de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, “abriu um novo e mais regular período de produções operísticas na Escola de Música, com até três títulos por ano até 1991” (CARDOSO, 2015, p. 36). Neste recorte temporal tão frutífero para os estudos operísticos na UFRJ, foram montadas obras célebres como *As bodas de Fígaro* (1985 e 1991) e *Così fan tutte* (1987), de Wolfgang Amadeus Mozart; *Madama Butterfly* (1976) e *La Bohème* (1977), de Giacomo Puccini; *O barbeiro de Sevilha* (1984), de Gioachino Rossini; *Fosca* (1981) e *Lo Schiavo* (1986), de Antônio Carlos Gomes.

A densa experiência acumulada ao longo de mais de 15 anos de grandes produções desaguou em 1994, quando surgiu a ideia de transformar essa tradição (que havia sofrido uma interrupção, em 1991) em um projeto acadêmico extensionista. André Cardoso descreve o desdobramento:

Foi em 1994, na classe de canto do professor Inácio De Nonno, que um grupo de alunos, conscientes da importância da experiência prática no palco, apresentou a proposta de retomar a produção de óperas. O título escolhido não poderia ser mais desafiador: *A flauta mágica*, de Mozart, cantada em português. Com o apoio do maestro

Roberto Duarte, do diretor da Escola de Música, professor José Alves da Silva, e da decana do Centro de Letras e Artes, professora Maria José Chevitaresh, foi criado o projeto Ópera na UFRJ, que, a partir de então, passou a ser uma atividade de extensão das mais bem sucedidas em nossa universidade ao congregar alunos, professores e técnicos de diferentes unidades e artistas convidados, proporcionando um campo de qualificação acadêmica e profissional em ópera a estudantes de graduação de música, artes plásticas, teatro e dança da UFRJ (CARDOSO, 2015, p. 37).

Tinha início uma trajetória bem-sucedida (a despeito de algumas interrupções acarretadas por interdições do Salão Leopoldo Miguez) cujos princípios norteadores são o fomento dos debates operísticos no interior da universidade; o cultivo de reflexões permanentes acerca da teoria teatral e da obra de artistas que revolucionaram linguagens cênicas; a alimentação da transdisciplinaridade; o oferecimento de uma grande oportunidade de aplicação prática dos saberes difundidos nas salas de aula; a divisão desses conhecimentos com a comunidade acadêmica e a difusão da história da ópera para o público em geral, uma vez que as apresentações são gratuitas. No caso da parceria com o curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes, que oferece as habilitações em Cenografia e Indumentária, é importante o registro de que a assinatura dos projetos de cenários e figurinos é dos estudantes de graduação, cabendo aos professores a orientação e a supervisão dos trabalhos. Diante disso, não é difícil entender o porquê de dezenas de estudantes da EBA-UFRJ disputarem as vagas anualmente ofertadas pelo projeto – trata-se de uma excelente oportunidade para assinar uma produção de grande porte. Deve-se destacar, ainda, que a montagem de *Don Quixote* nas bodas de Comacho, do compositor barroco alemão George Philipp Telemann, inaugurou, em 2011, a itinerância do projeto, que passou a percorrer um circuito de teatros municipais do estado do Rio de Janeiro.

Obviamente, ocupar outras casas de espe-

táculo exigiu maior robustez financeira (basta pensarmos nos custos com deslocamentos, hospedagens etc.). Para isso, o apoio da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), “a partir de 2012, se mostrou fundamental para que a produção dos espetáculos ganhasse em qualidade” (CARDOSO, 2015, p. 39) e em projeção. Em 2014, para comemorar os 20 anos do projeto, a Escola de Música da UFRJ encomendou a João Guilherme Ripper a ópera *O dileitante*, baseada na já mencionada peça de Martins Pena. O espetáculo, cuja estreia ocorreu no Salão Leopoldo Miguez, em 25 de setembro de 2014, depois foi apresentado no Teatro Municipal de Niterói, no Theatro D. Pedro, em Petrópolis, no Auditório Horta Barbosa, do Centro de Tecnologia da UFRJ, e no Teatro Municipal de Macaé. Para 2020, o 26º ano do projeto, o título escolhido foi *La Cambiale di Matrimonio* (O contrato de casamento, numa livre tradução), farsa cômica em um ato de Gioachino Rossini, com libreto em italiano de Gaetano Rossi, cuja estreia se deu em 3 de novembro de 1810, no Teatro San Moisè de Veneza, desativado em 1818. Em não havendo impedimentos, a montagem deveria ser apresentada, no Salão Leopoldo Miguez, em julho de 2020. Depois, percorreria o circuito dos demais teatros.

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO: O “PAPEL” DOS FIGURINOS

La Cambiale di Matrimonio é tida como a primeira ópera de Rossini, compositor celebrado por trabalhos como *O barbeiro de Sevilha*, de 1816, *Otello*, também de 1816, e *Guillaume Tell*, de 1829. Pouco conhecida no cenário brasileiro, foi escolhida, pela cúpula do projeto (formada pela coordenadora geral Andréa Adour, pelo diretor musical Inácio De Nonno e pelo diretor cênico José Henrique Moreira), em parte, por isso: a possibilidade de difusão de um trabalho menos festejado. A trama não apresen-

ta grande complexidade: o comerciante Slook, que fez alguma fortuna em terras canadenses, deseja se casar com uma dama da alta sociedade britânica. Movido por essa ideia, envia uma carta ao magnata Tobias Mill, contratando-o para que lhe arranjasse um bom casamento. Mill enxerga, no horizonte daquele papel, uma ótima oportunidade para casar a própria filha, Fanny, que, imersa em sonhos românticos oriundos de leituras literárias, refutava com veemência um enlace matrimonial “contratado”. Fanny estava apaixonada por Edward Milfort, rapaz íntegro, belo e idealista. A chegada repentina de Slook, que embarcou para Londres em busca do amor prometido, mexe com a estrutura da casa, exigindo dos personagens uma rápida solução para o dilema. A astúcia dos empregados é determinante: Norton e Clarina traçam estratégias para driblar os objetivos (frios e dinheiristas) do patrão, de modo que, ao final, Edward e Fanny assumem o amor recíproco e levam Slook a uma generosa decisão: ele transfere o contrato de casamento para Edward, nomeando o novo casal como “herdeiros universais” do seu dinheiro oriundo do comércio de peles. Mill acata a mudança de planos e todos terminam felizes, às portas do casamento dos jovens enamorados.

O rápido passar de olhos pelo enredo dessa farsa, ópera de acordes bufos, expõe pontos de contato com O diletante, a começar pelo fato de que em ambas há a presença de “visitantes”, sujeitos broncos, alheios aos refinamentos (algo evocado até a contemporaneidade, na figura do “caipira”⁷), que se deslocam geograficamente e se veem inseridos em contextos urbanos, marcados por medidas e códigos sociais de “boa educação” (no caso de *La Cambiale*, a Londres do século XVIII; no caso de *O diletante*, o Rio de Janeiro da década de 1950, livre “atualização” de João Guilherme Ripper⁸ – mais especificamente, o bairro de Copacabana, símbolo dos “anos

dourados” e dos idílios bossa-novistas). Slook é um personagem que expressa fortes contrastes culturais enredados à tensão entre o rigor e a tradição ingleses, bordados no cosmopolita dia a dia da metrópole (Londres), e a possibilidade de enriquecimento do outro lado do Atlântico, nas terras colonizadas. Trata-se da imagem (estereotipada, por óbvio) de quem enriqueceu no “Novo Mundo” a ser desbravado, um território “selvagem”, indômito, com acentos das versões televisivas de Daniel Boone e Davy Crockett – ou, mais recentemente, do violento e hiper-realista *O regresso*, filme de Alejandro González Iñárritu.

Confusões geradas por interesses matrimoniais condicionados aos bolsos não são uma novidade nos palcos – ao contrário, uma recorrência na história da comédia de costumes. Impossível é não pensar no apelo persistente de *A megera domada*, de William Shakespeare, argumento adaptado, com absoluto sucesso, para o meio popular-massivo das telenovelas (no caso, *O cravo e a rosa*, da TV Globo, exibida no ano 2000, sob autoria de Walcyrr Carrasco, e reprisada 4 vezes). Um exemplo teatral do século XX, no contexto brasileiro, é *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. Nessa comédia livremente inspirada em *Aulularia*, de Plauto, um casal de empregados, Caroba e Pinhão, adquire importante função mediadora: são personagens postos em cena para costurar relações e apimentar tramoias a fim de conciliar múltiplos interesses. Não é exagerado dizer que Pinhão e Caroba podem ser comparados a Norton e Clarina – todos, na esteira dos tipos cômicos da *commedia dell’arte* italiana⁹, servem a diferentes “patrões”, feito o Arlequim de Carlo Goldoni, que, “por meio de artimanhas contínuas, vai vencendo cada dificuldade” (GOLDONI, 1987, p. XXIV). Salvatore D’Onofrio assim define essa linha-mestra: “a partir de um simples esquema de enredo (*canovaccio*), geralmente apresentando um casal de namorados em luta contra a proibição paterna, os intérpretes improvisavam diálogos e achados

7 Sobre a construção de tal persona estereotipada e bastante problematizável, ver: NASCIMENTO, 2018.

8 Fala-se em “atualização” porque a peça original, de Martins Pena, se passa no Rio de Janeiro de 1844.

9 Sobre o assunto, ver FREITAS, 2008.

cômicos ao sabor das circunstâncias” (D’ONOFRIO, 2007, p. 306).

Na primeira (e única, dada a pandemia de Covid-19) reunião presencial realizada para o debate do libreto de Gaetano Rossi, na Escola de Música da UFRJ, no dia 11 de março de 2020, o caráter plano e caricatural desses personagens foi enfatizado pelo diretor cênico José Henrique Moreira. Compreendidas a ausência de complexidade psicológica e a necessidade de decodificação imediata por parte do público (donde se pode extrair o amplamente debatido conceito de “personagens-tipo”), o diretor sugeriu que os figurinos a serem idealizados e desenvolvidos pelos estudantes de graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ (Artes Cênicas, com habilitação em Indumentária) Igor Nascimento e Isaac Neves, sob orientação deste autor¹⁰, partissem de caricaturas realizadas por ilustradores britânicos dos séculos XVIII e XIX, como George Cruikshank. Na mesma trilha, foi debatida a pertinência de se buscar um diálogo com outras expressões teatrais inglesas, como o Punch and Judy, tradicional puppet show (teatro de fantoches ou marionetes) associado ao imaginário cômico e mambembe da *commedia dell’arte*.

O trabalho de prospecção bibliográfica se deu em linhas cruzadas entre os dois figurinistas e as duas cenógrafas, as também estudantes de graduação do curso de Artes Cênicas da EBA-UFRJ (com habilitação em Cenografia) Joana Page e Sophia Chueke, sob orientação das professoras Andréa Renck e Cássia Monteiro. Enquanto os figurinistas decupavam os personagens, com o objetivo de traduzir em vestes as principais características físicas e psicológicas de

cada um (a ganância de Tobias Mill, a doçura da lady Fanny, o idealismo do gentleman Edward, a invisibilidade social dos pobres empregados e a rusticidade aventureira do outsider Slook), as cenógrafas buscavam soluções viáveis para expressar o “choque de dois mundos” no Salão Leopoldo Miguez, que, inspirado na Salle Gaveau de Paris, a rigor não é uma casa de espetáculos teatrais ou operísticos, mas uma sala para concertos - daí a presença de um enorme órgão Tamburini, instalado no palco desde 1954¹¹, o que é um desafio para qualquer proposta cenográfica.

O mergulho nas ilustrações de Cruikshank (VOGLER, 1979) revelavam uma constante: a presença de globos terrestres em charges e cartazes, evidente tentativa de se compreender um mundo em aceleradas transformações, no contexto da Revolução Industrial, com as fronteiras imperialistas sendo redefinidas mediante o uso da pólvora e das balas de canhão. Já o diálogo com a história do Punch and Judy (SPEAIGHT, 1955) delineava os aspectos caricaturais e estereotipados necessários para a compreensão da farsa (acentos também observáveis nas ilustrações de John Tenniel para Alice no País das Maravilhas e Alice através do espelho, ambas as obras de Lewis Carroll). Enquanto as cenógrafas exploravam a estética dos mapas de campanhas e pensavam soluções não-convencionais para o uso do globo terrestre, os figurinistas voltavam os olhos para o imaginário carnavalesco em sentido amplo, conjunto de manifestações festivas que podem ser analisadas a partir da chave da inversão, com a ênfase dada ao baixo corporal, ao grotesco e às deformidades físicas. Nos termos de Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem russo e pesquisador de festejos carnavalescos do medievo europeu, os corpos grotescos observáveis em “festas dos tolos, charivaris, carnavais, festas do Corpo de Deus no seu aspecto público e popular, diabruras-mistérios, soties e farsas” (BAKHTIN, 2008, p. 24) são “abertos e

10 O meu ingresso no projeto Ópera na UFRJ se deu por meio do convite da professora da EBA Desirée Bastos de Almeida, orientadora de figurinos de dezenas de montagens operísticas anteriores. Disposta a dedicar mais tempo à pesquisa de doutorado em andamento, na PUC-Rio, ela me perguntou, no início de 2020, se eu tinha interesse em orientar o projeto de figurinos de *La Cambiale di Matrimonio*, substituindo-a por um ano. Aceitei o convite e embarquei no projeto, que iria se mostrar absolutamente imprevisível.

11 Informações do sítio da Escola de Música da UFRJ. Ver: <https://musica.ufrj.br/>. Acesso em 15/04/2021.

incompletos” (BAKHTIN, 2008, p. 24). Igor Nascimento e Isaac Neves, que já haviam participado de outros projetos operísticos da UFRJ e acumulavam experiências em ateliês de escolas de samba e de outras produções espetaculares (teatro e TV), atentaram para tais “aberturas” e “incompletudes”, pensando em figurinos que tanto “deformassem” os corpos como revelassem um excesso de pequenos detalhes - acúmulo de sobreposições de técnicas têxteis e elementos decorativos como botões, laços e fivelas.

Os primeiros estudos de figurinos, apresentados no início de abril de 2020, revelavam a preocupação com a busca por texturas inusitadas e a presença marcante da *commedia dell’arte*. Para Norton e Clarina, os figurinistas propuseram vestes retalhadas (ecos arlequinais), com chapéus, golas e caracterização de clowns. Tudo em preto, branco e variações de cinza – a fim de reforçar a invisibilidade, as roupas a serem vestidas por tais personagens não revelariam outras cores, restando a ideia de “apagamento”. Tobias, enquanto expressão do poder patriarcal e da ganância do empreendimento imperialista britânico, usaria casaca e cartola intencionalmente desproporcionais, maiores (recurso comum em fantasias carnavalescas, quando peças como chapéus são estruturadas sobre “esqueletos” de arame), de cortes abruptos e tons sóbrios, amadeirados. Com isso, desenhava-se um estereótipo de grandeza e busca pelo sucesso comercial (a qualquer custo, pouco importando os sentimentos da filha). Fanny e Edward trajariam vestes em tons complementares (verde e rosa), suaves, com a presença de recursos associáveis a noções de doçura, tranquilidade e leveza, como luvas, babados, rendas, frufus e laçarotes. Uma sombrinha elegante complementar a roupa dela; a dele, uma cartola delicada. Por fim, Slook deveria traduzir, à primeira vista, um espírito aventureiro, intrépido, despojado de finesses cortesãs – daí a opção por chapéu de vaqueiro, casaco em tons terrosos formado por retalhos de peles e tiras de couro tramando uma espécie de cota, com fivelas e detalhes metálicos que denuncia-

riam a vida agreste do desbravador ultramarino.

“QUARENTENA LÍRICA”: O JOGO DOS PAPÉIS

O agravamento da crise sanitária gerada pela pandemia de Covid-19 obrigou a coordenação do projeto, ainda no mês de abril de 2020, a repensar os rumos do espetáculo. Diante do cancelamento das aulas e da evidente impossibilidade de montagem física, com orquestra e plateia, em julho daquele ano, houve um primeiro adiamento: a montagem de *La Cambiale* da UFRJ deveria estreiar em 3 de novembro de 2020, quando a estreia mundial no Teatro San Moisé completaria 210 anos. A possibilidade de montagem física, porém, parecia (o que viria a se comprovar) impossível mesmo para novembro. Também não parecia otimista a ideia de filmar um espetáculo no palco do Leopoldo Miguez, sem plateia e sem orquestra, divulgando-o nas redes - a montagem dos cenários, a feitura dos figurinos (com etapas de compras, modelagem, costura, provas etc.) e toda a logística de deslocamentos e bastidores poderiam oferecer riscos à saúde de técnicos, professores e estudantes. Começou a ganhar concretude, nas reuniões periódicas ocorridas via plataformas digitais, a viabilidade de uma “ópera virtual”, algo inédito na história do projeto – e, por isso mesmo, bastante desafiador. A navegação em busca de novas linguagens artísticas levou as equipes de cenografia, indumentária e direção cênica a uma mesma ilha conceitual: a ideia de jogo. Parafraseando Luigi Pirandello, um “jogo de papéis”.

O jogo dos papéis é o título da peça de Pirandello mencionada no início de Seis personagens à procura de um autor, ou seja, um jogo metaficcional do dramaturgo italiano, cuja obra pode ser inserida no contexto da dita “crise do drama”, quando os signos da modernidade se impõem e a linguagem teatral passa por intensas transformações. No crepúsculo do século XIX, dramaturgos como Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e August Strindberg desenharam

cenas e personagens extremamente complexos e multifacetados, levando os diretores a novas concepções de cenários, figurinos, iluminação, tempo e espaço cênicos. Pirandello bebeu dessa fonte e abraçou a experimentação, empreitada que pode ser conferida pelo público italiano quando da estreia de *Seis personagens à procura de um autor*, em 10 de maio de 1921. As primeiras rubricas do autor indicam um cenário inusual, naquela época: “Ao entrarem na plateia, os espectadores encontrarão o pano de boca levantado e o palco como é durante o dia, sem bastidores nem cenário, quase escuro e vazio, para que tenham desde o início a impressão de um espetáculo não preparado” (PIRANDELLO, 2004, p. 35). É nesse “não-cenário” que se dá a encenação de um saboroso jogo teatral – e a palavra “jogo”, aqui, não é um mero acessório. Para a compreensão das dimensões narrativas da peça, fundamental é um mergulho na ideia de “jogo”, aspecto debatido por Aurora Fornoni Bernardini, em prefácio intitulado *Pirandello: Máscara, persona e personagem*. Diz a autora:

Uma pergunta logo surge: por que será que o autor faz questão de mencionar o segundo ato da peça *O jogo dos papéis* que está sendo ensaiada entre as risadas e os comentários irônicos dos atores? À parte a tirada do Diretor: “quem entender já está de parabéns”, a menção à peça, que realmente existe e foi encenada em 1918 (adaptada da novela *Quando se entendeu o jogo*), parece contribuir para introduzir jocosamente e explicar certos conceitos paradoxais, como o papel da dupla razão/instinto (casca/recheio) que serve de eixo à vida como jogo de papéis estabelecidos etc., que serão um artefato útil para a compreensão do drama dos seis personagens (BERNARDINI in PIRANDELLO, 2004, p. 17).

Corriqueiras, expressões como “jogos teatrais” ou “jogo de cena” conduziram os olhares dos artistas que se dedicavam à produção de *La Cambiale* aos jogos de tabuleiro, ferramentas lúdicas que expressam jogos de poder. O historiador holandês Johan Huizinga, em sua obra *Homo Ludens*, explica o seguinte:

Desde os tempos mais primitivos, a humanidade tem conhecido grande número de jogos de mesa, sendo que as sociedades primitivas lhes atribuíam grande importância devido ao predomínio do fator sorte. Mas quer sejam jogos de azar ou de habilidade, sempre se encontra neles um elemento de seriedade. Não se caracterizam por uma atmosfera de alegria, sobretudo quando o elemento sorte tem uma importância mínima, como no xadrez, nas damas, no gamão, no jogo do assalto etc (HUIZINGA, 2007, p. 220).

Em outras palavras: seguindo as pegadas de Pirandello e Huizinga, as cenógrafas e os figurinistas enxergaram no horizonte dos jogos de tabuleiro uma rica possibilidade de investigação cênica – tradução de forte apelo plástico dos jogos de poder intercontinentais (as relações entre metrópole e colônia, os mapas geopolíticos do mundo) e dos jogos de poder familiares, ao redor do contrato de casamento (a palavra paterna versus o desejo da filha). Os artistas perceberam que por debaixo do verniz cômico e quase desprezioso de *La Cambiale di Matrimonio* existe um móvel de madeira carcomida (daí a presença de uma mesa, no cenário), retrato de padrões culturais e disputas sociais prementes (a invisibilidade da “criadagem” e o machismo que circunda a “compra” de uma esposa são apenas dois exemplos, os mais óbvios e persistentes). Um jogo de tabuleiro, por vezes comercializado como “brinquedo”, expressa uma determinada visão política de mundo, um complexo de valores e ideais competitivos. Não à toa nomes importantes para o pensamento filosófico ocidental do século XX, como Walter Benjamin e Giorgio Agamben, ensaiaram reflexões sobre jogos e brincadeiras. É de Agamben a ideia de que “o jogo tem uma pedra no meio do seu caminho da qual não se pode desembaraçar” (AGAMBEN, 2008, p. 97). Indubitavelmente, eram muitas as pedras no caminho da montagem operística em andamento, de modo que o diálogo com o universo dos jogos sorveria doses

de ironia e desafio.

Huizinga é preciso ao afirmar que “a função do jogo”, em termos gerais, pode “ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (HUIZINGA, 2007, p. 16). No caso da ópera analisada, não apenas se observa a representação em si, ingrediente do teatro desde a Antiguidade clássica, como um enredo (o libreto de Rossi) assentado em uma disputa – disputa que possui regras e letras miúdas (afinal, um contrato!). São partes indissociáveis dos jogos, pontua o autor, a existência de regras e a natureza “extra-ordinária”: “o indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa” (HUIZINGA, 2007, p. 16). Em outro fragmento, é desenrolado um breve comentário acerca dos jogos teatrais: “(...) o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo ao mesmo tempo que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo ‘jogo’ da representação teatral ao mesmo tempo que tem consciência da natureza desta” (HUIZINGA, 2007, p. 22).

O jogo de tabuleiro escolhido para nortear as subseqüentes etapas da pesquisa, seguindo um critério básico de aproximação e pertinência temáticas, foi o Monopoly, amplamente comercializado ao redor do mundo, cujos princípios básicos são os mesmos do “Banco Imobiliário” – criação da designer de jogos Elizabeth J. Magie Phillips. Nas raízes da criação do jogo está o livro *Progresso e Pobreza*, de Henry George, publicado em 1879 e convertido em fenômeno editorial da época. Na obra, o autor investiga o aparente paradoxo entre o progresso industrial e o aumento dos índices de miserabilidade, violência urbana, alcoolismo e suicídio, algo ligado, até hoje, à concentração de renda e à perversidade do mercado financeiro. Os levantamentos realizados pelos estudantes revelaram que o primeiro nome do jogo foi *The Landlord’s*

*Game*¹² (O jogo do senhorio, numa possível tradução), o que direcionou os olhos dos figurinistas para a figura centralizadora de Tobias Mill, cujos desenhos das vestes “incorporaram” o colorido e o aspecto gráfico do tabuleiro de Monopoly: a parte frontal da casaca do magnata passou a exibir “casas” (quadrados e retângulos, uma espécie de sobreposição de retalhos) nas cores observáveis em tabuleiros de diferentes décadas. Nesse mesmo fluxo, os demais estudos de figurinos passaram a expressar a ideia de que os personagens deveriam ser lidos, a um só tempo, como jogadores (atores/agentes) e peças (peões/fantoches) de um jogo: cantores-jogadores sobre um palco-tabuleiro.

O caráter lúdico da proposta ganhou contornos ainda mais fortes quando, depois que os primeiros croquis foram apresentados para toda a equipe, a direção cênica bateu o martelo e definiu que a “ópera virtual” (apelidada de “quarentena lírica”) assumiria a forma de um teatro de papel, releitura dos famosos teatros de brinquedo, muito populares na Inglaterra do século XIX (alguns exemplares do período podem ser conferidos no acervo do Victoria and Albert Museum, instituição dedicada às artes decorativas). Uma versão física (maquete) desse teatro seria confeccionada, apresentando, de maneira não-realista (porém fiel aos detalhes observáveis na arquitetura da edificação), o frontão do prédio histórico da Escola de Música da UFRJ e os interiores do Salão Leopoldo Miguez. Dentro dessa caixa teatral, no palco, estaria montada, com o devido respeito para com a escala, a mesma cenografia que havia sido proposta para uma eventual montagem física. Nesse cenário, os cantores desempenhariam os seus papéis enquanto bonecos de papel (*paper dolls*). Um exercício metateatral, pois sim.

O pesquisador Sinésio da Silva Bina, em sua dissertação de mestrado (que se dedica ao estudo da obra de Pirandello), discorre sobre metateatralidade e artificialidade do personagem de ficção, enfocando os jogos da dramatur-

¹² Ver <https://landlordsgame.info/>. Acesso em 16/04/2021.

gia:

se há, no século XX, uma dificuldade para se definir a relação entre realidade e ilusão, também há para se definir a personagem dramática. E se esta se configura paradoxalmente como uma “realidade artificial”, e tanto a arte quanto a realidade são ambas projeções da consciência humana e ambas ilusão, podemos falar também de uma “artificialidade real”, para nos referirmos à artificialidade da realidade. Aqui residiria a forte presença do metateatro na dramaturgia moderna: nessa diluição das fronteiras entre arte e realidade. E quando a personagem dramática, além de ser uma “realidade artificial”, se torna consciente desse seu caráter e se mostra também como “artificialidade artificial”, ela se torna também personagem metateatral (BINA, 2007, p. 81).

Ora: os personagens da ópera, transformados em “bonecos de papel”, seriam uma expressão possível dessa metateatralidade e “artificialidade artificial”, conforme o defendido por Bina. O autor é preciso ao informar que “apesar de ser um termo que teria sido cunhado recentemente, o metateatro em si não é uma característica exclusiva do drama moderno; ele já se faz presente, marcadamente, nas peças de Shakespeare e de Calderón, por exemplo” (BINA, 2007, p. 48). Trata-se, portanto, de algo muito mais antigo do que as experimentações cênicas de Luigi Pirandello, realizador que, inserido no contexto da arte de vanguarda, redigiu obras que assumiram o “teatro dentro do teatro” (BINA, 2007, p. 50), extraíndo disso um espesso sumo reflexivo. A utilização do termo enquanto ferramenta conceitual por nomes como Lionel Abel, na década de 1960, dinamizou as discussões, na seara dos estudos teatrais. No caso da montagem de *La Cambiale* aqui estudada, a direção cênica e os demais realizadores assumiram, deliberadamente, o “teatro dentro da ópera”, entendendo que a metalinguagem era um caminho dos mais estimulantes. A artificialidade se tornava um pressuposto, açulando discussões teóricas acerca do já mencionado drama moderno, que, nos termos de Bina, “reflete essa multiplicidade de

percepções, de incertezas, e relativiza a relação entre realidade e ilusão. Assim, também entra em conflito com a tradição dramática que defendia uma estrutura dramática absoluta, rígida, fechada em si mesma (...)” (BINA, 2007, p. 50).

Uma vez sedimentada a certeza de que nenhum rolo de tecido seria cortado para a costura de saias, calças e casacas, o desafio dos figurinistas foi transformar croquis em paper dolls para o toy theater. Integrados, os projetos de cenografia e figurino seriam realizados em duas etapas: num primeiro momento, a realização dos desenhos em meios físicos (o grafite, o nanquim e as tintas sobre a materialidade do papel); na segunda (mais longa e imprevisível) etapa, a pós-produção, com o emprego de ferramentas digitais e a necessidade do diálogo com estudantes e professores de computação gráfica. Em nenhum momento foi cogitado o uso de técnicas como a animação em stop motion (quadro a quadro). A direção cênica desejava que apenas os rostos dos cantores (que gravariam as suas participações com câmeras de telefones ou computadores, em casa, mediante o uso de chroma key – tecido de fundo adquirido e enviado pela produção do espetáculo para diferentes localidades da cidade e do estado do Rio de Janeiro, procedimento que exigiu uma ainda maior flexibilidade de tempo) fossem digitalmente inseridos nos bonecos, o que reforçaria o caráter contrastante e experimental, com imperfeições desejáveis (um certo “ar retrô”, em diálogo com produções da TV Cultura da década de 1990, como o infantil *Glub Glub*). O uso de diferentes ferramentas para as gravações, as mudanças de iluminação e a presença de ruídos, portanto, tudo isso não era visto como algo negativo ou prejudicial – ao contrário, “marcas do tempo”: fragmentos de um retrato do período pandêmico. Tal empreitada se via inserida em uma conjuntura maior de debates acerca da necessidade de se viabilizarem outras possibilidades cênicas, adaptadas a um contexto de privação do contato físico. Ao longo dos anos de 2020 e 2021, a produção e a

exibição de peças teatrais e shows musicais no formato online cresceram exponencialmente, o que expressou, por óbvio, a resistência do setor cultural (que enfrentava, ainda, perseguições ideológicas, no cenário brasileiro) e o desejo de misturar linguagens, ativando novos sentidos artísticos.

Buscando alguma expressividade e maior variação de imagens a serem exploradas pela equipe de computação gráfica (liderada pelo professor Luciano Saramago, da Escola de Comunicação da UFRJ), foi decidido que os figurinistas elaborariam 5 bonecos em poses diferentes para cada personagem – um total de 30 desenhos, 30 paper dolls. As posições, selecionadas pelo diretor cênico e pelo diretor de movimentos Marcellus Ferreira, com base nos desdobramentos do libreto, partiram de ilustrações francesas do século XIX, realizadas para o estudo das “12 posturas básicas de um ator”. Igor Nascimento riscou e arte-finalizou os desenhos entre os meses de agosto e setembro de 2020. Em linhas gerais, os conceitos debatidos na primeira etapa do projeto, quando as pranchas com colagens de referências foram elaboradas, não sofreram grandes alterações. Os figurinos de Tobias, Fanny e Edward concentravam o colorido extraído dos tabuleiros de Monopoly, com destaque para a presença de variações de tons de rosa (imagem 1); nos figurinos de Norton, Clarina e Slook (imagem 2) não se utilizou a cor rosa, estratégia intencional, uma vez que tais personagens (os empregados e o viajante) deveriam carregar nas suas vestes uma ideia de não-adequação ao espaço, provocando, assim, os olhos (e a reflexão crítica) dos espectadores.

Concluídos os desenhos, veio a espera: ainda em um período de incertezas e indefinições com relação à pandemia de Covid-19 (que, no Brasil, se mostrou mais letal, no primeiro semestre de 2021), o projeto desdobrava-se na vida acadêmica, aguardando os tempos mais amenos de uma possível finalização.

CONCLUSÕES

O escritor, tradutor, ator e diretor teatral Fernando Peixoto, em sua obra *Ópera e Encenação*, afirma que o “breve século XX” (expressão de Hobsbawm mencionada na introdução deste trabalho) foi marcado por sucessivas renovações nas concepções de cena e dramaturgia. Sem dúvidas, o impacto causado pelas proposições de “artistas pensadores” como Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor é perceptível até hoje, mexendo com as estruturas do teatro ocidental ao incorporar o transe e o rito, relativizar o “textocentrismo” e buscar outros espaços de encenação e outras formas de se pensar o uso da iluminação, dos figurinos e dos adereços cênicos (como ignorar o impacto do uso de bonecos, na obra de Kantor?). Pode-se mencionar, ainda, o próprio Luigi Pirandello, considerado um “estrategista” (BERNARDINI in PIRANDELLO, 2004, p. 17) ou um “exímio jogador” (BINA, 2007, p. 37) que renovou a linguagem do teatro moderno ao propor “artimanhas metateatrais” (BINA, 2007, p. 50). No alvorecer do século XXI, discussões mais atentas sobre diversidade, representatividade e narrativas decoloniais ganharam as ruas e os palcos, deslocando o olhar de pesquisadores e realizadores para matrizes teatrais não-ocidentais e não-eurocentradas (no caso brasileiro, notam-se as investigações de teatralidades indígenas e afro-diaspóricas, bem como a disputa do espaço urbano e a construção de coletivos – fundamental, por exemplo, é o pensar do impacto e dos desdobramentos atuais do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, no que tange às reflexões acerca da desigualdade social e da necessidade de se edificarem outras epistemes; pode-se mencionar, ainda, o Teatro Experimental do Negro e o papel mediador de Abdias Nascimento). Os conceitos de happening e performance também se espalharam e geraram frutos, provocativos e desestabilizadores, destacando-se a produção de artistas como Marina Abramovic e Yoko Ono. Uma artista como Denise Stoklos ocupa a cena



Imagem 1: Paper dolls dos personagens (de cima para baixo) Tobias, Fanny e Edward, elaborados a partir das “12 posições básicas de um ator” pelo figurinista Igor Nascimento. Concepção: Igor Nascimento e Isaac Neves. Técnica: aquarela e nanquim sobre papel Canson. Acervo do autor.



Imagem 2: Paper dolls dos personagens (de cima para baixo) Norton, Clarina e Slook, elaborados a partir das “12 posições básicas de um ator” pelo figurinista Igor Nascimento. Concepção: Igor Nascimento e Isaac Neves. Técnica: aquarela e nanquim sobre papel Canson. Acervo do autor.

enquanto realizadora completa: o Teatro Essencial, criado por ela, refuta qualquer excesso e celebra a emancipação do texto, do corpo e da cena. Para Peixoto, com relação às produções operísticas, é essencial “estender o conceito de renovação ao terreno da cenografia e dos figurinos, enquanto definição de espaço e imagem, assim como é imprescindível transformar (...) a maneira de representação dos cantores” (PEIXOTO, 1985, p. 27).

A pandemia de Covid-19 afetou enormemente a produção cultural em escala planetária, obrigando milhares de trabalhadores da cultura e artistas cujas produções pressupõem aglomerações (no caso de uma montagem operística física, é fácil visualizar a orquestra, a plateia, o elenco principal, o coro, os bailarinos, sem falar nos bastidores e na cadeia produtiva que mobiliza centenas de profissionais de variadas áreas) a terem de repensar as suas possibilidades de atuação profissional e os seus próprios papéis e dramatizações sociais, no interior de uma coletividade adoecida. Para grandes produtoras, casas de espetáculos e megaempreendimentos da indústria do entretenimento, o desafio maior era equacionar as contas, ou seja, lidar com os rombos financeiros provenientes da interrupção de contratos e do fechamento das bilheterias. Para o projeto Ópera na UFRJ, por outro lado, o maior desafio era ocupar um ano letivo esfacelado com a produção de um espetáculo que não oferecesse riscos à saúde de estudantes, técnicos e professores. O cancelamento do projeto sequer foi cogitado. Pairava um consenso: era possível pensar em “estratégias de sobrevivência” (expressão utilizada por Felipe Ferreira para se referir a manobras de negociações políticas realizadas por agremiações sambistas, na primeira metade do século passado, para evitar o definhamento que extinguiu outras manifestações carnavalescas, como os corsos, os ranchos e as grandes sociedades). A produção da “ópera virtual” é um retrato desse período ainda em aberto, pontuado de interrogações.

Levando-se em conta que o projeto Ópera na UFRJ possui fins acadêmicos, com os objetivos maiores de difundir os estudos operísticos e mobilizar estudantes de graduação ao redor da montagem de um espetáculo de grande porte, a busca por novas linguagens cênicas e metodologias de ensino, pesquisa e extensão pode ser compreendida enquanto importante processo pedagógico, não livre de tensões, disputas, recuos e conflitos – possíveis tijolos para a construção de epistemologias, cenas e dramaturgias de contornos mais híbridos e inclassificáveis. Mais do que o “produto final” (inacabado por tempo indeterminado, devido aos atrasos durante as etapas de gravações caseiras e ao volume enorme de material a ser editado ou pós-produzido pela equipe de computação gráfica), o processo de confecção do “teatro de brinquedo” e dos 30 bonecos de papel, em específico, é capaz de despertar os interesses críticos e criativos de inúmeros outros estudantes e professores, desvelando improváveis horizontes investigativos e sobreposições de técnicas e referências.

Para os figurinistas, conforme o que foi remotamente apresentado (e premiado com menção honrosa) na 42ª Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural da UFRJ, na manhã do dia 23 de março de 2021, o panorama parcial revela que as demandas e mazelas encontradas ao longo do processo (as “pedras no caminho” - ecos de Drummond e Agamben) sinalizam a necessidade de um maior domínio de determinadas ferramentas, como programas computacionais de animação. A busca por uma certa autonomia no que diz respeito à manipulação das ferramentas digitais disponíveis é algo a ser sublinhado. “Resumindo a ópera”, para usar de um clichê (recurso pertinente, dados os tantos clichês de *La Cambiale di Matrimonio*), dos desafios da referida montagem brotam ideias que servem de lanternas para a iluminação de outras metodologias. Longe do fechamento das cortinas, tal caminhada transdisciplinar pode ser lida como um experimento dos mais ricos e criativos – ta-

buleiro aberto na mesa, convite a jogadas futuras. Uma espécie de “ópera de making off”, parafraseando a expressão utilizada por Sinésio Bina (2007, p. 64) para a compreensão das lacunas do texto de Pirandello. A sorte lançada está – que rolem os dados do tempo!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Infância e História. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ALENCAR, Edigar de. O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro: Rio IV Centenário / Freitas Batos, 1965.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Ática, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec, 2008.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. Pirandello: Máscara, persona e personagem (prefácio). In: PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de autor. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- BINA, Sinésio da Silva. O jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramática em Seis personagens à procura de um autor, de Luigi Pirandello. Dissertação de Mestrado – PPG Letras/Estudos Literários, UFMG. Belo Horizonte: 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-73QLDF>. Acesso em 25/05/2021.
- BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARDOSO, André. Uma Universidade encantada pela Ópera. In: ALBINO, José Mauro; CARNAVAL, Márcia (Org.). Ópera na UFRJ – 20 anos. Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.
- DAHORA, Izak. Arte Total Brasileira. A teatralidade do “Maior Show da Terra”. Niterói: Cândido, 2019.
- D’ONOFRIO, Salvatore. Forma e sentido do texto literário. São Paulo: Ática, 2007.
- FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FREITAS, Nanci de. A commedia dell’arte. Máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim. In: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares – TECAP UERJ, v, 5. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008. Disponível no seguinte sítio: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12599>. Acesso em 15/04/2021.
- GOLDONI, Carlo. Arlequim, servidor de dois amos. Comédia em três atos. Tradução: Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. O Brasil é um luxo. Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: CBCP, 2008.
- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. Rosa Magalhães. A Moça Prosa da Avenida. São Paulo: Outras Expressões, 2019.
- MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria Luiza. O Inverso das Origens. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.
- NASCIMENTO, Emanuel Angelo. A enunciação do humor: estereótipo e discurso em piadas de caipira. In: Linguasagem, v. 28. São Carlos: UFSCar, 2018. Disponível em: <http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/issue/view/17/showToc>. Acesso em 15/04/2021.
- PAMPLONA, Fernando. O encarnado e o branco. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PEIXOTO, Fernando. Ópera e encenação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SPEAIGHT, George. The History of the English Puppet Theatre. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1955.

VOGLER, Richard A. Graphic Works of George Cruikshank. North Chelmsford: Courier Corporation, 1979.

<https://landlordsgame.info/>. Acesso em 16/04/2021.

<https://musica.ufrj.br/>. Acesso em 15/04/2021.

Submissão: abril

Aceite: maio de 2023

EXPERIÊNCIA E LEITURA LITERÁRIA NA OBRA DE MIGUEL SANCHES NETO

1

Alzira Fabiana de Christo²

Resumo: Na pesquisa intitulada “Experiência e leitura literária na obra de Miguel Sanches Neto” buscou-se, por meio de uma leitura que tem como base teórica a experiência, analisar aspectos relacionados à leitura e à formação do leitor literário nas obras *Chove sobre minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) e *Venho de um país obscuro* (2005), de Miguel Sanches Neto. Em relação ao arcabouço teórico utilizado ao longo da pesquisa, destacam-se as obras de W. Benjamin (1994, 2002, 2011) e A. Assmann (2011, 2013). A escola e a leitura são temáticas recorrentes nas obras do escritor, principalmente quando esse se refere a experiências vividas na infância e adolescência, assim, nos pareceu importante desenvolver a pesquisa a respeito deste tema na obra de Sanches Neto, a fim de saber como esse processo de formação de leitor literário ocorreu e é representado em sua obra. Deste modo, objetivou-se uma reflexão em relação às práticas de leitura ao longo da história e o papel ocupado pelos livros em nossa sociedade a fim de que possam contribuir para a implementação de políticas públicas relacionadas à formação do leitor literário, assunto tão em voga na atualidade.

Palavras-chave: Experiência; Memória; Leitura; Literatura; Formação de Leitores.

EXPERIENCE AND LITERARY READING IN THE WORK OF MIGUEL SANCHES NETO

Abstract: In the research entitled “Experience and literary reading in the work of Miguel Sanches Neto”, we sought, through a reading that has experience as a theoretical basis, to analyze aspects related to reading and the formation of the literary reader in the works *Chove sobre a minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) and *Um país obscuro* (2005), by Miguel Sanches Neto. Regarding the theoretical framework used throughout the research, the works of W. Benjamin (1994, 2002, 2011) and A. Assmann (2011, 2013) stand out. School and reading are recurring themes in the writer’s works, especially when he refers to experiences lived in childhood and adolescence, so it seemed important to us to develop research on this theme in the work of Sanches Neto in order to know how this process formation of a literary reader occurred and is represented

1 Projeto de pesquisa realizado entre os anos de 2016 a 2018, na Universidade Estadual do Centro-Oeste. Uma parte dos resultados dessa pesquisa foi apresentada em formato de comunicação oral no 23 COLE – Congresso de Leitura do Brasil, na Unicamp, em fevereiro de 2023 e diz respeito ao artigo aqui apresentado.

2 Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora do Departamento de Letras/PR

in his work. In this way, the objective was to reflect on reading practices throughout history and the role played by books in our society, so that they can contribute to the implementation of public policies related to the formation of the literary reader, a subject so in vogue nowadays.

Keywords: Experience; Memory; Reading; Literature; Reader Training.

A presente pesquisa teve como objetivo analisar a maneira como Miguel Sanches Neto aborda questões acerca da formação do leitor literário em suas obras. A escola e a leitura são temáticas recorrentes nas obras do escritor, principalmente quando refere-se à experiências vividas na infância e adolescência. Deste modo, pareceu-nos importante desenvolver a pesquisa a respeito deste tema na obra de Sanches Neto a fim de saber como esse processo de formação de leitor literário ocorreu e é representado em sua obra. Os objetivos principais da pesquisa foram: 1) Identificar como a leitura/literatura é representada nas obras *Chove sobre minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004), e *Verão de um país obscuro* (2005), do escritor Miguel Sanches Neto. 2) Analisar a maneira como o autor trata questões relacionadas à memória e questiona uma sociedade que, segundo Aleida Assmann (2011), não possui mais memória alguma. 3) Analisar de que forma a memória da infância e a formação do leitor literário ocorre neste período nas obras citadas. 4) Identificar, com base nos pressupostos teóricos de Walter Benjamin sobre a experiência, como a infância e a criança questionam as convenções da sociedade e a rotina estabelecida, causando uma reflexão sobre a atualidade. 5) Analisar quais os recursos retóricos de que o autor se vale nessas obras, questões relacionadas à linguagem, à estrutura textual e a forma específica como este autor constrói seus textos. 6) Produzir material analítico em relação às práticas de leitura ao longo da história e papel ocupado pelos livros em nossa sociedade a fim de que possam contribuir para a implementação de políticas públicas relacionadas à formação do leitor literário, assunto tão em voga na atualidade.

O corpus da pesquisa diz respeito aos seguintes livros: *Chove sobre minha infância*

(2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) e *Verão de um país obscuro* (2005), uma espécie de trilogia publicada por Miguel Sanches Neto em que, dentre outras questões, revela aspectos da sua formação. O enfoque será sobre o tema da leitura, livros, bibliotecas, livrarias, assuntos e espaços relacionados à formação do leitor literário.

Em suas obras, Peabiru é o lugar de onde o escritor parte quase sempre: inúmeras personagens pertencem à pequena cidade, que, recriada pelo autor, ganha um caráter de universalidade. Peabiru é a cidade na qual o escritor passou parte da sua vida, mas nos livros ela é apenas um cenário possível em que os sentimentos das personagens se manifestam. Outra característica da escrita de Sanches Neto é a narrativa de memórias. Por meio de simulações da memória, revolve sentimentos e conduz suas personagens, e consequentemente seus leitores, a uma viagem que busca desvendar questões/conflitos/problemas do presente.

Ao convocar narrativas memorialísticas para a pesquisa, busca-se refletir sobre as práticas de leitura ao longo da história e o lugar ocupado pela literatura na memória individual e coletiva. Ao mesmo tempo, por meio da análise da obra de Miguel Sanches Neto selecionada para este estudo, verificou-se o contexto social revelado pelo autor e o que sua obra pode contribuir para a implementação de políticas públicas para a leitura e a formação do leitor, questões importantes na atualidade. Qual o papel da escola e o incentivo dos professores, a presença de um mediador externo, da biblioteca escolar e da biblioteca pública para a formação do leitor literário? Todos esses aspectos estão presentes nos livros de Miguel Sanches Neto que serão analisados por meio deste estudo.

A palavra experiência, neste trabalho, será abordada a partir de sua compreensão filosófica, ou seja, não se trata apenas de pensar nas vivências ou em momentos vividos e representados pelo escritor, mas a forma como essas vivências são repassadas para a obra, já que vivemos em um momento desprovido de experiência, conforme atesta Walter Benjamin em seu célebre texto “Pobreza de experiência”. Ao resgatar essas experiências de leitura, a obra de Miguel Sanches Neto insiste numa dinâmica de mudanças e na necessidade do despertar e da ação para um mundo que vem – o futuro – no que diz respeito, também, aos livros e à leitura.

Em um mundo que tenta se livrar de sua memória de todas as maneiras, o escritor aqui estudado faz da sua arte, conforme o termo cunhado por Aleida Assmann (2011), a mídia principal para expressá-la. Seguindo a tendência da arte em geral que se direcionou para o tema da memória principalmente a partir de 1970, a produção de Miguel Sanches Neto mostra como essa fascinação pela memória ainda não se esgotou, pelo contrário, continua a se desenvolver. Em Espaços da recordação (2011), Aleida Assmann reflete sobre a precária situação da memória na sociedade de cultura de massas em que as técnicas eletrônicas são predominantes tanto para o armazenamento quanto para a circulação da memória. Segundo a teórica, a sociedade atual possui um caráter de autodestruição devido à capacidade de olhar em direção apenas ao futuro, sem se dar conta que o passado existe no presente e que permanecerá nos dias que se seguirão. A visão fragmentada tão em voga nos dias atuais faz com que não se consiga vislumbrar uma relação entre passado, presente e futuro e se queira descartar e desvalorizar o ato da rememoração assim como tudo o que não faz parte das necessidades imediatas e do mundo prático de hoje. Deste modo, o passado e a memória, assim como os objetos que são depositados no lixo, não parecem ter utilidade, contudo, tanto o lixo quanto os restos e os retalhos do passado guardam vestígios – são memórias – preciosos sobre

o homem e tudo o que o circunscreve.

“A cotação da experiência baixou” afirma Benjamin no texto “Experiência e pobreza” em que o filósofo faz uma reflexão sobre a pobreza da experiência na modernidade. O filósofo inicia seu escrito com uma parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado nos vinhedos. Os filhos cavam, mas não encontram nenhum vestígio do tesouro e só compreendem o que pai dissera quando, no outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra da região. Benjamin afirma: “Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 1994, p. 114). Conforme o filósofo, em outras épocas tais experiências eram transmitidas aos mais jovens sendo seu principal intuito ensinar-lhes algo. Os mais velhos detinham autoridade e transmitiam a experiência por meio de provérbios, histórias e narrativas de países longínquos. “Que foi feito de tudo isso?” questiona Benjamin, e continua:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114).

O filósofo salienta o quanto as ações da experiência se encontravam em baixa já na modernidade, época em que a humanidade sofreu uma das piores experiências da história: a Primeira Guerra Mundial. Segundo Benjamin, os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis. Mas isso, segundo o filósofo, é compreensível porque nunca houve experiência mais desmoralizante que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo

pela fome, a experiência moral pelos governantes. Nas palavras de Benjamin: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Para Benjamin, o declínio da experiência estava diretamente ligado ao desenvolvimento monstruoso da técnica que faz com que o homem não consiga se expressar por meio de palavras, nem compartilhar histórias, devido à sua sujeição às forças impessoais e toda poderosa da técnica, da rapidez radical à qual se associa uma transformação em que o homem já não consegue mais narrar. A imagem do autômato é central nas análises de Benjamin, para ele, na industrialização moderna ocorre a degradação do homem devido ao condicionamento imposto pela máquina, o que o torna alheio a qualquer experiência, é como se o homem tivesse perdido a capacidade de transmitir palavras para ser capaz de produzir mercadorias. Ao refletir sobre a degradação da experiência na obra de Benjamin, Silva (2007) afirma que o trabalhador da indústria moderna não entende nem o motivo que o levou a tal sujeição da produção, nem que ele mesmo é extensão desse aparato produtivo ao qual é forçado a adaptar-se. Conforme as palavras da pesquisadora: “O processo de trabalho exige dele uma conformação integral dos movimentos de seu corpo, dos seus gestos ao ritmo imposto pela máquina e pela implementação do trabalho automatizado” (SILVA, 2007, p. 66). Nessa forma de organização do trabalho, o operário não é capaz de assimilar seus próprios movimentos e transformá-los em conhecimento. Para Benjamin, esse homem está impedido tanto de construir memória quanto experiência – conhecimento transmissível. Trata-se de um homem fragmentado que, assim como o soldado que retorna da guerra sem compreender os motivos reais do seu desfecho e a severa violência dos contra-ataques, é expropriado da relação

significativa do homem com as coisas e, portanto, com a experiência.

O empobrecimento da experiência é tema recorrente nas obras de Walter Benjamin e está ligada sempre à rememoração, à preocupação com a perda da capacidade de narrar e de contar a História. Infância em Berlim por volta de 1900 (2011) pode-se dizer que é um texto síntese da obra de Walter

Benjamin em que ele faz um exercício de rememoração na forma de quarenta pequenos textos que revelam acontecimentos vividos desde a sua infância até o exílio evidenciando aspectos da experiência da infância e juventude do filósofo. Assim, por meio da crônica, a experiência daquele período se transforma em algo mágico possível de ser alcançado somente pela via da memória. Por sua vez, na contemporaneidade, Miguel Sanches Neto é um desses artistas que, em seus livros, reconhece o quanto fundamental são os primeiros momentos da socialização humana em que acontecem, dentre outras experiências, a iniciação à vida cultural e a formação do gosto pela leitura e literatura.

De acordo com Assmann (2013)³, até então nunca valera na literatura o princípio de que o espaço da invenção está limitado pela própria experiência: “O primado da experiência não tinha importância para a literatura até então. O que não se tinha vivenciado adquire-se por meio de informantes (como Daniel Defoe) ou por meio de livros de documentos” (ASSMANN, 2013, s/p). É bem conhecida nos estudos literários a aversão em relação ao mundo biográfico do escritor, ou seja, a tradição dos estudos literários e sua crítica enfática em afirmar que para a análise do texto literário do autor, sua vida é totalmente irrelevante, e quem não atentar para essa regra, certamente não está apto para tal tarefa. Fato é

3 Conferência ministrada por Aleida Assmann em 20/05/2013, na Universidade Estadual de Londrina. Tivemos acesso somente aos slides usados pela pesquisadora durante sua apresentação e é desse material que extraio as citações aqui usadas. Deste modo, este material será referenciado, nesta pesquisa, da seguinte forma: ASSMANN, 2013, s/p

que essa premissa, apesar de ainda ter validade, modificou-se um pouco, uma vez que a memória e a literatura passaram a se relacionar de maneira nova: na atualidade nos defrontamos com um gênero que não pode mais compreender os critérios formulados pelo New Criticism, pois além da capacidade intelectual do artista e da força linguística como motrizes para a composição literária, vem somar-se a própria experiência que se torna impulso ou matéria-prima da literatura. Para Assmann (2013), a nova literatura da memória representa um desafio especial para os estudos literários, porque nela se apagam as marcas de diferenciação entre literatura e vida, assim como entre fatos e ficções. Ao mesmo tempo, há uma característica bem peculiar: a nova literatura memorialista conta a História maior – oficial – por meio das várias histórias privadas, ao contrário da literatura memorialista anterior, que tinha como panorama geral a história maior e dela partia para a história privada ou familiar. A respeito das histórias individuais presentes na literatura memorialista contemporânea, Assmann afirma: “Como destinos individuais, elas não representam o todo, mas são representantes exemplares de centenas e milhares de outras histórias contingentes, não narradas, não ouvidas, não registradas” (ASSMANN, 2013, s/p). Para ela, enquanto os historiadores insistem em uma alternativa estrita (“ou isso ou aquilo”), os autores de literatura memorialista contemporânea trabalham com a inclusão (“tanto isso quanto aquilo”), e, deste modo, essa literatura age como a própria memória – se move entre fatos e ficções, entre imaginação e pesquisa, entre desilusão e reflexão, entre invenção e autenticidade.

A literatura de Miguel Sanches Neto pode ser inserida nesse panorama apontado por Assmann (2013), tanto é assim que em livros como *Chove sobre minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) e *Venho de um país obscuro* (2005), o escritor destaca o significado da sua trajetória pessoal, da história da sua própria família, da região onde passou a infância e partir dessas trajetórias individuais conta a História

oficial sob outra ótica. Miguel Sanches Neto assume essa exigência ética de descrever com lucidez a história dos vencidos e dos mortos, de acolher o sofrimento irresolvido e dizê-lo a partir de outro ponto de vista – o não oficial.

Em *Herdando uma biblioteca* (2004)⁴ Miguel Sanches Neto traz para as narrativas simulações da memória, infância, leitura e formação de leitores. Nas narrativas do escritor, a infância aparece como força de evocação do passado, fonte de sabedoria e experiência. Ao se valer de personagens que se recordam de momentos vividos na infância, essas lembranças são redimensionadas e não fazem um apelo somente individual e subjetivo, mas se tornam, por meio de imagens do inconsciente, coletivas. No livro em questão, reconhece-se que o passado não é algo tão distante, isto é, o passado não passou, é possível, ainda, encontrá-lo no presente. Seus personagens recorrem constantemente aos restos e retalhos – fragmentos – da infância e a momentos importantes da formação humana, aqui nos atentaremos especificamente sobre a temática da leitura literária. Em relação aos livros, a obra traz os seguintes relatos:

Os primeiros livros que tive nas mãos foram os escolares, o que não chega a ser grande novidade para quem passou a infância no interior do Paraná, região onde importava menos participar da cultura universal do que desbravar uma terra que não dava descanso aos homens. Livro não era artigo muito comum na Peabiru dos anos 70 e muito menos na minha família, com forte tendência para a vida prática. Analfabeto, meu pai não poderia ter me legado nenhum livro, e morreu antes de eu entrar na escola. Meu padraсто, comerciante pobre e extremamente apegado ao dinheiro, com o primário incompleto, tinha uma relação meramente monetária com o papel (HB, 2004, p. 09).

⁴ Todas as citações da obra de Sanches Neto referem-se a: SANCHES NETO, Miguel. *Herdando uma biblioteca*. Rio de Janeiro: Record, 2004. E serão referenciadas apenas com a abreviatura (HB) e com a indicação da página.

Livros, para nós, eram instrumentos sagrados de aprendizagem, território em que o prazer não podia se manifestar, nem nas linhas ingênuas de um menino querendo soletrar as belezas do sexo oposto. E eles não nos pertenciam (HB, 2004, p. 10).

Nestes fragmentos de *Herdando uma biblioteca* (2004), é possível perceber o quanto os livros não são objetos comuns e presentes em todos os espaços. No primeiro fragmento, o narrador evidencia como ocorre o contato inicial com os livros em uma localidade afastada dos grandes centros urbanos e em famílias sem grandes recursos financeiros, ou seja, o livro didático é o responsável em apresentar os primeiros textos literários a uma grande parte da população. Esta sem recursos para a aquisição desses instrumentos de leitura. Do mesmo modo, no segundo fragmento o narrador deixa claro que por ser um objeto raro, o livro acaba sendo tratado como algo sagrado em que o manuseio livre e a leitura por fruição não são permitidos; o livro tem um caráter utilitário que está relacionado ao repasse e aprendizagem de conteúdos escolares e não à leitura e manuseio prazeroso, em que é possível se deleitar, folhear, assinalar e ter o sentimento de propriedade, inclusive porque os livros didáticos são emprestados e ao final do ano letivo, os alunos devem devolvê-lo para que outros o utilizem.

Passei a infância em uma casa sem livros, sempre com a sensação de que eles não me pertenciam. O livro não era espaço em que podia ficar impressa minha marca de possuidor. E a escola acabou figurando, para mim, como lugar vazio e desimportante. Tudo o que ela nos transmitia virava pozinho de borracha, sujo de grafite, no fim do ano (HB, 2004, p. 12).

Nesse fragmento é possível verificar como o narrador evidencia a questão da ausência dos livros e do sentimento de que eles não o pertenciam. Ao mesmo tempo, expõe o sentimento que o modelo dedistribuição de material e re-

passa a outros colegas despertam nas crianças. O fato de terem que apagar toda a produção elaborada no material didático, dá a impressão de que não se trata de algo importante. Isto é, o conhecimento, o esforço e a dedicação, simbolicamente, são descartáveis e podem/devem ser apagados.

Assim como na obra em prosa, a obra lírica *Venho de um país obscuro* (2005)⁵, tem como motivo principal as reminiscências da infância, conforme Bueno, “o que mais toca no autor de *Venho de um país obscuro* (2005) é sua matéria, e sua matéria é a memória. O poeta é um escavador de verdades desse país obscuro que se chama o coração dos homens” (BUENO, 2000, p. 1). Verifica-se, portanto, como a memória se faz presente nos poemas de Sanches Neto. Ao reviver – por meio das recordações – a sua infância, o autor dá visibilidade a um contexto pouco abordado, até o momento, pela literatura brasileira: a sociedade rural paranaense. Desta forma, poesia é, também, o meio pelo qual os poetas expõem seus pensamentos, suas angústias, sua visão em relação à sociedade e à vida de uma forma geral. No entanto, fazer poesia não é somente se reportar a um tema ou assunto; o ofício do poeta está diretamente voltado ao trabalho com as palavras, à lapidação dos sentidos, ou seja, à arte de transformar as palavras em algo que vai além da sua significação habitual. Neste livro, o eu lírico expõe um universo de carências e ausências, tanto do ponto de vista material quanto afetivo. Nesta obra, Miguel Sanches Neto expõe questões relacionadas à formação do leitor literário, a vida escolar, aos conteúdos repassados, etc, a partir de sua própria experiência. Nos poemas 11, 13 e 14, o eu lírico revela questões relacionadas à leitura. No poema 11, há a reflexão sobre a maneira como a biblioteca

5 Todas as citações da obra de Sanches Neto referem-se a: SANCHES NETO, Miguel. *Venho de um país obscuro*. Travessa

dos editores, 2005. E serão referenciadas apenas com a abreviatura (VPO) e com a indicação da página.

é utilizada, se um espaço para a leitura ou um lugar para onde as crianças são conduzidas por mau comportamento:

11. Só que no fundo da escola/Havia um velho depósito./Apenas mais um lugar de castigo,/Onde o silêncio também era exigido./E um general de maneiras femininas/Sentava-se atrás da escrivaninha./E era ali que fazíamos a lição,/Decorando data, nomes, conjunção./E no meio de livros tantos pelas estantes/Éramos apenas comportados estudantes” (VPO, 2005, p. 25).

Em *Chove sobre minha infância* (2000)⁶, também há uma passagem a respeito da importância da biblioteca escolar na formação do leitor literário. Conforme o narrador, ele fora para a biblioteca depois de ser repreendido por mau comportamento. De acordo com a narrativa:

No fundo do corredor fica a biblioteca, uma sala grande cheia de estantes assustadoras. Peço os livros de moral e cívica e começo a trabalhar, copiando. Escrevo olhando todos aqueles livros, seria possível alguém ler tudo? Em casa só tem uma bíblia, que a mãe lê antes de dormir, e os livros que usamos na escola, de onde copio poemas. Tudo tem um cheiro de papel velho, que me agrada, e um silêncio protetor (CMI, 2000, p. 129).

Mesmo que a postura do autor seja a de crítica em relação ao uso da biblioteca com a função de represália, é desta maneira que o protagonista do romance se torna um leitor voraz. Conforme o narrador:

No outro dia pela manhã, volto pra terminar a pesquisa e me perco no meio dos livros. A velha responsável pela ordem está atrás de mim, perguntando o que quero. Não sei o que quero ler. Os juvenis estão na estante da entrada, me diz. Não sei o que são livros juvenis, mas não quero

que ninguém me diga onde posso encontrar as coisas. Quero descobrir por minha própria conta. E fico andando por entre as estantes. Tiro um livro da prateleira, olho a ilustração, espio o que estão escrito na capa, leio um trecho e deixo no mesmo lugar [...] Todos os dias vou à biblioteca, falando pra mãe que tenho que estudar [...] Leio trechos de um ou outro livro, mas não levo nenhum até o fim. Gosto mais de me deter nos poemas por serem curtos. É uma leitura tumultuada, mas prazerosa (CMI, 2000, p. 130).

A partir desse contato com os livros por meio da biblioteca escolar, Miguel, protagonista de *Chove sobre minha infância* se torna um leitor dedicado, que empresta livros todas as semanas, passa horas com os livros – despertando a ira do padrasto que o queria para o trabalho – comportamento que levará para a vida toda, inclusive se tornando escritor.

Outra biblioteca também é um espaço fundamental para o despertar para a leitura de acordo com as análises das obras de Miguel Sanches Neto. Em *Herdando uma biblioteca*, o narrador evidencia o papel fundamental que a biblioteca pública teve na sua formação como leitor:

A partir de meu contato com a biblioteca pública da cidade, formei-me leitor e, quando saí de casa, levei orgulhosamente algumas dezenas de livros comprados meio escondidos (HB, 2004, p. 12).

O que os educadores não sabem é que muitos dos alunos continuam querendo uma ultrapassagem cultural de seu mundo e não apenas uma pequena melhoria econômica. Fui um desses pardais que sonhavam com alturas e não com migalhas caídas no chão. E o lugar onde pude exercer este projeto foi a biblioteca pública. Nela, não havia conteúdos predefinidos, nem o desejo de me moldar (HB, 2004, p. 17).

6 Todas as citações da obra de Sanches Neto referem-se a: SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000. E serão referenciadas apenas com a abreviatura (CMI) e com a indicação da página

Podia eleger o tipo de leitura, e fiz isso sem nenhum método, porque a biblioteca me permitia

ser sujeito de minhas escolhas, mesmo que eles recaíssem sobre livros e autores errados. Nunca me senti tão independente como dentro de uma biblioteca pública, percorrendo ao acaso prateleiras e descobrindo livros sobre os quais não tinha nenhuma informação. Se o saber escolar chegava formatado (refletindo preconceitos didáticos), a biblioteca era o espaço livre e não-solicitante. Muitas vezes, eu apenas caminhava entre os livros, vendo capas e deixando passar o tempo (HB, 2004, p. 18).

A partir de o narrador evidenciar a importância da biblioteca pública enquanto espaço fundamental para a sua formação como leitor, é possível perceber o papel desses espaços e a importância de políticas públicas que contemplem a contratação de profissionais, a conservação dos acervos e a manutenção desses espaços para a promoção e o despertar para a leitura. Além disso, nas palavras do narrador é possível identificar uma certa liberdade somente possível por meio do contato com a leitura e do espaço – biblioteca pública – para onde se dirigia quando queria contemplar e apreciar os livros e a arte literária. É possível também identificar os detalhes dessa contemplação, questões bastante pessoais que afloram nas lembranças da personagem e que dizem respeito ao seu modo subjetivo de fruição da literatura.

Outro responsável pela formação de leitores, são os mediadores de leitura, podem ser pais, professores, irmãos ou algum conhecido. No caso do eu lírico de Venho de um país obscuro (2005), um dos mediadores foi um tio louco que lia jornais amarelados. De acordo com o poema 13:

13. [...]Meu tio não sabia ler mas lia./Foi o grande exemplo pra minha/futura carreira de leitor/esse tio analfabeto e louco./E meu tio lia jornais amarelados/Recusando-se a estar informado,/Querida apenas o divino gosto/De desenterrar o que estava morto./É a ele que devo este vício/De não me interessar pelas notícias,/De buscar nos jornais apenas/Aquilo que pode ser perene (VPO, 2005, p. 27)

14. Este exemplo me conduziu/À pequena biblioteca da escola./Havia então um outro mundo/Atrás daquelas estantes todas?/E, analfabeto que também era, /fui decifrando aquelas letras,/estrangeiro na própria língua,/soletrando mal suas belezas./E se de todas as lições da escola/ Não me sobrou absolutamente nada,/Daquelas sofridas horas/Ficou este fascínio pelas palavras (VPO, 2005, p. 28)

O eu lírico revela neste poema a importância de um mediador externo, que não está relacionado com o universo de formação educacional. O tio é alguém que ele observa na infância e mais tarde reconhece o quanto o fascínio do tio pelos jornais envelhecidos foi fundamental para o despertar do leitor que ele representa em sua obra. Ou seja, por meio da memória e das recordações, evidencia como que uma criança inserida em um meio avesso à leitura, não se torna apenas leitor, mas escritor. E se a rememoração é a possibilidade de pensar sobre o presente e construir um futuro diferente e uma nova

História, isto também é possível quando o assunto está relacionado aos livros e à leitura literária.

Em sua obra, Miguel Sanches Neto recupera a infância, seja a sua, seja a dos seus mais notórios personagens ou a dos seus leitores. Por meio das simulações da memória empreendidas por ele – em um mundo que já não se lembra mais de nada– o escritor faz história a partir dos vestígios, dos retalhos, das marcas, das cicatrizes, dos restos que ficaram esquecidos, mas que são trazidos à superfície em suas obras, também, através de um objeto: o livro. Nas obras de Miguel Sanches Neto o que é vivido é pensado, recuperado, narrado. A ação é contada ao outro, partilhada e torna-se infinita, deste modo, por conservar um caráter histórico, que vai além do tempo vivido, e se tornar coletiva, é que as narrativas se tornam experiência. Em uma sociedade que condena os indivíduos a se tornarem isolados e atomizados devido à organização do trabalho, em que não dispunham de tempo para assimilar os estímulos exteriores, Miguel

Sanches Neto traz um conjunto de excitações que deixam no inconsciente traços mnemônicos duráveis, que ultrapassam o tempo vivido e vão em direção ao passado, a fim de se pensar sobre o presente e alcançar mudanças futuras. Nas três obras analisadas neste trabalho, a experiência da infância do próprio escritor é algo fundamental, mas é importante salientar que não se tratam de matérias vividas e sim de experiência de mundo, de contato com determinada realidade e formação interior.

Em suas obras Miguel Sanches Neto reconhece que o passado não é algo tão distante, isto é, o passado não passou, é possível, ainda, encontrá-lo no presente. A rememoração é a possibilidade de pensar sobre o presente, sobre o que nos aprisiona e consequentemente construir um futuro diferente e uma nova História. A análise dos livros *Chove sobre minha infância*, *Herdando uma biblioteca* e *Venho de um país obscuro* permite uma compreensão de questões relacionadas à formação do leitor literário, em diferentes contextos. Por meio dessas análises, pode-se refletir sobre vários aspectos, dentre eles, como ocorre a relação das pessoas com os livros, quais são os mediadores da leitura em pequenas cidades, como a biblioteca é utilizada nas escolas, etc. Por meio da análise das obras literárias podemos tanto pensar como essas relações aconteceram no passado quanto refletir e propor mudanças futuras. Por meio dessa pesquisa buscou-se identificar como a leitura/literatura é representada nas obras *Chove sobre minha infância* (2000), *Herdando uma biblioteca* (2004) e *Venho de um país obscuro* (2005), de Miguel Sanches Neto a partir da fundamentação teórica que entende a experiência da infância como possibilidade para a mudança da sociedade e os rumos da própria História. O interesse principal foi analisar como objetos e ações relacionadas à leitura literária que aparecem nas obras do escritor, foram importantes para a formação do leitor Miguel Sanches Neto, mais que isso, nosso interesse foi analisar de que maneira, por meio da análise das obras selecionadas, é possível for-

mar leitores em espaços onde a circulação de livros e as condições de leitura são precarizadas.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- _____. “Fatos e ficções na literatura memorialista contemporânea”.
- Conferência ministrada por Aleida Assmann em 20/05/2013, na Universidade Estadual de Londrina –
- UEL. Tivemos acesso aos slides utilizados pela pesquisadora durante sua apresentação.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. I)
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas v. II)
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. I)

_____. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. Pro-Posições – vol. 13, n. 3 (39) – set./dez. 2002.

_____. “Infância e pensamento”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e

história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA, Érica de Lima Melo. A experiência da infância em Graciliano Ramos. Tese do doutorado

defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de

Minas Gerais – UFMG, 2010.

NETO, Miguel Sanches. Chove sobre minha infância. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Venho de um país obscuro. Travessa dos editores: 2005.

_____. Herdando uma biblioteca. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Anilde Tombolato Tavares da. Infância, experiência e trabalho docente. Tese de doutorado

defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de

Mesquita Filho” – UNESP. Marília, 2007.

SILVA, Marcia Cabral da. “A leitura literária como experiência”. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE,

Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (ORGs). Leitura de literatura na escola São Paulo: Parábola,

2013.

TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. Imagens da infância na obra de Clarice Lispector. Tese de Doutorado

defendida no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da

Universidade de

São Paulo – USP. São Paulo, 2010.

Submissão? Maio de 2023.

Aceite: maio de 2023.

MEU LAR, MEU ALTAR: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Aline Fatima Moi (UNIOESTE)¹

Dantielli Assumpção Garcia (UNIOESTE)²

RESUMO: O presente trabalho é um estudo, sob a perspectiva teórica da Análise de Discurso, acerca de como se formula e se constitui um discurso a respeito da posição que a mulher cristã deve ocupar em seu lar. Tem como objetivo analisar como circula um dizer sobre a posição dessa mulher na narrativa religiosa e compreender se esse contribui, de algum modo, para a perpetuação de formulações que a violentam nesse espaço doméstico. A partir da pergunta norteadora “Como se formula e se constitui um dizer sobre posição que a mulher cristã deve ocupar em seu lar?”, será realizada uma análise discursiva de uma publicação feita no Instagram pela página Meu lar Meu altar que determina algumas atitudes a serem desenvolvidas pelas mulheres em suas casas. Por meio da análise, como mostrar-se-á neste artigo, foi possível compreender que o discurso religioso determina posições inferiores à mulher e a responsabilidade integral pela família, marido, filhos e pelo lar, nomeando-a como auxiliadora e cooperadora de seu marido, abrindo margem para dizeres violentos e o para o silenciamento.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso Religioso. Mulher. Gênero.

MY HOME, MY ALTAR: A DISCURSIVE ANALYSIS

ABSTRACT: Drawing upon the theoretical framework of Discourse Analysis, this study examines the formulation and constitution of discourse regarding the role Christian women should assume within their homes. Its objective is to analyze how a discourse on the position of these women circulates within the religious narrative and determine whether it contributes, in any way, to perpetuating formulations that violate them in this domestic space. Guided by the question, “How is discourse about the position that Christian women should occupy in their homes formulated and constituted?”, a discursive analysis will be conducted on an Instagram publication by the page Meu lar Meu altar [My Home, My Altar], which outlines specific attitudes for women to develop in their homes. Through this analysis, as demonstrated in this article, it becomes evident that the religious discourse assigns women inferior positions, burdening them with full responsibility for the family, husband, children, and home, designating them as helpers and collaborators to their husbands, and allowing for the perpetuation of violent expressions and silencing.

KEYWORDS: Religious Discourse. Women. Gender.

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, alinemoi99@hotmail.com

2 Docente dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, dantielli-garcia@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar como se formula e se constitui um dizer a respeito da posição da mulher cristã em seu lar a partir de um manual publicado na página do Instagram Meu lar meu altar. Faz-se necessário refletir sobre como a narrativa cristã aborda essa temática e se isso tem contribuído para a manutenção da violência doméstica, uma vez que o número de feminicídios e episódios de violência contra a mulher aumentam diariamente ao passo que o número de adeptos do cristianismo também aumenta, chegando a somar mais de 80% da população brasileira.

O corpus escolhido para o estudo é uma publicação no Instagram feita pela página Meu lar meu altar em abril de 2023. A publicação é composta por um manual de instruções com o intuito de apresentar conselhos e dicas para que as mulheres transformem os seus lares em “altares”. Além dessa publicação, a página traz mentorias para mulheres cristãs a partir de postagens, vídeos, cursos e aulas online.

Para o desenvolvimento deste trabalho, a Análise de Discurso pecheutiana foi mobilizada, já que essa estabelece uma relação entre língua, sujeito e história para que seja possível compreender o dito e o não dito presente nos discursos. Desse modo, utilizaremos, durante a análise, os conceitos de formação discursiva, condições de produção e memória discursiva a fim de refletir sobre os sujeitos que produziram esses dizeres, para quem eles dizem, quando e como falam.

A partir da relação entre a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, foi fundada, na década de 60, por Michel Pêcheux, a Análise de Discurso. A AD observa a língua e sua relação com a exterioridade. Sobre isso Orlandi (2013) afirma que a AD trabalha “com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade” (ORLANDI, 2013,

p.16).

Os estudos discursivos não pensam na língua enquanto sistema, fechada nela mesma, mas no discurso em movimento, buscam pensar nos sentidos relacionados com as práticas dos indivíduos. Desse modo, a AD observa a interpelação da língua pelo sujeito e do sujeito pela ideologia, percebendo os sentidos funcionando como determinantes do que (não) pode e (não) deve ser dito nos enunciados. Para Orlandi (2013), “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2013, p. 17).

Somos, então, sujeitos constituídos por atravessamentos ideológicos e estes estão presentes e carregam sentidos nos dizeres que produzimos e naqueles que chegam até nós. Ao pensarmos nessa movimentação, encontramos na religião e nas manifestações de fé enunciados e formulações nutridos de significações que regem a vida, a conduta e as escolhas dos indivíduos. É nesse lugar que se encontra o corpus selecionado para esse estudo.

A religião é apresentada por Orlandi (1987) como o lugar em que o homem encontra para preencher com palavras um espaço ocupado, até então, pelo silêncio de Deus. É nesse espaço que a fala é instituída, forma-se o discurso religioso a partir da espiritualização do homem, na religião é o lugar onde ele se expressa. A autora ainda pontua que “a Religião tem um sentido, o Discurso Religioso faz sentido” (ORLANDI, 1987, p. 10).

Essa discursividade da religião estabelece um lugar de poder ocupado pela imagem de Deus, que dita comportamentos a serem adotados pelos fiéis. Assis (2017) afirma que “o discurso religioso reforça a diferença entre o plano espiritual e o plano terreno, mostrando, assim, a superioridade da Força Maior que centraliza esse tipo de discurso, no caso, a figura de Deus” (ASSIS, 2017, p. 14). Sendo assim, a autora considera que as doutrinas impostas pela religião são justificadas pela ordem divina, pelas Sagradas

Escrituras, o que faz com que os fiéis aceitem e adotem determinados comportamentos.

Levando em consideração os apontamentos anteriores, nosso intuito é analisar os efeitos de sentido produzidos pelos dizeres do manual que são atravessados pelo discurso religioso, não nos ocupamos em pensar ou questionar crenças e/ou manifestações religiosas. Na próxima seção, apresentaremos um percurso teórico sobre o discurso religioso abordando temáticas como a violência contra a mulher e as posições que os sujeitos devem ocupar a partir de sua identificação com um gênero de acordo com o cristianismo. Em seguida, apresentaremos as análises realizadas a partir do corpus selecionado para o estudo.

AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA RELIGIÃO

O direito ao voto, a inserção no mercado de trabalho, o acesso à educação básica e de nível superior são alguns dos inúmeros direitos conquistados pelas mulheres, com muita luta, ao longo dos anos. No entanto, há um aspecto que, mesmo com todos os avanços políticos, econômicos e tecnológicos, continua estagnado: a violência doméstica contra as mulheres. Todos os dias são noticiados episódios em que mulheres são vítimas de algum tipo de agressão, seja ela física, verbal, emocional, patrimonial, entre outras.

Ao levarmos em consideração a violência contra a mulher na sociedade, e, especificamente, no meio cristão, precisamos ter como ponto de partida as definições e os estudos de gênero. Nas relações sociais, os comportamentos femininos e masculinos são postos a partir de uma perspectiva cultural. Sendo assim, o homem e a mulher são indivíduos constituídos além do biológico, de forma social e cultural.

O conceito de gênero, como instrumento de análise começou a ser evidenciado a partir da segunda onda do movimento feminista. Foi, então, na década de 1960 que as estudiosas e

militantes feministas começaram a questionar as significações que giravam em torno da palavra gênero. Nesse contexto, também foi que o debate a respeito dos papéis e das posições designadas às mulheres na sociedade começou a ganhar força, assim como os questionamentos sobre as posições hierárquicas e de poder ocupadas pelos homens.

O conceito de gênero, então, ultrapassa a questão biológica e atinge uma esfera relacional quando se entende que as posições desempenhadas por mulheres e homens na sociedade são produtos culturais. De acordo com Louro (1997), “não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuais, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas” (LOURO, 1997, p. 22). Desse modo, as discussões sobre gênero focalizam no ambiente social, já que é nele em que as relações entre os indivíduos ocorrem. Louro ainda aponta que é nesse ambiente social em que as desigualdades se justificam quando diz que

as justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (LOURO, 1997, p. 22).

Desse modo, ao classificar o conceito de gênero nosso olhar retorna para o ambiente social e para as classes pré-estabelecidas para pertencimento. Para Lauretis (1994), “gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras representa um indivíduo por meio de uma classe” (LAURETIS, 1994, p. 211). Ainda para a autora, a questão de identificação de sexo-gênero está relacionada com fatores políticos e econômicos da organização das sociedades e destaca que esse conceito “é tanto uma construção sociocultural quanto

um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 211).

Em nossa sociedade, a religião possui uma grande força normatizadora ao reger ética e moralmente como os sujeitos devem ou não se comportar. Desse modo, ao pensar em gênero, reproduzem-se padrões de comportamentos ditos ideais a serem seguidos por homens e mulheres. Esses padrões são associados a vontades e imposições divinas. Vilhena (2010) afirma que

formas hegemônicas de representações estão diretamente ligadas à divindade. O homem é constituído de autoridade assim como Deus o é com os sujeitos religiosos. Deus é forte, grande, todo poderoso, ciumento. Tal associação pode-se apresentar como perigosa, à medida que legitime desigualdades, crie identidades constituídas de direitos e privilégios em suas práticas, baseadas nas relações sociais de sexo (VILHENA, 2010, p. 4).

Ao estabelecer esses comportamentos e reproduzir esses discursos, a religião acaba por legitimar a desigualdade entre homens e mulheres e conceder espaço para práticas de abuso de poder e autoridade, que podem desencadear relações de violência. Quando essa posição de autoridade e poder associado a Deus é designado para a figura masculina, a mulher ocupa o lugar oposto, aquele relacionado à fragilidade e à sensibilidade. Ainda de acordo com Vilhena (2010), “um dado biológico é utilizado como instrumento de domesticação, isto é, apresenta-se ou socializa-se como função natural de uma ‘grandiosidade feminina’ a quem cabe ‘nutrir’, ‘dar calor’, ‘proteger’ ‘amparar’” (VILHENA, 2010, p. 4-5). Ao impor essa posição de submissão às mulheres, associando, muitas vezes, à figura materna e passiva de Maria (mãe de Jesus) acabam por ofuscar a própria identidade e impor uma certa responsabilidade associada ao lar e à família. Essa distorção de identidade influencia, de forma exponencial, a manutenção

da violência. A autora ainda afirma que

a violência doméstica sempre é gerada numa relação de desigualdade hierarquizada que confere ao homem a condição de mando e à mulher a de submissão. Condição essa, social e historicamente construída e naturalizada, tornando-se senso comum. Alguns pressupostos religiosos são, por assim dizer, intocáveis e resistentes à moderna secularização, impondo políticas e manipulando poderes (VILHENA, 2010, p. 7).

É, portanto, estabelecida uma relação conturbada entre religião e gênero, já que na religião entende-se que existem construções sociais de comportamentos para o homem e para a mulher estabelecidos por um plano superior, por uma figura divina. Desse modo, esses posicionamentos de condutas e comportamentos são inquestionáveis pelos fiéis, pois compreendem que essas doutrinas transcendem o mundo real e são constituídas por um nível místico e espiritual. Toldy e Santos (2016) argumentam sobre como essas posições estabelecidas pela religião são inegociáveis ao afirmar que

a ideia de que o gênero é uma construção socio-cultural e política é entendida como uma forma de desvirtuar o plano original estabelecido para os sexos, o qual é considerado como sendo natural e, logo, o verdadeiro. O caráter único desse mesmo plano não admite oposição, nem tão pouco questionamento, adquirindo um estatuto de autoridade atemporal. O conceito de natureza aparece, assim, como uma forma de manter uma ordem social legitimada pelo transcendente com particular impacto sobre as mulheres (TOLDY; SANTOS, 2016, p. 44).

Essas narrativas a respeito de papéis de gênero reproduzidos no meio religioso cristão refletem diretamente sobre as mulheres. As imposições feitas pela religião sobre quais as posições devem ser seguidas na sociedade pelos homens e, principalmente, pelas mulheres são, em sua maioria, violentas e doutrinárias. Quando é definido o lugar de superior, líder e autoridade ao

homem e o lugar de submissa, obediente e fiel à mulher, o lar passa a ser um ambiente hierárquico e o marido assume o papel principal detentor do poder baseando suas atitudes no direito à autoridade e cobrando da mulher a obediência que vem associada à submissão. Além disso, a imposição dessas condutas morais acaba por serem aceitas e inquestionáveis, uma vez que a religião ocupa lugar de tamanha influência na vida dos fiéis. Então tudo se reproduz e os índices de violência se acentuam, infelizmente, a cada dia.

A posição (não) ocupada pelas mulheres

Nesta subseção, apresentaremos as análises realizadas das sequências discursivas presentes nas imagens selecionadas como corpus deste trabalho. Para retomar, as imagens fazem parte de uma publicação realizada no Instagram da página Meu lar meu altar composta por conselhos às mulheres para transformar seus lares em altares de adoração a Deus. Para isso, a publicação consta com instruções que as mulheres devem seguir e colocar em prática em suas casas. A página se denomina cristã, traz mentorias e aulas para mulheres e possui mais de 5 mil seguidores(as). A primeira SD (sequência discursiva) a ser analisada é introduzida pela capa da publicação:

Nessa imagem, percebemos a temática a ser abordada na publicação por meio do título que nos diz “Como transformar seu lar em um altar”. No texto escrito, as palavras lar e altar estão destacadas com tamanho e cores diferentes das outras e iguais entre si, estabelecendo uma relação. A cor rosa de “lar” e “altar” retoma uma memória que associa essa cor ao universo de “menina”, sendo uma cor considerada feminina, que marca delicadeza, doçura. Altar, no âmbito religioso cristão, possui um significado bem emblemático, representando o lugar em que se faziam sacrifícios de adoração a Deus. Esse jogo de palavras produz o sentido de que o lar seria esse lugar de sacrifícios e adoração e que o dever

de estabelecer esse altar estaria a cargo da mulher, já que é um manual de instrução direcionado a elas.

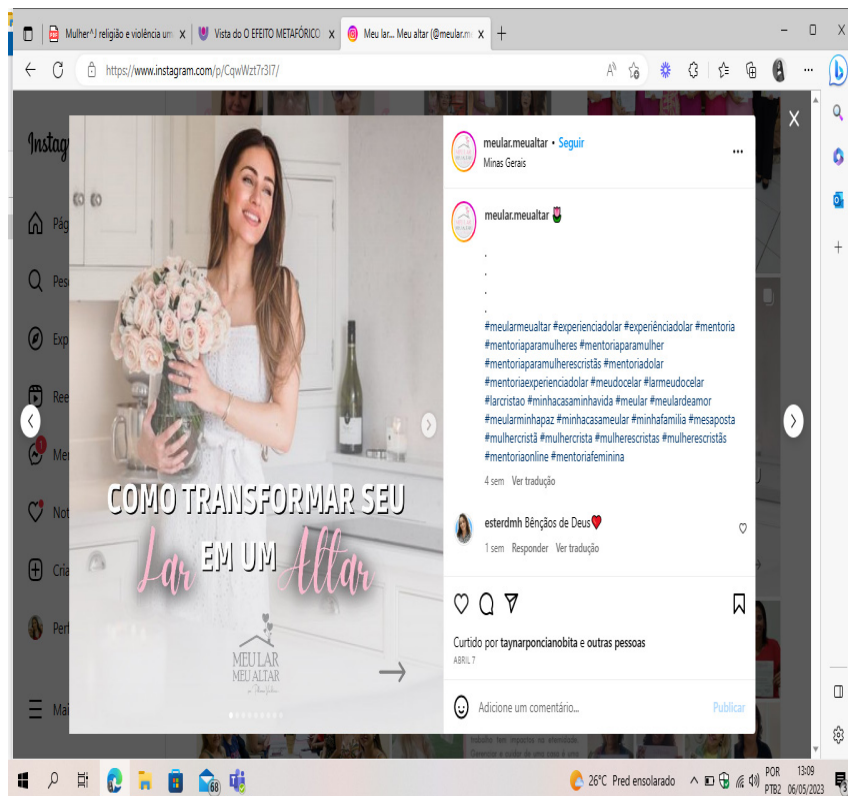
Além da escolha das palavras, é interessante observar as imagens que começam a ser introduzidas. Na capa, vemos uma mulher branca jovem, dentro dos padrões sociais de beleza, sorridente, aparentemente feliz com o que está fazendo. A cor predominante é o branco que remete a pureza e inocência e o rosa que é associado à feminilidade. De início já temos inúmeros efeitos de sentido sendo produzidos o que nos leva a questionar se de fato essas orientações serão para todas as mulheres cristãs, como a página propõe.

A partir dessa imagem, as instruções para realizar a transformação no lar começam a serem inseridas e as palavras principais encontram-se destacadas. São colocadas a encargo da mulher as funções de tratar as pessoas que moram com ela com dignidade e promover a santidade que está relacionada com a presença de Deus, isentando o marido e os filhos dessas funções. Se é obrigação da mulher tratar as pessoas com dignidade quem irá tratá-la deste mesmo modo? Só o marido e os filhos merecem respeito? E a esposa e a mãe? Indagamos.

Se levarmos em consideração o contexto de produção religioso desta publicação, percebemos que as instruções partem de uma voz divina, fazendo com que os conselhos que são apresentados ao decorrer das imagens assumam uma verdade totalitária e absoluta. É isso que deve ser feito. Qualquer atitude e querer humano que curve essa reta pré-estabelecida é tido como pecado.

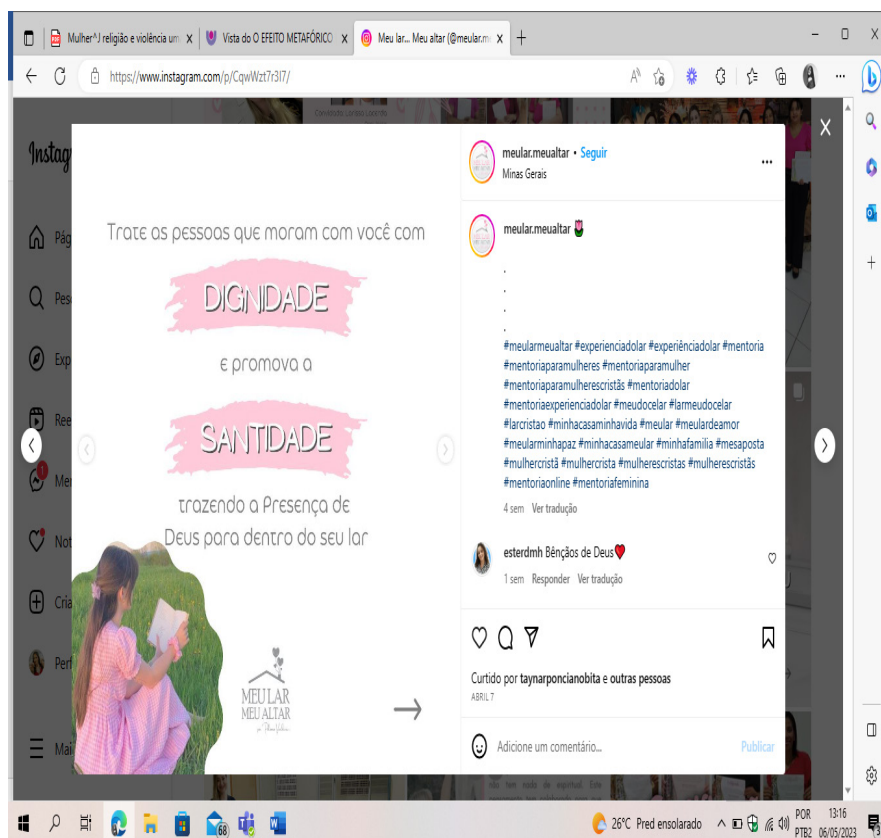
A obrigação e responsabilidade da mulher para com os afazeres domésticos é inserida na publicação ao apontar que ela deve arrumar a mesa. Sentidos a respeito da romantização da sobrecarga feminina são mobilizados, uma vez que esse trabalho está única e exclusivamente designado à mulher, desconsiderando suas outras atividades. Não é levado em consideração as diferentes mulheres que compartilham a mes-

Figura 1: Capa



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

Figura 2: Dignidade e santidade



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

ma fé e têm acesso à publicação. É estabelecido um ideal feminino e comentado sobre ele. Percebemos isso nas imagens que estão vinculadas ao post: mulheres sempre jovens, brancas, muito bem arrumadas, com o mesmo estilo de roupa – vestidos –, realizando atividades tidas como femininas – leitura, organização da mesa etc. – e a presença de elementos com cores claras e rosas, além de muitas flores. Isso retoma, também, a memória discursiva associada à palavra mulher que foi, e ainda é muito associada com a delicadeza, a sensibilidade e o romantismo. Como ressalta Kehl (2008,) foi a família nuclear e o lar burguês:

tributária da criação de um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função, como veremos, é promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar. A segunda função da feminilidade, nos moldes modernos, foi a adequação entre a mulher e o homem a partir da produção de urna posição feminina que sustentasse a virilidade do homem burguês. A adequação das mulheres a estas funções foi fruto de uma enorme produção discursiva (KEHL, 2008, p.44).

É essa produção discursiva que vemos no Manual. Há o casamento da mulher com o seu lar. Tanto que o nome do perfil é “Meu lar meu altar”, retomando, de certo modo, o dizer feminista “meu corpo, minhas regras”, mas o inscrevendo em um outro lugar. Aquele de um padrão de feminilidade cristão, uma feminilidade religiosa, cerrada no lar.

Ao apontar que a família é um talento dado por Deus para a mulher cuidar percebemos mais uma vez como o homem, nesse ambiente religioso, é isento dessa responsabilidade, a carga está toda sobre a mulher, que não terá apenas que cuidar, mas prestar contas desse cuidado. Esse discurso é vinculado a voz de Deus, reforçando a verdade dessa instrução e silenciando qualquer tentativa de questionamento e oposição a esse dizer. Tudo isso reforça a desigualdade entre homens e mulheres. Nas palavras de Kehl

(2008):

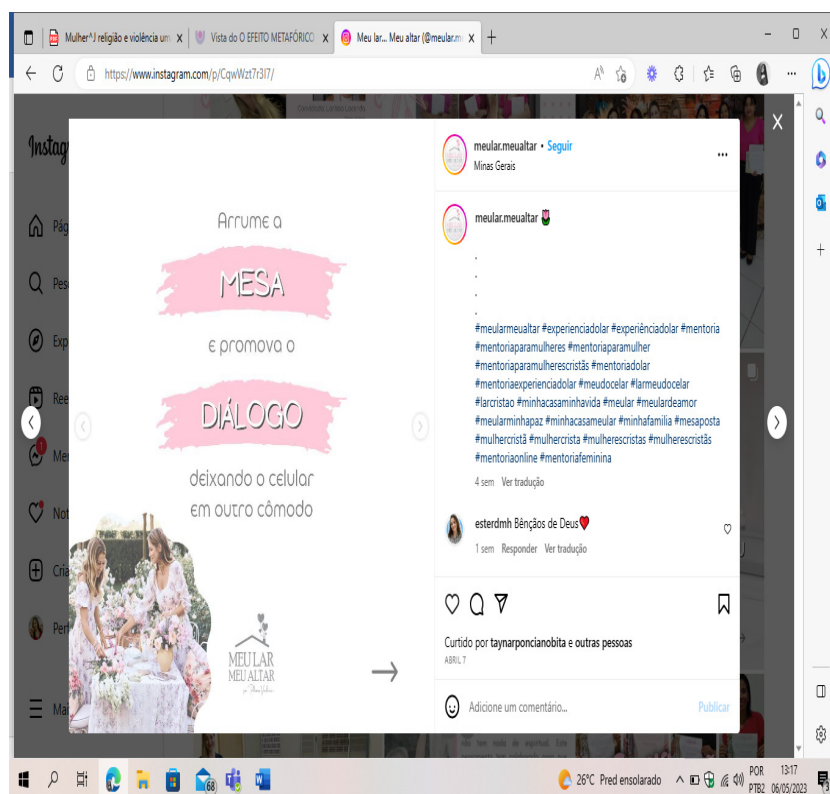
Também é importante ressaltar que os discursos que constituíram a feminilidade tradicional fazem parte do imaginário social moderno, transmitido através da educação formal, das expectativas parentais, do senso comum, da religião e da grande produção científica e filosófica da época, que determinava o que cada mulher deveria ser para ser verdadeiramente uma mulher (KEHL, 2008, p.44, grifos da autora).

Além disso, a mulher precisa ser sempre grata, independente do que tem passado dentro da sua casa. Quando olhamos para os dados alarmantes de violência contra a mulher nos questionamos até que ponto essa gratidão tem sido eficaz. Será que isso não tem contribuído para que mulheres que enfrentam violência dentro de seus lares permaneçam caladas e não busquem ajudas em uma tentativa de “cumprir o seu papel instituído por Deus”?

Nessa sequência discursiva é inserida a imagem da mulher submissa que deve servir e honrar seu marido, estabelecendo uma posição inferior à mulher. Ao falar sobre honra é negligenciado e esquecido todo o contexto por traz desse casamento, a mulher deve honrar independente de seu marido tratá-la com respeito ou com violência. Assim como Deus, no discurso religioso, assume um papel superior e autoritário, nas casas, esse lugar é protagonizado pelo homem.

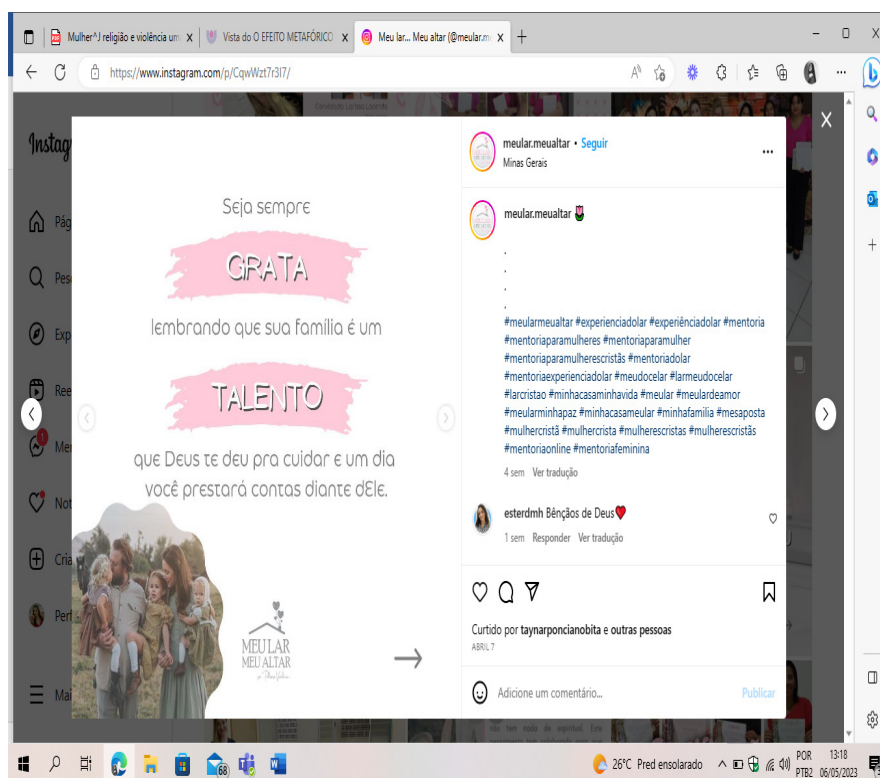
Ainda é utilizado, nessa imagem, a palavra “equilibrada” para apontar a postura que a mulher deve assumir ao honrar seu marido e cuidar de seus filhos. Sobre isso, podemos pensar na memória que essa palavra retoma. Por muito tempo quando a mulher se posicionava ela era tida como histérica e desequilibrada, sendo submetida a tratamentos invasivos com uso de medicamentos e força, abandonada em hospitais psiquiátricos precários. Desse modo, para ser equilibrada, ela precisa ser obediente, passiva, acatar as ordens, priorizar a vontade do outro em detrimento a sua própria.

Figura 3: Mesa e diálogo



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

Figura 4: Gratidão e talento



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

Mais uma vez, nessa SD, a mulher precisa estar como passiva para evitar conflitos. Ela precisa entender a personalidade do outro enquanto anula a sua própria. É mantido o dizer de que a mulher precisa viver em função do marido e de seus filhos, essa deve ser a sua prioridade. É interessante observar que essas instruções são dadas a todas as mulheres, como uma lei geral, não considerando as ambições, sonhos ou particularidades de cada uma. Os sentidos que são produzidos não geram apenas a obrigatoriedade da realização dessas atividades por parte das mulheres, mas a pressão de realizar tudo isso com perfeição já que, como apontado anteriormente, ela deverá prestar contas a Deus sobre o seu desempenho.

A última sequência discursiva presente na publicação aponta alguns detalhes importantes para finalizar todas as instruções. Esses detalhes estão totalmente associados ao ambiente doméstico que estão a serviço da mulher. Ela deve então, além de tudo que já foi dito “limpar, organizar e decorar a casa, preparar uma alimentação saudável e ser hospitaleira com as visitas”. Todas as obrigações relacionadas a casa são de responsabilidade da mulher e devem ser executadas por ela para que seus lares sejam um ambiente de adoração a Deus.

Todas as SD's apresentadas estabelecem e reforçam a diferença das posições ocupadas pelas mulheres e pelos homens no ambiente religioso. Ao homem, está o lugar de poder, autoridade e liderança enquanto a mulher deve ser submissa, obediente e passiva. Esse discurso reforça o silenciamento da mulher e incentiva, acreditamos, a violência doméstica, uma vez que sem direito ao dizer, ao questionar, o silêncio de um existir para além dessa posição de lar se instaura entre flores e altar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos, neste trabalho, analisar como circula um dizer sobre a posição dessa mulher na narrativa religiosa e compreender se

esse contribui, de algum modo, para a perpetuação de formulações que a violentam nesse espaço doméstico. Para isso, delimitamos como corpus de análise uma publicação no Instagram feita pela página Meu lar Meu altar em abril de 2023, que é composta por um manual de instruções com o intuito de apresentar conselhos e dicas para que as mulheres transformem os seus lares em “altares”.

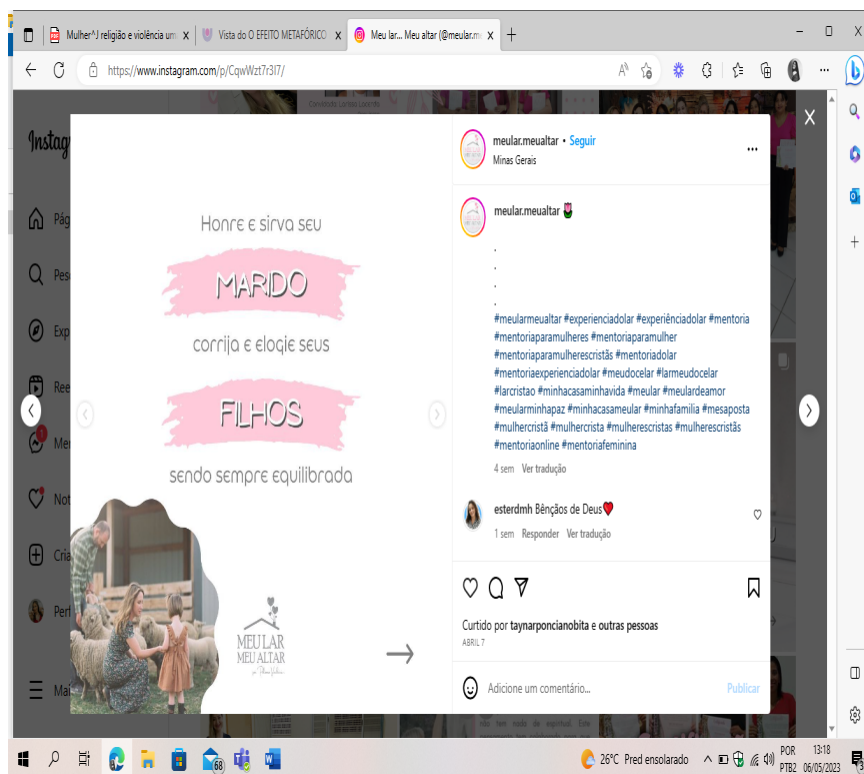
O estudo mobilizou a teoria da Análise de Discurso pecheutiana, bem como as noções de formação discursiva, condições de produção e memória discursiva a fim de responder ao seguinte questionamento: Como se formula e se constitui um dizer sobre posição que a mulher cristã deve ocupar em seu lar?

Sabemos da importância que a religião ocupa na vida dos brasileiros, ditando costumes, tradições e valores que extrapolam o ambiente das igrejas e chegam a outros campos da sociedade por meio das mídias digitais. Tendo em vista que articulamos com temáticas religiosas, vale salientar mais uma vez, que não nos ocupamos em questionar fé ou crenças individuais, mas olhar para esse discurso religioso que compõe o corpus da nossa análise, a partir da AD, pensando nos atravessamentos ideológicos produzidos e nos efeitos de sentidos que o perpassam.

As sequências discursivas analisadas sustentaram a diferença de posições que devem ser ocupadas pelas mulheres e pelos homens em seus lares. O trabalho doméstico, o cuidado da casa, do marido e dos filhos é designado como atividade exclusiva das mulheres. A responsabilidade para com a organização e até mesmo a “santificação” da casa é dita como função da mulher. Além disso, ao falar sobre honra e respeito, as SDs colocam a mulher em uma posição inferior ao homem, ela está como submissa e deve ser obediente, enquanto ele está na liderança e ausente das atividades domésticas.

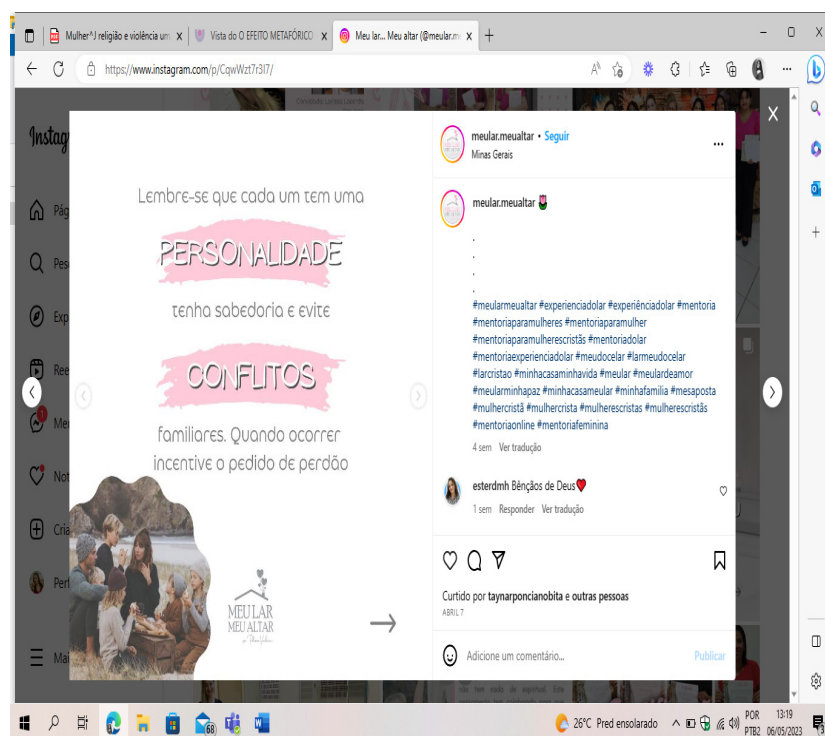
Além disso, por meio das imagens selecionadas, as SDs estabelecem um padrão de mulher cristã, sendo ela jovem, alegre, delicada, seguindo expectativas estabelecidas socialmente

Figura 5: Marido e filhos



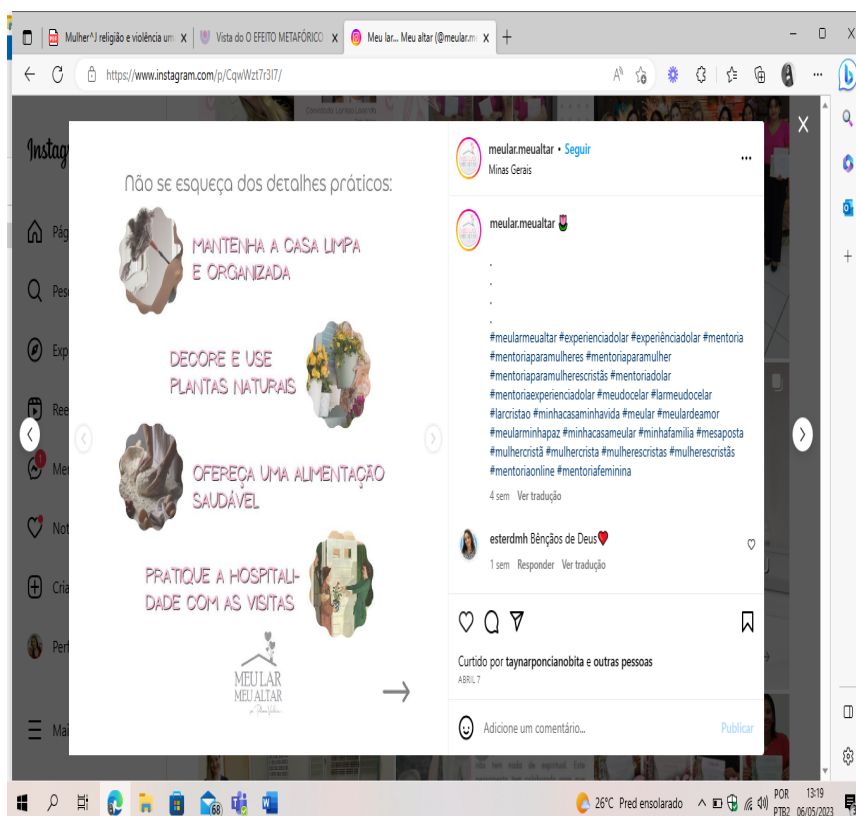
Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

Figura 6: Personalidade e conflitos



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

Figura 7: Últimos detalhes



Fonte: página Meu lar Meu altar, 2023.

como comportamentos femininos. O efeito de sentido produzido é de que qualquer mulher que desvie dessa expectativa não está cumprindo sua posição e nem exercendo a sua função como mulher cristã.

O veículo produtor e propagador desse dizer é o ambiente religioso, sendo assim essas formulações são associadas a voz de Deus. Por isso, a imposição desses deveres a serem realizados pelas mulheres possuem um peso maior e estão, de certa forma, impedindo questionamentos, impondo verdades absolutas que não podem ser questionadas ou descumpridas, já que estão vinculadas a uma ordem divina.

As sequências discursivas, ao delimitar o espaço doméstico as mulheres, as limitam de ocupar outros ambientes como o universitário, executivo, político etc. Além disso, percebemos a violência perpassando esses dizeres ao impor que a mulher deve sempre respeitar e honrar o seu marido independente da situação e tratar

tudo com “equilíbrio” sendo, muitas vezes, silenciada.

Assim, faz-se necessário discutir sobre essas temáticas uma vez que a religião é tão presente e significativa da vida dos brasileiros e os índices de violência doméstica e feminicídios aumentam cada vez mais. Fazer com que essas temáticas circulem na sociedade torna-se importante para aumentar as discussões e contribuir para que a violência contra a mulher diminua ao ponto em que ela consiga perceber novas possibilidades e lugares que podem ser ocupados além do seu “lar” e do seu “altar”.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Denise de Souza. Igrejas de frente com Gabi: uma análise do discurso religioso midiatisado. 2017. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, 2017.

KEHL, Maria Rita. Deslocamentos do feminino. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guarcira Lopes. Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Análise do discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes editores, 2013.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Palavra, fé, poder. Campinas: Pontes editores, 1987.

TOLDY, Teresa Martinho; SANTOS, Ana Cristina. Religião, gênero e cidadania sexual: uma introdução. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 110, set. 2016. Disponível em: https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2182-74352016000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt;script=sci_arttext&pid=S2182-74352016000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 maio 2022.

VILHENA, Valéria Cristina. Resultados de uma pesquisa: uma análise da violência doméstica entre mulheres evangélicas. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, São Paulo, v. 9, ago. 2010. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1280156603_ARQUIVO_ValeriaCristinaVilhena.pdf?msclkid=e01cfe8bc24511e-cb2a6730fc50e1b39. Acesso em: 22 de abril de 2022.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: maio de 2023

DISCURSO E ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA A PARTIR DOS MISTÉRIOS DE CLARICE LISPECTOR

Thaise Maria Armelin Elias¹

Denise Gabriel Witzel²

Resumo: Clarice Lispector, uma das maiores e mais importantes escritoras brasileiras do século XX, sempre fascinou os brasileiros desde sua vinda para o Brasil. Um ar de mistério sempre a permeou e inquietou a muitos, sendo considerada uma figura indescritível e enigmática, a “Esfinge do Rio de Janeiro”, segundo Moser (2017, p. 14) a descreve em sua biografia, material de análise deste artigo. Assim, atreladas teórica e metodologicamente aos Estudos Discursivos Foucaultianos, analisamos discursos materializados nessa biografia, atentas à relação entre língua, história e sujeito, de modo a relacionarmos os mistérios de Clarice a uma estética de existência. Nessa direção, as reflexões dão relevo aos acontecimentos que apontam para os modos de subjetividade da autora, mulher que não se enquadrou aos preceitos morais e éticos do seu tempo, mostrando que é possível lutar contra eles, conduzindo-se a favor de si.

Palavras-chave: Estudos Discursivos Foucaultianos. História. Língua. Subjetividade. Sujeito.

Discourse and Aesthetics of Existence from the mysteries of Clarice Lispector

Abstract: Clarice Lispector, one of the greatest and most important Brazilian writers of the 20th century, has always fascinated Brazilians since her arrival in Brazil. An air of mystery has always permeated her and disturbed many, being considered an indescribable and enigmatic figure, the “Sphinx of Rio de Janeiro”, according to Moser (2017, p. 14) described in her biography, material for analysis in this article. Thus, theoretically and methodologically linked to Foucaultian Discursive Studies, we analyze discourses materialized in this biography, attentive to the relationship between language, history and subject, in order to relate Clarice’s mysteries to an aesthetic of existence. In this direction, the reflections highlight the events that point to the author’s modes of subjectivity, a woman who did not fit in with the moral and ethical precepts of her time, showing that it is possible to fight against them, acting in her own favor.

Keywords: Foucauldian Discursive Studies. History. Language. Subjectivity. Subject.

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras, PPGL. E-mail: thaiseaelias@gmail.com

2 Doutorado em Letras, UNESP/Araraquara e docente do Programa de Pós-graduação em Letras, PPGL. E-mail denise@unicentro.br

Introdução

Clarice veio de um mistério, partiu para outro. (Carlos Drummond de Andrade In Moser, 2017, p. 15)

Clarice Lispector é uma das escritoras modernistas do século XX mais lidas e estudadas da literatura brasileira. Seus romances, contos e crônicas sempre instigaram o público pela sua maneira peculiar de escrever. “Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector, disse o poeta Lêdo Ivo” (MOSER, 2017, p. 23). A inovação do estilo clariceano surgiu diferente de tudo o que já existira na literatura brasileira, trazendo, por meio de sua escrita, uma experiência nova para os leitores. Acusada de hermética, tirou elogios de grandes críticos como Antonio Candido, que admirou a ousadia da escritora, uma vez que “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons e sinais” (CANDIDO, 1970, p. 131). Por conseguinte, ela, ao nos brindar com textos que não apenas narravam fatos e acontecimentos, já que parecia perscrutar o interior dos indivíduos, marcou a história da literatura brasileira de maneira inusitada e única.

Essa singularidade era vislumbrada tanto na escrita de Clarice quanto na sua vida, na sua maneira de ser e de existir, fascinando muitos que a conheceram – pela escrita e/ou pela convivência – desde sua vinda para o Brasil. Um ar de mistério sempre a permeou e inquietou a muitos, conforme destacado na epígrafe inicial, sendo considerada uma figura indescritível e indecifrável. Sua vida, de acordo com Moser (2017), era comparada com a vida de alguns santos, como Santa Teresa d’Ávila e São João da Cruz, visto que foi atravessada pelo misticismo que encobria a região onde nasceu. A autora não gostava muito de falar sobre si e sobre suas origens, deixando, então, lacunas de informações as quais possibilitaram a emergência de inúmeras

formas de apresentá-la, descrevê-la e, extensivamente, de subjetivá-la pelo funcionamento da língua, linguagem e, como veremos, pelo discurso. A indecifrável e mitológica Clarice, mesmo vivendo no século XX, em uma grande cidade como o Rio de Janeiro, permaneceu envolvida em uma aura de mistério. “Clarice era uma estrangeira na Terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes” (MOSER, 2017, p. 15), escreveu um amigo depois de sua morte.

Dessa forma, com o objetivo de compreendermos a emergência de discursos que tratam dessa “aura de mistério” em torno dessa “estrangeira na Terra”, organizamos este estudo em duas partes, além desta introdução e das considerações finais: na primeira, apresentaremos os conceitos foucaultianos que cercearão as reflexões em torno do que se diz/disse sobre a autora, notadamente, os conceitos de discurso, sujeito, subjetividade e objetividade, de modo a traçarmos os fundamentos de uma estética de existência, somando-se, ainda, o conceito de memória discursiva, formulado por Courtine (2014); na segunda parte, daremos visibilidade aos enunciados que apontam para aspectos de sua vida que vão na contramão daquilo que se esperava de uma escritora notável do século XX e que, por isso, passou a ser considerada como mulher misteriosa. O material de análise são sequências enunciativas materializadas no livro *Clarice*, uma biografia, de Benjamin Moser, indo ao encontro da premissa foucaultiana de que “não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas” (FOUCAULT, 2003, p. 256).

Alguns conceitos foucaultianos: entrelaces

Cada discurso encobria o poder de dizer algo diferente do que ele dizia e de englobar, assim, uma pluralidade de sentidos: pletora do significado em relação a um significante único. Assim estudado, o discurso é ao mes-

mo tempo, plenitude e riqueza indefinida. (FOUCAULT, 2014, p. 145)

bras do próprio autor, lemos:

Eu me dei como objeto uma análise do discurso, fora de qualquer ponto de vista. Meu programa se fundamenta nos métodos da linguística. A noção de estrutura não tem nenhum sentido para mim. O que me interessa, no problema do discurso, é o fato de que alguém disse alguma coisa em um dado momento. Isto é o que eu chamo de acontecimento. Para mim, trata-se de considerar o discurso como uma série de acontecimentos, de estabelecer e descrever as relações que esses acontecimentos – que podemos chamar de acontecimentos discursivos – mantêm com outros acontecimentos que pertencem ao sistema econômico, ou ao campo político, ou às instituições. (...) O fato de eu considerar o discurso como uma série de acontecimentos nos situa automaticamente na dimensão da história (...). Se faço isso é com o objetivo de saber o que somos hoje. Quero concentrar meu estudo no que nos acontece hoje, no que somos, no que é nossa sociedade. Penso que há, em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas (FOUCAULT, 2006, p. 255).

Nesse viés, este estudo é guiado teórica e metodologicamente pelos seguintes pressupostos conceituais em relação ao discurso, assim resumido por Witzel (2022): a) o discurso é analisado como uma prática que provém da formação dos saberes e se articula com outras práticas não discursivas; b) trata-se de um jogo estratégico e polêmico constitutivo de saberes de um certo momento histórico; c) o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente); d) a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a determinar aquilo que pode ser dito em um certo momento histórico; e) enfim, o discurso é visto como um bem finito, limitado, desejá-

Adentrar na esteira da Análise do Discurso significa evocar o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) considerado um dos maiores intelectuais do século XX cujos estudos fundamentam questões centrais para o pensamento contemporâneo de um modo geral e auxiliam os estudiosos em suas diferentes análises. De acordo com Gregolin, a “abrangência de suas temáticas, a solidez de sua argumentação, e a perspicácia de suas problematizações desafiam os limites disciplinares e instigam uma pluralidade de leituras” (GREGOLIN, 2016, p.118). Para ancorarmos nossas reflexões em suas formulações e apropriarmos-nos de suas contribuições para a análise do discurso é imprescindível e, ao mesmo tempo, instigante, adentrar em um caminho sem volta, isto é, um percurso de descobertas e redescobertas, de idas e vindas, um retorno ao passado, à história para buscar compreender nossa atualidade, respondendo à questão central de sua obra, disponível em muitos ditos e escritos: Quem somos nós hoje?

Apesar das inúmeras contribuições do filósofo para as diversas áreas do conhecimento, fixar-nos-emos no seu aporte indiscutível concedido à Análise do Discurso. Esta, a partir de Michel Foucault, “convida à construção de objetos discursivos numa tríplice tensão entre a sistematicidade da linguagem, da historicidade e da produção de subjetividades (GREGOLIN, 2016, p. 120). Assim, desde 1960, mesmo não objetivando criar uma teoria do discurso, como fez Michel Pêcheux³, Foucault tomou para si o discurso enquanto objeto de análise. Nas pala-

3 “Michel Pêcheux nasceu em Tours em 1938 e morreu em Paris em 1983. Ele é o fundador da Escola Francesa de Análise de Discurso que teoriza como a linguagem é materializada na ideologia e como esta se manifesta na linguagem. Concebe o discurso como um lugar particular em que esta relação ocorre e, pela análise do funcionamento discursivo, ele objetiva explicitar os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação” (ORLANDI, 2005, p. 10).

vel e útil, “que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas ‘aplicações práticas’) a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta” (FOUCAULT, 2014, p.137).

Apesar do grande interesse de Michel Foucault pelo discurso, a ponto de tomá-lo como objeto, a grande preocupação do filósofo é com o sujeito, ou melhor, com o modo como o ser humano se transforma em sujeito, visto que “O sujeito é constituído por discursos historicamente produzidos e modificados; assim como o discurso, o sujeito está em constante produção. É marcado por movências e é constituído pelos discursos” (FERNANDES, 2012, p. 16).

Partindo, portanto, do pressuposto de que o sujeito ocupa um lugar essencial na obra de Michel Foucault, vislumbra-se um deslocamento de uma visão essencialista e universal do sujeito para um sujeito “anônimo e inconclusivo, isto é, sujeito construído, produto histórico de processos de subjetivação” (GREGOLIN, 2016, p. 131). Face a uma ontologia histórica de nós mesmos, destacam-se os três domínios da genealogia problematizados pelo filósofo ao longo de sua obra:

Primeiro, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação à verdade através da qual nos constituímos como sujeitos de saber; segundo, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação a um campo de poder através do qual nos constituímos como sujeitos de ação sobre os outros. Terceiro, uma ontologia histórica em relação à ética através da qual nos constituímos como agentes morais (FOUCAULT, 1995, p. 233).

O sujeito, nessa perspectiva, passa a ser visto como um “sujeito discursivo, compreendido como um lugar sócio-histórico discursivamente produzido, heterogêneo, plural, sempre em processo de constituição” (FERNANDES, 2012, p. 16). Assim sendo, podemos tomar o discurso como constituinte do sujeito, aqui pre-

cisamente o sujeito Clarice Lispector, em relação à história.

Face às questões do discurso e sujeito, torna-se importante salientar que o sujeito enquanto efeito dos discursos implica modos de subjetivação, visto que a subjetividade, na fase arqueológica foucaultiana se dá pelo exterior. Em outras palavras, a prática da subjetividade, viabilizada por discursos exteriores, apresenta-se como um recurso de constituição do sujeito. Por objetivação, entendem-se os processos que, enraizados na densidade histórica da discursividade, transformam os seres humanos em objeto de conhecimento. Assim, a objetivação surge como efeito da subjetivação a qual revela o exterior como determinante do interior, sendo sempre marcada na relação com o discurso.

A produção de subjetividade é constante, uma vez que o sujeito está sempre em construção. Ele está em meio às relações de poder que, por sua vez, visa nortear as condutas recaindo sob a produção de subjetividade. “Os discursos, compreendidos como exteriores aos sujeitos, são sempre o motriz dos dispositivos possibilitadores e/ ou determinantes de sua constituição e da produção da subjetividade” (FERNANDES, 2012, p. 86). Nessa linha de raciocínio, o sujeito Clarice, de forma racional, norteou as suas subjetividades, mesmo sabendo que é impossível estar fora das relações de poder, levando-a, então, a ser objetivada, pela ótica do biógrafo, como mulher misteriosa, como veremos mais à frente.

Vale lembrar que, até a fase genealógica, Foucault pensava o sujeito como resultado de efeitos de relações de poder, isto é, como uma objetivação. No entanto, conforme explica Fontoura (2008), a partir do segundo volume da História da Sexualidade, há um deslocamento teórico, diferenciando-se da ideia de uma microfísica do poder. Ao sujeito individualizado por relações de poder acrescenta-se, agora, um caráter ativo, antes não pensado. Nas palavras de Gregolin, “o problema – ao mesmo tempo político, ético, social e filosófico – que se nos co-

loca na modernidade não é o de tentar libertar o indivíduo do Estado e das suas instituições, mas o de libertá-lo das representações de individualização criadas pelo poder globalizador” (GREGOLIN, 2016, p. 134). Nesse viés,

Talvez o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrar-nos deste duplo constrangimento político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno. Temos que promover novas formas de subjetividade, através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos (FOUCAULT, 1995, p.239).

Com esse deslocamento, inicia-se a terceira fase de Foucault. Segundo Fernandes, “esta passagem é movida pelo tema poder, visto que os estudos sobre o poder em relação com o discurso levaram Foucault a pensá-lo em relação com a subjetividade, como as técnicas e o governo de si, questões que, então, passaram a ocupar lugar central em suas pesquisas” (FERNANDES, 2012, p. 71). São esses pontos, colocados em relevo na terceira fase, que serão articulados de forma específica nas análises das sequências enunciativas adiante, em que elucidaremos Clarice Lispector como um sujeito mulher que desobedece para obedecer a si mesma, melhor dizendo, que resiste as subjetivações impostas, tomando a frente do curso de sua vida, em um cuidado de si, eleito como uma estética de existência e, que por conta dessa escolha, passa a ser objetivada como misteriosa.

Por fim, é de suma importância para este estudo, voltarmos à noção de memória discursiva configurada por Jean-Jacques Courtine que, baseando-se no pressuposto foucaultiano segundo o qual “não há enunciados que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, 2014, p. 119), formula o conceito de memória discursiva. Em sua tese de doutorado *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, ao refutar a

dimensão psicológica da memória e privilegiar a reflexão histórica, afirma que é na atualidade do acontecimento que a memória discursiva irrompe, quer dizer, “A noção de memória discursiva diz respeito à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas” (COURTINE, 2014, p. 105-106).

Nesse viés, importa a relação indissociável entre língua, sujeito e história, notadamente o fato de que na trama dessa relação, enredam-se saberes e efeitos de poder vinculados a esses saberes e (re)produtores de discursos. Destarte, paralelas e intrinsecamente ligadas ao discurso e à memória discursiva, desenvolveremos gestos de análises focalizando os processos de objetivação e subjetivação do sujeito Clarice Lispector, articulados às verdades da produção discursiva disponibilizadas em Moser (2017). Vale sublinhar, face ao que foi apresentado até aqui, que a subjetividade não se refere à identificação de um sujeito como categoria ontologicamente invariável e/ou universal; trata-se, antes, de modos de agir, de “processos de subjetivação modificáveis e plurais” (GREGOLIN, 2016, p.120).

Clarice, a mulher misteriosa

Por conta dos mistérios que sempre envolveram suas raízes, visto que chegava a mentir sobre a idade com que chegou ao Brasil, afirmando não saber nada sobre o lugar de onde veio, Clarice Lispector foi considerada, como já destacamos, indecifrável, indescritível, misteriosa e, por isso, inquietante. De acordo com o escritor e amigo Lúcio Cardoso, ninguém conseguia encará-la por muito tempo devido ao seu olhar intenso e penetrante. Ela, que visitara o Egito, não se impressionou com suas pirâmides e nem se sentiu intimidada diante da Esfinge, uma vez que guardava mais mistérios do que ela. Mas, apesar de todos os questionamentos a respeito de sua vida e suas raízes, não gostava muito de falar sobre si. Essa aura de mistério e de silêncio encobria um nascimento pobre e brutal, em meio a uma horrível guerra civil na

Ucrânia, muito distante do Brasil, em que um número exorbitante de judeus foi exterminado de forma cruel, a ponto da autora desejar nascer de novo para reescrever a história de seu nascimento.

Tomando as condições sócio-históricas de emergência dos enunciados, passemos a focalizar séries – dentro de outras séries – enunciativas, as quais apontam para uma regularidade que posiciona o objeto desta pesquisa como mulher misteriosa. Colocaremos em movimento a premissa foucaultiana de que o sujeito está em constante produção; é um efeito das relações dos discursos construídos historicamente nas relações de poder, por práticas de objetivação e subjetivação, sem perder de vista de que estamos diante de uma dispersão discursiva e que o enunciado, aqui organizados em SE – sequência enunciativa – é um átomo do discurso que “de um lado, é um gesto; de outro, liga-se a uma memória, tem uma materialidade; é único, mas está aberto à repetição e se liga ao passado e ao futuro” (FOUCAULT, 2014, 34-35), sendo impossível descrevê-lo na sua totalidade.

Organizamos nosso gesto de análise apresentando a sigla SE em ordem numérica e reunindo aquelas que gravitam em torno do tema aqui eleito: mulher misteriosa.

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 1:

“Sou tão misteriosa que não me entendo” (Clarice Lispector *In* Moser, 2017, p. 16).

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 2:

“Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio” (Clarice Lispector *In* Moser, 2017, p. 18).

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 3:

“Tinha algo da humildade de uma camponesa mesclada à altivez de uma rainha” (Olga Borelli *In* Moser, 2017, p. 380).

Na primeira sequência enunciativa, Moser (2017) coloca-nos diante de uma afirmação, ou melhor, de uma declaração enunciada por Clarice, a qual aponta a posição de um sujeito que se autodeclara confusa por conta de seus mistérios. O uso do verbo “ser” na primeira pessoa do presente do indicativo, aliado ao advérbio de intensidade “tão”, liga o sujeito desinencial “eu” à intensidade de seu mistério, explicando o motivo, a partir da conjunção “que”, pelo qual a levou a uma dificuldade de entender-se, ressaltado, ainda, pelo advérbio de negação “não”. Dessa maneira, ao declarar-se misteriosa, a mulher Clarice corrobora os dizeres que apontam para a aura de mistério que sempre a rodeou desde sua vinda para o Brasil e sua posição de personalidade rara e singular, a qual frequentemente perturbava e, ao mesmo tempo, fascinava as pessoas. Segundo Moser (2017), sua postura misteriosa era o aspecto mais notável de sua personalidade, escapando a toda explicação.

Por essa descrição, temos um discurso formatando um sujeito que guarda o mistério de seu nascimento, em meio à Guerra Civil Russa, conforme já apontado no início deste tópico, mas também esconde uma mulher que se divide entre a profissão e a maternidade, atualizando, via memória discursiva, os discursos referentes ao cotidiano de incontáveis mulheres que, no decorrer da história, também enfrentaram esse desafio. Heroínas que batalharam para entrar no mercado de trabalho, tentando desvencilhar-se de práticas discursivas que as acorrentavam à inferioridade e, conseqüentemente, aos serviços domésticos, não deixando, no entanto, de exercerem a maternidade, vista por Perrot (2003), como um fator social, imposto e controlado pela sociedade.

Assim sendo, esse enunciado possui como referente o mistério vivido pela/na intensidade do embate mãe e escritora. Esta última lutou desde cedo pelo seu lugar, por lugares outros, desbravando cargos, antes raramente alcançados pelo feminino. A primeira, que não gostava de falar de seu nascimento e de suas raízes, que

não concebia entrevistas, insistia, segundo Moser, que era simplesmente uma dona de casa, “e aqueles que chegavam esperando encontrar uma Esfinge muitas vezes encontravam uma mãe judia oferecendo bolinhos e coca-cola” (2017, p. 16). Com sua impetuosidade, sempre em busca de liberdade pessoal e artística, desconcertava a muitos, pois demonstrava também seu lado materno. Conta-nos Moser (2017) que quando seus filhos eram pequenos, a autora escrevia na sala com a máquina de escrever no colo para poder dar-lhes atenção e para que pudessem interrompê-la quando quisessem.

Ora, em meio às lutas para publicar seus livros, ela afirmou que queria ser mãe “Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos” (Clarice Lispector In Moser, 2017, p. 228). Mas o peso da função materna não deixou de pesar sobre ela. Seu filho Pedro um dia lhe disse que não queria que ela escrevesse porque era mãe. Nesse contexto, a partir da SE 1, Moser nos apresenta Clarice como uma figura humana a qual continuou conciliando profissão e maternidade, contribuindo para a perpetuação dos enigmas que a envolviam e lembrando um feminino que enfrenta o desafio de equilibrar-se nesses dois extremos até os dias atuais.

Na materialidade do enunciado “Sou tão misteriosa que não me entendo”, destaca-se, ainda, a prática de narrar-se, de falar/escrever sobre si, compreendida por Foucault como um cuidado de si, pois esse tipo de enunciado seria uma estratégia narrativa/discursiva que vai ao encontro dos mistérios de uma mulher que, no conflito entre ser mãe e ser escritora, ansiava por liberdade. Dito de outro modo, Foucault (1992) tratou da escrita de si dos antigos filósofos gregos, compreendida como uma técnica de aperfeiçoamento do sujeito e/ou transformação da subjetividade, para mostrar que as verdades registradas nas escritas, a exemplo das correspondências, eram transformadas em êthos. Nas verdades dadas a ler na SE1, há uma relação com essas práticas antigas, de modo que sua

afirmação seguida da negação implica modos de existência de um sujeito incompreendido, enigmático e, como fica claro ao longo da biografia em destaque aqui, impenetrável.

Nessa mesma linha de entendimento sobre as técnicas de si, a SE 2 colabora para a confirmação e a perpetuação da autora como mulher misteriosa. Ao afirmar que não queria ser autobiográfica, ou seja, que ela não queria falar dela mesma, posiciona-se, de forma contrária ao que todos esperavam de uma escritora que irrompeu no século XX de maneira tão categórica. Ao invés de colocar-se frente aos holofotes, concedendo entrevistas e expondo seus feitos, preferiu permanecer às sombras de seus silêncios e mistérios, afirmando que queria ser bio, ou melhor, que discorressem sobre ela.

Esse enunciado encontra-se no livro *Água Viva* escrito por ela e publicado em 1973. Narrado em primeira pessoa e de forma, aparentemente, bem espontânea, foi considerado por muitos críticos como uma narrativa sem enredo, ou “um romance sem romance, não se vinculando a nenhum gênero literário” (ALENCAR, 2014, p.1). Diferentemente de tudo que foi escrito no Brasil na época, *Água Viva* parece ser um clímax do início ao fim. Nele, a autora, de modo fragmentado, metafórico e introspectivo, discorre sobre o tempo, questionando a existência e a vida por meio dos devaneios de uma pintora solitária. De acordo com o biógrafo, este livro causou o mesmo impacto que *Perto do Coração Selvagem*, escrito trinta anos antes, por marcar de maneira radical e inovadora a forma, o filosófico e o emocional. Como em muitos de seus escritos, a autora, enquanto sujeito mulher, parece fundir-se com a narradora, numa espécie de autobiografia. “Muito de sua obra era autobiográfico. Ela quase nunca escrevera sobre si própria tão literalmente, preferindo esconder-se por trás de seus personagens ou no interior de suas alegorias” (MOSER, 2017, p. 384). Por mais que em alguns momentos, ela negue que suas obras sejam como tais “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês

não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou” (LISPECTOR, In Moser, 2017, p. 434), em outros, parece confessar, como explicado a Olga Borelli: “Tenho, Olga, que arranjar outra forma de escrever. Bem perto da verdade (qual?), mas não pessoal” (LISPECTOR, In Moser, 2017, p. 384).

Sendo assim, ao assumir tal posição ou, ao escolher viver de forma reservada, preferindo ser narrada pelo olhar do outro a falar sobre si, revela uma atitude singular dela diante da vida. Essa escolha nos remete à palavra grega *bíos*, percorrida por Foucault no livro *Subjetividade e Verdade*, a qual nos coloca diante de uma escolha peculiar de vida. Para o filósofo, essa palavra traduz o que significa conduzir-se, uma vez que não se trata apenas do curso da vida, mas também de como escolhemos, pessoalmente e racionalmente, cursá-la e modificá-la em função de si. Sob a ótica do autor

O *bíos* é o que nos acontece, é claro, mas pelo ângulo do que fazemos com o que nos acontece. É o curso da existência, mas levando em conta o fato de esse curso estar indissociavelmente ligado à possibilidade de conduzi-lo, de transformá-lo, de direcioná-lo neste ou naquele sentido (FOUCAULT, 2016, p. 33).

Essa escolha de moldar sua subjetividade diante da vida, de preservar seu si ético, em virtude de suas verdades e de seus silêncios interiores, é, na esteira de Foucault, uma técnica de si que, mais uma vez, aponta para uma estética de existência, advinda de um trabalho de si sobre si, pois ao guardar detalhes de sua vida, em um momento em que todos queriam saber quem ela era, é uma maneira de impor resistência às redes de poder que tentam normalizar e padronizar os indivíduos, notadamente uma mulher escritora no enorme alcance como o dela. Quer dizer, estabelecer seu modo de vida, voltando para si, reflexivamente, significa eleger uma estética de existência em que o sujeito “alcança momentos de liberdade e dá a si mesmo regras de existên-

cia distintas de padrões e normas ditadas pelas relações sociais, esculpindo, assim como obra de arte, sua vida e subjetividade” (GALVÃO, 2014, p. 158).

Essa concepção ética exposta por Foucault na sua última fase, consiste no trabalho do sujeito sobre a própria subjetividade, objetivando conduzir-se e expressar seu próprio estilo de vida, fugindo dos jogos de poder que tentam desviá-lo de suas vontades. Assim dizendo, em meio aos micropoderes espalhados na sociedade, foi necessário que o sujeito impusesse resistência na busca de sua autonomia. Nas palavras de Foucault, essa concepção nada mais é que

Práticas reflexivas e voluntárias pelas quais os homens não somente se fixam regras de conduta, mas também buscam se transformar, se modificar em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que porte certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2006, p. 545).

Nessa perspectiva, aquela que viveu uma vida em resistência, adotou sua maneira particular de viver, o seu *bíos*, posicionando-se de maneira racional diante do curso da vida, ou seja, ao optar por viver misteriosamente, imersa em seus silêncios, assumiu uma maneira peculiar de existência, optando por esculpir a sua subjetividade, liberando-se dos padrões impostos por uma sociedade que desejava desvendá-la, descrevê-la e perscrutá-la.

O mistério, a incapacidade de descrever Clarice, suas múltiplas designações, devido a dualidade descrita acima e a escolha de sua subjetividade, também está presente na SE 3 proferida por Olga Borelli. Olga foi uma, dentre as muitas pessoas, que passaram pela vida da autora, tornando-se uma essencial figura nos últimos anos de sua vida. Envolvida por anos com empreendimentos de caridade por ter sido freira, Olga, desde quando a conheceu, dedicou-se inteiramente a ela, sendo quem segurou a sua mão na

hora da morte⁴. Entrou na sua vida num momento de muita solidão, exercendo um papel de grande amiga e figura materna para aquela que havia perdido a mãe muito cedo. “Ela agia como uma espécie de embaixatriz entre a escritora e o mundo exterior” (MOSER, 2017, p. 381). Conheceu-a pela televisão, enquanto lia um de seus livros, *A Paixão segundo G. H.*, e, com a sensação de que a conhecia há anos, convidou-a para participar de uma campanha que visava arrecadar fundos para uma das fundações da qual era voluntária. Tiveram então a oportunidade de se encontrarem e conversarem.

Essa sequência, a exemplo da primeira, também retrata uma dualidade, uma oposição, uma mistura de características, de designações, que mantém e regulariza o mistério e a singularidade de Clarice apontada por Moser e que tanto chamava a atenção das pessoas. Borelli, ao usar o adjetivo “mesclada”, liga Lispector a uma posição humana, humilde, simples de uma camponesa, daquela que trabalha discretamente no campo, mas, ao mesmo tempo, a uma posição altiva, de nobreza, de dignidade, de protagonista a qual lutava por seus direitos e desejos.

Ainda, a oposição dos substantivos “camponesa” e “rainha” relacionados a autora coloca em funcionamento a memória de um feminino enraizado, historicamente, em meio aos jogos de verdade, ao estigma da simplicidade, da sensibilidade, da descrição, da ingenuidade, em oposição a um feminino que lutou, reinventou-se, buscou novas formas de subjetividade e com muita resistência, coragem e desobediência mudou a história, objetivando elevar-se à altura dos homens, colocando-se num nível de igualdade e despindo-se de estigmas fincados nas bases do patriarcado. Em outros termos, essa sequência evidencia, através dos nós existentes no discurso, uma antiga divisão muito discutida e analisada em relação ao ser mulher: “de um lado, aquelas que correspondiam aos tradicionais ideais femininos por serem castas, fiéis, obedien-

tes, boas esposas e mães; de outro, aquelas que provocavam repúdio por serem feiticeiras, lésbicas, rebeldes, anarquistas, prostitutas e loucas” (WITZEL e TEIXEIRA, 2020, p. 247).

Destarte, essa oposição marca uma regularidade, evidenciando a postura enigmática da autora, sua personalidade singular e suas múltiplas e entrelaçadas designações, as quais levaram-na a ser descrita como quase tudo. “Uma autoridade atestará que era de direita, e outra, que era comunista. Uma insistirá que era uma católica devota, embora na verdade fosse judia” (MOSER, 2017, p. 16).

Cabe ainda salientar que a escritora escreveu, em alguns momentos, fazendo uso de pseudônimos, o que contribuiu para enfatizar sua personalidade misteriosa. O primeiro foi Teresa Quadros, criado para assinar a seção *Entre Mulheres* direcionada ao público feminino do jornal *Comício* do Rio de Janeiro. O segundo foi Helen Palmer, usado para assinar a coluna de beleza do jornal carioca *Correio da Manhã*. Nesse, Clarice era paga por uma fabricante de cremes faciais para atrair as mulheres aos balcões de cosméticos. Mas é claro que a astuta colonista não ficava apenas no nível da futilidade. Segundo Moser (2017), ela exortava suas leitoras a irem muito além da beleza, a não serem limitadas a atrair os olhares dos homens; incentivava a busca pela modernidade, quer dizer, o ler e o saber.

Esses pseudônimos, usados para falar de coisas frívolas como beleza e rotina doméstica, escondiam a complexidade de uma mulher e de uma escritora que se preocupava com as mais profundas dimensões do ser humano. A linguagem usada por ela nas colunas destoava da profundidade com a qual ela marcava seus outros escritos. Mas por se tratar de Lispector, mesmo presa ao terreno jornalístico destinado às mulheres da época, conseguiu desestabilizar as páginas que escreveu. De acordo com Nunes, esses pseudônimos, máscaras usadas pela autora, “protegiam a identidade de Clarice, mas não a impediam de atuar. Presa pelo discurso fluente

4 Clarice faleceu no dia 9 de dezembro de 1977, no Rio de Janeiro, vítima de um câncer no ovário (MOSER, 2017).

da narradora e desarmada pelos laços da intimidade a que fora convidada, a leitora de jornal não se dava conta do jogo a que estava sendo submetida” (NUNES, 2010, p. 75). Sendo assim, essa troca de identidade, além de escondê-la ainda mais em seus mistérios, auxiliou o aparecimento de suas múltiplas designações. Dito de outra maneira

Ao mesmo tempo em que a máscara esconde o rosto de quem a usa, o jogo do disfarce, por sua vez, mesmo que discretamente, apresentará indícios de que existe uma identidade por trás da máscara. Uma via de mão dupla: a mesma máscara que camufla chama a atenção para o que oculta (NUNES, 2010, p. 74).

Por conseguinte, três enunciados tão simples, mas que quando colocados em relação a um referencial, opõe-se à lógica, dado que não se apresentam de forma visível. Melhor dizendo, três enunciados não visíveis e não ocultos (FOUCAULT, 2014). Não ocultos porque foram proferidos, porque tem sua existência singular, material, e não visíveis, pois não significa que é visível porque foi enunciado, mas sim, porque se encontram nele questões cotidianas tão conhecidas, que acabam por passar despercebidas, dentro de uma sociedade patriarcal e machista, tão acostumada, em meio ao seu poder, a voltar-se para seus próprios interesses, deixando as mulheres às margens de suas lutas por dignidade, liberdade e autonomia.

Cercada pelo vazio de informações que envolvia suas raízes, pelo embate que vivenciava: mãe e escritora e pelas suas variadas adjetivações, as quais inquietava a muitos, cresceu, de acordo com Moser, toda uma mitologia em torno de Clarice, ou como diria Foucault (1996), vontades de verdade sobre essa mulher. Mesmo destacando-se no Brasil, desde sua adolescência, tornando-se mais tarde uma figura pública, conseguiu permanecer enigmática. “Muitas pessoas a viam como estranha, misteriosa e difícil, um gênio místico incognoscível, muito acima,

e fora, do grosso da humanidade” (MOSER, 2017, p. 382).

Considerações finais

Analisar o sujeito Clarice Lispector pelo viés dos Estudos Discursivos Foucaultianos nos proporcionou uma experiência analítica para além de sua literatura, haja vista que a grande preocupação de Michel Foucault sempre foi com o sujeito e com aquilo que se diz sobre ele. Portanto, ao perpassarmos a autora e seus processos de subjetivação e objetivação pela ótica do biógrafo Benjamin Moser, isto é, ao analisarmos os discursos que fundaram esse sujeito, deparamo-nos com uma mulher ora mãe, ora escritora, pensada, analisada e desejada como uma figura misteriosa. Logo, evidenciamos a objetivação como efeito da subjetivação, conforme nos aponta Fernandes (2012). Em outras palavras, percebemos um sujeito em movimento, em constante produção, que se subjetivou acolhendo a outras verdades, buscando outras formas de subjetividade e, por isso, foi objetivada como misteriosa.

Na atualização dos enunciados destacados da biografia escrita por Benjamin Moser sobressaem-se sentidos que apontam para a existência peculiar do sujeito Clarice Lispector, isto é, ao assumir uma postura ética diante da vida, fazendo suas escolhas e agindo, racionalmente, sobre suas subjetividades, escolheu o seu bíos, a sua estética de existência, contrária do que se esperava de uma autora que emergiu, no século XX, de maneira tão categórica. Dito de outra forma, ela não se deixou enquadrar, padronizar, mas resistiu às subjetividades impostas pela sociedade, mostrando que é possível o sujeito lutar contra elas, conduzindo-se a favor de si e de sua autonomia.

Dessa forma, Clarice contribuiu para a perpetuação de seus mistérios a ponto de ser objetivada pelo olhar do biógrafo como uma mulher misteriosa, fazendo valer o pensamento foucaultiano de que o que importa é o sujeito

imerso na história e aquilo que se diz sobre ele (FOUCAULT, 2003), isto é, a relação indissociável entre língua, sujeito e história.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Katya Queiros. Água Viva, Clarice Lispector e o cabalismo profético secularizado: especulações na escrita do eu. *Maaravi*. Belo Horizonte, v. 8, n. 14, 1-25, 2014.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COURTINE, Jean-Jacques. Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. Discurso e sujeito em Michel Foucault. São Paulo: Intermédios, 2012.
- FONTOURA, Cesar Tadeu. Michel Foucault e a problematização do poder. *Intuitio*. Porto Alegre, vol. 1, n. 2, p. 68-88, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Subjetividade e Verdade: curso no Collège de France (1980-1981). Ed. Frédéric Gross. Dir. François Ewald e Alessandro Fontana. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Michel Foucault: Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro, 2ª Edição: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. Diálogos sobre o poder. Ditos e escritos. Estratégias, Poder-Saber. MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. V.4.
- FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola: 1996.
- FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, P. e DREYFUS, H. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica - para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 229-249.
- FOUCAULT, Micehl. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.
- GALVÃO, Bruno Abílio. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética de existência. *Intuitio*. Porto Alegre, vol. 7, nº 1, 157 – 168, 2014.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Michel Foucault: Uma teoria crítica que entrelaça o discurso, a verdade e a subjetividade. In: *Um mapa da crítica nos estudos da linguagem e do discurso*. FERREIRA, Ruberval e RAJAGOPALAN, Kanavilil (Org.). São Paulo: Pontes, 2016.
- MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NUNES, Aparecida Maria. Dissimulações de Clarice Lispector. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, 2(2), 66-77, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso (Michel Pêcheux et l'Analyse de Discours). *Estudos da Língua(gem)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 9-13, 2005. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudos-dalinguagem/article/view/973>. Acesso em: 14 mai. 2023.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: *O corpo feminino em debate*. MATOS, Maria Izilda S. de e SOIHET, Rachel

(Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 13-27.

WITZEL, Denise Gabriel e TEIXEIRA, Nínia Cecília Ribas Borges. Discurso e memória de uma mulher desobediente em carta à Rainha Louca. *Interfaces*. Vol. 11, n. 4, 246-258, 2020.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, corpo utópico e escrita de/em si. *Revista da Anpoll*. Florianópolis, v. 53, n.2, p. 281-297, mai/ago. 2022. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1746>.

Acesso em: 12 mai. 2023.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: maio de 2023.

O TOLO SUJEITO OU O SUJEITO TOLO? A NOÇÃO DE SUJEITO DA ANÁLISE DE DISCURSO MOBILIZADA EM TESES DA ÁREA DE LETRAS

Heitor Pereira de Lima¹

Resumo: Tomando como pressuposto a Análise de Discurso fundada por Michel Pêcheux, este trabalho objetiva apresentar um breve estudo de como a noção de sujeito comparece em sete teses da área de Letras, desenvolvidas em um Programa de Pós-graduação de uma universidade privada, localizada em Minas Gerais, no ano de 2020. O corpus de análise foi construído a partir de sequências discursivas realizadas na introdução das referidas teses, a partir dos quais se buscou observar marcas linguístico-discursivas que apontam para onde os trabalhos olham ao mobilizarem a noção de sujeito, bem como quais outras categorias são postas em movimento para o desenvolvimento teórico-metodológico das pesquisas. Observou-se que a noção de sujeito discursivo, baseada principalmente em Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi ([1999] 2015), Indursky (2008) e Leandro-Ferreira (2010), por toda sua complexidade, está em funcionamento numa rede teórica que a entrecruza com outras noções, contemplando sua dimensão.

Palavras-chave: Sujeito. Teses da área de Letras. Análise de Discurso. Michel Pêcheux.

THE SUBJECT FOOL OR THE SUBJECT FOOL? THE NOTION OF SUBJECT OF DISCOURSE ANALYSIS MOBILIZED IN THESES IN THE AREA OF LANGUAGES

Abstract: Taking as a premise the Discourse Analysis founded by Michel Pêcheux, this work aims to present a brief study of how the notion of subject appears in seven theses in the area of Literature, developed in a Postgraduate Program of a private university, located in Minas Gerais, in the year 2020. The corpus of analysis was built from discursive sequences carried out in the introduction of the referred theses, from which it was sought to observe linguistic-discursive marks that point to where the works look when mobilizing the notion of subject, as well as which other categories are set in motion for the theoretical-methodological development of research. It was observed that the notion of discursive subject, based mainly on Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi ([1999] 2015), Indursky (2008) and Leandro-Ferreira (2010), for all its complexity, is at work in a theoretical network that intertwines it with other notions, contemplating its dimension.

Keywords: Subject. Theses in the Letters area. Michel Pêcheux. Discourse Analysis.

¹ Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bolsista CAPES. Integrante do Grupo de Estudos Palavra, Língua, Discurso (PALLIND), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: oiheitorlima@gmail.com

Para começar: uma epígrafe e as primeiras palavras

[...] tanto para vocês como
para mim,
a categoria de sujeito é uma
“evidência” primeira
(as evidências são sempre as
primeiras):
*está claro que vocês, como
eu,
somos sujeitos* (livres, mo-
rais, etc.)
(ALTHUSSER, 1985, p. 94,
grifos meus).

Por que (re)discutir a noção sujeito² da Análise de Discurso pecheuxtiana uma vez que há diversas pesquisas que problematizam essa noção? Embora acredite que sempre há um a-dizer sobre um já-dito, este trabalho não pretende se dedicar à reflexão sobre constituição, fragmentação e/ou desdobramento do sujeito, ainda que passe por essas questões; mas busca apreender como essa noção é mobilizada em teses, da área de Letras, desenvolvidas à luz da Análise de Discurso em uma universidade privada no estado de Minas Gerais, no ano de 2020. É importante dizer, ainda, que este estudo é um desdobramento de uma pesquisa de mestrado³.

O sujeito pecheuxtiano está sempre presente nos debates dos analistas de discurso e também de quem não se filia a Pêcheux. Isso, inclusive, me faz recordar alguns diálogos calorosos que tive sobre essa noção, na Academia. Sem desviar do meu objetivo, retomo rapidamente um episódio no qual questões sobre a noção sujeito foram levantadas.

2 Toda vez que citar a palavra *sujeito* enquanto aquela que norteia meu trabalho, ou seja, a noção sobre a qual estou me dedicando, utilizarei a marcação em itálico.

3 Durante o processo de escritura deste texto, a dissertação Análise de Discurso à mineira: o funcionamento do dispositivo teórico-metodológico da AD em teses, da área de Letras, produzidas em Minas Gerais (LIMA, 2022), estava em desenvolvimento.

No ano letivo de 2020, cursei a disciplina Análise do Discurso: perspectivas teórico-metodológicas e percursos analíticos da Análise do Discurso de linha francesa, no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)⁴. A ementa que trazia referências bibliográficas de Dominique Maingueneau, Michel Foucault, Sírrio Possenti, Eni Orlandi, Michel Pêcheux, etc. proporcionou que alunos filiados a teorias/estudos distintos(os) se interessassem pelas discussões. Todos interessados pelo discurso. E nessa turma eu estava: ouvindo dos meus colegas sobre a Análise de Discurso que eles praticavam e tentando compreender a teoria do discurso que eu gostaria de praticar. Meu encontro com Pêcheux ainda não tinha acontecido.

A partir dessa experiência, acredito, então, que ressoam em mim, analista de discurso principiante, comentários interrogativos realizados por colegas filiados a outros campos disciplinares dos estudos da linguagem. Em algumas aulas, eles (me) questionaram sobre a noção sujeito da Análise de Discurso: “O assujeitamento condiciona o sujeito de Pêcheux à tolice?”, “Então, o sujeito de Pêcheux é uma marionete?”, “A subserviência do sujeito pecheuxtiano é incrível! Quando ele toma partido?”. Voltarei às perguntas dos colegas.

Como é sabido, Michel Pêcheux já atestou a solidez da noção sujeito no campo disciplinar de sua teoria, demarcando o lugar singular do sujeito pecheuxtiano. Em solo brasileiro, Eni Orlandi (2012a; 2012b; [1999] 2015), Freda Indursky (1998; 2000; 2008), Maria Cristina Leandro Ferreira (2010), só para citar algumas referências teóricas, por meio de estudos publicados, reforça(ra)m a relevância dessa noção, na medida em que ela, ao caracterizar a teoria de discurso pecheuxtiana, se distingue pontualmente da noção de sujeito mobilizada na Enunciação, na Pragmática e/ou na Argumentação, por exemplo. Orlandi ([1999] 2015), ao mencionar esses campos do conhecimento, destaca

⁴ Com bolsa de estudo financiada pelo CNPq.

as proximidades e os trânsitos considerando as diferenças nítidas. Ela discute a forma pela qual essa noção é concebida nessas áreas: “na enunciação, o sujeito é um sujeito origem de si; na argumentação o sujeito é o sujeito psicossocial; na Análise de Discurso, o sujeito é linguístico-histórico” (ORLANDI, [1999] 2015, p. 95-96). Dito de outra maneira, o sujeito da Análise de Discurso, construído pela tríade Ideologia-História-Linguagem, é, ao mesmo tempo, uma representação da teoria discursiva, fundada por Michel Pêcheux, e característica pontual que a difere de outras teorias.

A categoria que mobilizo nesta pesquisa, conforme (re)formulada por Michel Pêcheux ([1969] 2019), não se esgota em si. Ela, sempre revisitada em/por diversas pesquisas, é complexa no sentido de que o sujeito não é humanista, não é idealista, nem a origem; não tem intencionalidade e nem se coloca na neutralidade; também não é marionete. Em outras palavras, “não é empírico, não é biológico, nem sociológico, não é homem, não é mulher, não é homo, trans, bi, cis. Não é gênero” (CAMPOS; ALQUATTI, 2020, p. 283). Então, afinal, quem é o sujeito da Análise de Discurso? Trata-se daquele que é inscrito nas tramas do discurso, um ser-em-falta, no entremeio da ideologia, do inconsciente e da linguagem (LEANDRO-FERREIRA, 2010, grifos da autora).

O sujeito da Análise de Discurso é sujeito da ideologia, do inconsciente e da linguagem. Em relação à ideologia, trata-se de toda e qualquer prática que só existe sob uma ideologia, já que todo sujeito só consegue ser agente de uma prática social enquanto sujeito social. Em referência ao inconsciente, sem nos determos a uma linearidade cronológica, podemos pensar essa categoria considerando o primado da Análise de Discurso, ou seja, enquanto sujeito freudiano e, em outro momento, como um sujeito lacaniano: o “desejante”, que tem o inconsciente enquanto lugar do desejo. O inconsciente é o lugar no qual se fala antes do sujeito, lugar da não-evidência, do não-controle da significação.

Por fim, no tocante à linguagem, há forma material (LEANDRO-FERREIRA, 2010) em que se concebe a relação entre ideologia/inconsciente e na qual o sujeito é construído e “encontra nela sua morada e disso decorre uma marca do sujeito enquanto efeito de linguagem” (LEANDRO-FERREIRA, 2010, n. p.).

Dito de outro modo, é na construção social da subjetividade não-subjetiva, convocada por Pêcheux, que essa noção pecheuxtiana produz seu discurso: uma articulação entre o sujeito dotado de inconsciente; a interpelação pela ideologia, em sua constituição social; e a materialidade possível via linguagem. Para a Análise de Discurso, não existe a noção de sujeito empírico. Ele é, portanto, atravessado pela história, pela linguagem, é o sujeito do inconsciente, clivado, dividido, afetado pela língua e pela história. Só assim ele se constitui e produz sentidos. Embora tenha a ilusão de ser a origem dos sentidos, é um sujeito assujeitado, que carrega consigo a ilusão da completude e da transparência do discurso e dos sentidos. Isto é, “submetendo o sujeito, mas ao mesmo tempo apresentando-o como livre e responsável, o assujeitamento se faz de modo a que o discurso apareça como instrumento (límpido) do pensamento e um reflexo (justo) da realidade” (ORLANDI, [1999] 2015, p. 51, grifo meu). O assujeitamento: uma estrutura anterior na qual o animal homem se reconhece e reconhece os seus enquanto sujeitos que são. Talvez, por isso, o sujeito da Análise de Discurso é mal-entendido, lido como tolo/marionete, por pesquisadores pertencentes a outras áreas dos estudos da linguagem: meus colegas, para os quais não pretendo oferecer respostas, mas, por meio deste trabalho, ao observar como a noção que me interessa é mobilizada em teses, sugiro uma reflexão.

Afinal, o sujeito da Análise de Discurso é tolo? Em que consiste essa tolice?

O tolo sujeito ou o sujeito tolo?

Dizer que o sujeito é assujeitado pode produzir o sentido da obviedade. Uma vez inscritos na teoria pecheuxtiana, nós, analistas de discursos, compreendemos, cada um à sua medida, a relevância das noções sujeito e assujeitamento, bem como o modo pelo qual elas funcionam na teoria fundada pelo filósofo francês. A noção de assujeitamento, do programa teórico materialista de Althusser, concerne na relação sujeito e ideologia. Isto é, “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 131).

O indivíduo é interpelado em sujeito no mecanismo do assujeitamento e dessa torção o sujeito do discurso tem a ilusão da autonomia, ele acredita ser dono do seu dizer, senhor de suas palavras. A evidência dessa noção que se desdobra na evidência do sentido permitiu que Pêcheux refletisse sobre o sujeito do discurso como a origem, por meio do que ele chamou de efeito Münchhausen: se elevar pelos ares puxando-se pelos próprios cabelos; ou seja, efeitos fantásticos, como ilustrou o autor: “Por exemplo: a fantasia das duas mãos que, tendo cada uma o lápis, se desenham uma à outra sobre a mesma folha de papel e, também, a do salto perpétuo no qual, de um impulso prodigioso, se salta pro alto antes de ser tocado” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 144, grifos do autor).

Por outro lado, dizer que o sujeito é assujeitado, pode produzir equívocos, algo que “falta” de saberes próprios à Análise de Discurso por parte daqueles não filiados à teoria pecheuxtiana e que, portanto, mobilizam outras noções de sujeito, ou até mesmo daqueles que conhecem as noções da teoria do discurso pecheuxtiana, mas fingem não conhecer. Essa estranheza pode partir, inclusive, daqueles que não se vinculam a nenhuma corrente teórica dos estudos da linguagem, refiro-me à população em geral que compreende sujeito como sinônimo de pessoa (aquele que tem nome, registro de identidade, responde juridicamente pelos seus atos, ou seja,

cidadão de direito⁵) e assujeitamento como subserviência, submissão. Logo, dizer que uma mulher é assujeitada (ao marido, por exemplo) poderá causar um certo desconforto naquele que ouvir essa afirmação, ao consideramos as condições sócio-históricas.

A figura da interpelação, onde a constituição do sentido se junta à constituição do sujeito por um modo não marginal, mostra a confluência do sujeito de direito e do sujeito ideológico. O primeiro refere-se àquele que se relaciona contratualmente com seus iguais, outros sujeitos de direito; já o segundo, corresponde àquele que fala e diz sobre si mesmo: “eu sou, eu acho isso, eu julgo dessa forma”. Ademais, a figura da interpelação mostra como o vínculo desses sujeitos (de direito e ideológico) pode ser observado nos bastidores do teatro teórico “de onde se pode captar que se fala do sujeito, que se fala ao sujeito, antes de que o sujeito possa dizer: ‘Eu falo’” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 140, grifos do autor).

Concordo com Pêcheux ([1975] 2014) quando ele aponta para o “pequeno teatro teórico”, no qual a figura da interpelação designa,

pela discrepância da formulação “indivíduo”/“sujeito”, o paradoxo pelo qual o *sujeito é chamado à existência*: na verdade, essa formulação evita cuidadosamente a pressuposição da existência do sujeito sobre o qual se efetuará a operação e interpelação – daí não se dizer: “o sujeito é interpelado pela Ideologia” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 141, grifos do autor).

E nesse teatro reside a *evidência do sujeito* como único, insubstituível e idêntico a si mesmo, que pode ser ocultada pelo “ato de que o sujeito é desde sempre ‘um indivíduo interpelado em sujeito’” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 141, grifos do autor).

5 Orlandi (2007, p. 14) esclarece que *sujeito* de direito não equivale à noção de indivíduo. Nas palavras da autora, “o sujeito de direito é o efeito de uma estrutura social bem determinada, a sociedade capitalista. Essa estrutura condiciona a possibilidade do contrato, da troca, da circulação”.

Diante disso, a tolice, comentada pelos meus colegas, pode significar na medida em que o sujeito a usa (ainda que inconscientemente) para mascarar a evidência da identidade, resultado de uma identificação-interpelação do sujeito. A mistura de absurdo e de evidência foi discutida por Pêcheux (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 88) a propósito da noção de pré-construído por meio da anedota citada por Freud.

Portanto, dizer que o sujeito pecheuxtiano é um sujeito tolo ou um tolo sujeito implica dizer que ele usa uma faceta possível no palco do teatro teórico. A tolice significa no paradoxo que convoca o sujeito do discurso à existência.

A mobilização do *sujeito* em teses da área de Letras

No território brasileiro, as pesquisas que se alicerçam na teoria do discurso mobilizam/olham para noção sujeito, gesto pelo qual a teoria é movimentada pelas análises, uma vez que, como mencionei, sempre há um a-dizer sobre o já-dito.

Este trabalho, construído no movimento pendular (cf. PETRI, 2013) entre teoria e análise, busca compreender como a noção de sujeito da Análise de Discurso é mobilizada em sete teses, da área de Letras, que se filiam à teoria pecheuxtiana. Em outras palavras, na medida em que essa noção é mobilizada, para onde os trabalhos apontam? O que eles olham? Que outras noções comparecem? Para isso, o movimento de análises considerará recortes feitos na introdução dessas teses. Assumi esse espaço textual por entender que se trata de um lugar no qual se anuncia detalhadamente os caminhos a serem trilhados pelo trabalho: teoria eleita, desenho do trajeto teórico-metodológico, categorias analíticas selecionadas a partir de um corpus construído, etc. Seguindo o que dispõe a ABNT:

A introdução deve apresentar o tema a ser discutido ao longo do texto. É uma apresentação sintetizada do objeto de estudo abordado e sua

contextualização, ou seja, a parte inicial do texto, onde devem constar a delimitação do assunto tratado, objetivos da pesquisa e outros elementos necessários para situar o tema do trabalho (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2011; PUC MINAS, 2019).

Os sete trabalhos assumidos neste artigo foram desenvolvidos no Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem⁶ da Universidade Vale do Sapucaí (UNIVÁS) – localizada em Pouso Alegre/MG, no sul do estado mineiro, durante o ano de 2020 – e pertencem a um arquivo maior.

Esse arquivo, construído a partir da minha pesquisa de mestrado, é composto por 24 teses da área de Letras, desenvolvidas em Instituições de Ensino Superior (IES) públicas e privadas, localizadas em Minas Gerais, durante a vigência do último quadriênio 2017-2020 (CAPES). Ele foi estruturado através de seis etapas para as quais elegi critérios que auxiliaram na busca e na seleção dos trabalhos. Com isso, dois grandes grupos foram organizados: o primeiro abarca 17 teses em que a teoria pecheuxtiana foi mobilizada unicamente nas/pelas pesquisas; e o segundo organizou-se a partir de sete teses nas quais a Análise de Discurso pecheuxtiana foi conjugada com outras teorias e/ou estudos teóricos na realização das pesquisas.

Para este artigo, fiz um recorte no interior do primeiro grupo, considerando as teses publicadas pela mesma IES, Universidade Vale

6 Hoje o Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Vale do Sapucaí (UNIVÁS) está fusionado com outros Programas da Instituição. De acordo a UNIVÁS, “o Programa de Pós-graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade da Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS, resultante da fusão entre os Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, níveis mestrado e doutorado acadêmico; Educação, mestrado acadêmico; e Bioética, mestrado acadêmico foi aprovado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pela área da Educação por meio do Ofício nº 162/2020-DAV/CAPES, de 30 de dezembro de 2020”. Disponível em: <https://www.univas.edu.br/menu/ensino/posgraduacao/fusionados.asp>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Quadro 1 – Teses selecionadas

Nº	Título	Ano	Autor(a)	Orientador(a)
Trabalho 1	Discursos sobre/do sujeito idoso gay no espaço digital: formulação e circulação	2020	Cleyton Antônio Costa	Luciana Nogueira
Trabalho 2	Espaço e sentidos na produção de café no Brasil e em Minas Gerais: uma análise das entrelinhas	2020	Fernando Alberto Facco	Paula Chiaretti
Trabalho 3	Campanhas de Vacinação, dengue e câncer de boca: sentidos em circulação em propagandas do Ministério da Saúde	2020	Simone Catarina Silva Archanjo	Juliana de Castro Santana
Trabalho 4	O movimento escola sem partido: silenciamento e litígio discursivo	2020	Michele Correa Freitas Soares	Luciana Nogueira
Trabalho 5	O não saber, pré-requisito ou barreira para saber? Efeitos de sentido em redações de vestibular do IF Sul de Minas	2020	Sérgio Murilo Lucas	Joelma Pereira de Faria
Trabalho 6	Sentidos de maternidade no curso digital	2020	Erika Kress	Paula Chiaretti
Trabalho 7	Sentidos de gestor e de gestão em instituições públicas e privadas: aproximações e diferenciações	2020	Aline de Fátima Chiaradia Valadão Rennó	Paula Chiaretti

Fonte: O autor (2023).

do Sapucaí, no mesmo período, o ano de 2020. Dessa forma, reuni as sete teses mobilizadas neste artigo.

O quadro, a seguir, apresenta algumas informações sobre as sete teses⁷: título, ano de defesa/publicação, nome do autor(a) e nome do orientador(a).

Movimentos de análise

As sequências discursivas (SDs) foram selecionadas a partir de recortes feitos na introdução dessas teses que assumiu como critério as marcações linguístico-discursivas que apon-tassem como os trabalhos mobilizariam a noção de sujeito, a partir da teoria de Michel Pêcheux, bem como quais outras categorias seriam postas em movimento para o desenvolvimento teórico-metodológico das pesquisas.

O Trabalho 3, da qual a SD1 foi recor-tada, sinaliza uma preocupação da autora em

pontuar a concepção de sujeito a ser mobilizada, ainda que o trabalho seja inscrito na Análise de Discurso:

SD1: “A questão que motivou esta tese é a de que as campanhas são sempre insuficientes para resolver problemas de saúde pública e sua constituição promove um distanciamento dos problemas reais da sociedade, até porque a Saúde não é um bem de consumo e pode ser vendido, ele é um estado que envolve diferentes vertentes do *sujeito constituído como ser humano*” (ARCHANJO, 2020, p. 17, grifos meus).

O enunciado “A saúde é direito de todos e dever do Estado” que inicia o Art. 195⁸ da Constituição Federal e está cristalizado no discurso do cidadão comum produz sentidos distintos nas campanhas brasileiras de vacinação. Diante disso, o Trabalho 3 busca esclarecer sobre qual

8 Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.03.2021/art_196_.asp. Acesso em: 10 ago. 2021.

7 Disponíveis nas referências bibliográficas.

sujeito, “constituído como ser humano”, é contemplado nas campanhas de Saúde elaboradas pelo Governo Federal, sendo possível perceber a relação entre Estado e cidadão acerca do direito fundamental à Saúde. Tal movimento só é/foi possível porque a noção em questão em nada se assemelha à de indivíduo, diferente do sentido possível promovido pelas campanhas.

As sequências discursivas seguintes pertencem a trabalhos distintos. A primeira refere-se ao Trabalho 1 e, a segunda, ao Trabalho 2:

SD2: “O vídeo possibilita depararmos com diferentes significações para o *sujeito idoso gay* e, também, oportuniza romper com tais significações, permitindo ver os sujeitos idosos gays como sujeitos que merecem respeito e admiração pelas lutas encaradas por esse grupo social que ainda, infelizmente, é menosprezado e rejeitado por uma parcela da sociedade” (COSTA, 2020, p. 34- 35, grifos meus).

SD3: “O segundo capítulo identifica e reconhece os espaços ocupados pelos *sujeitos produtores* que procuram certificar e qualificar seus cafés com os Selos de ‘Denominação de Origem’ – DO e ‘Indicação de Procedência’ – IP, tornando seu café um produto reconhecido internacionalmente, juntamente com o espaço regional em que se instalou, identificado como o lugar em que ocorre uma procedência com garantias de aspectos, cor, sabor, aroma e um buquê de elevado reconhecimento” (FACCO, 2020, p. 17, grifos meus).

Nas duas SDs⁹, o sujeito em questão é demarcado numa tentativa de reforçar a noção de sujeito mobilizada. No Trabalho 1, ao mencionar sobre uma materialidade em vídeo promovedora de diferentes significações que serão analisadas, determina-se o substantivo *sujeito* e, por uma tomada de posição, o *sujeito idoso gay* é entendido enquanto aquele merecedor de respeito e admiração devido sua trajetória so-

cial. Considerando o modo pelo qual a velhice masculina gay é discursivizada nas/pelas práticas sociais, refletir sobre o *sujeito idoso gay* é uma forma de apreender os sentidos possíveis no espaço digital, conforme propõe o autor. Do mesmo modo, o Trabalho 2 promove uma reflexão sobre os espaços ocupados pelos sujeitos produtores de café. Mais uma vez, a categoria em questão não se refere àquele que planta, colhe, torra e vende café, mas àquele que é efeito ideológico das práticas sociais presente nos espaços com seus processos de significação.

A SD4, do Trabalho 5, e a SD5, do Trabalho 6, apontam para uma questão cara quando se trata do *sujeito concebido na/pela Análise de Discurso*, qual seja, os processos de identificação:

SD4: “Nesse estudo, compreendendo que a materialidade da língua é, ao mesmo tempo linguística e histórica, conforme nos ensina Pêcheux (1988), procuramos compreender os sentidos estabilizados de ‘correção’ e ‘erro’ e seus efeitos nos *modos de identificação* que ocorrem no *processo de inscrição dos sujeitos como aprendizes de uma língua escrita*, com a qual, muitas vezes, não se identificam” (LUCAS, 2020, p. 16, grifos meus).

SD5: “E, ainda nessa perspectiva, buscamos compreender de que forma o *modo de individuação do sujeito neoliberal* produziu efeitos nos *processos de identificação* pelo discurso da tecnologia. Mais especificamente, refletimos sobre o modo como o algoritmo desse aplicativo significou a usuária/gestante/mãe/consumidora inserida em uma formação social neoliberal” (KRESS, 2020, p. 16, grifos meus).

Para pensar o *sujeito*, interpelado ideologicamente, mas que não sabe disso porque suas práticas discursivas são instauradas sob a ilusão que o coloca na origem do seu dizer e, por isso, domina o que diz, Pêcheux vai propor “que o caráter material do sentido – mascarado por sua evidência transparente para o *sujeito* – consiste na sua dependência constitutiva daquilo que

⁹ A noção de espaço (ORLANDI, 2010), digital (Trabalho 1) e rural – a partir do urbano – (Trabalho 2) é fundamental para pensar o modo pelo qual os sujeitos produzem e fazem circular sentidos.

chamamos ‘o todo complexo das formações ideológicas’” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 146).

Isto é, o sujeito funciona no discurso através de sua relação com a formação discursiva. Freda Indursky, leitora atenta de Pêcheux, no texto *Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso* (2008) propõe uma reflexão sobre o sujeito do discurso que se identifica com os saberes de uma dada formação discursiva. Seguindo a autora,

a *primeira modalidade* remete ao que Pêcheux designou de *superposição* do sujeito do discurso e o sujeito universal da formação discursiva. Tal superposição revela uma identificação plena do sujeito do discurso, caracterizando o “discurso do ‘bom sujeito’ que reflete espontaneamente o Sujeito” (INDURSKY, 2008, p. 12, grifos da autora).

Ainda nesse texto, Indursky (2008) discute a segunda modalidade, contra-identificação, e a terceira modalidade, desidentificação. De acordo com a autora, que se baseia na reflexão pecheuxtiana, o sujeito do discurso pode contra-identificar-se ou desidentificar-se, por uma tomada de posição não-subjetiva, com os saberes da formação discursiva com a qual ele se identificava plenamente. Assim, é:

a *segunda modalidade* que caracteriza o discurso do que Pêcheux caracterizou como sendo o *mau sujeito*. Explicando melhor esta modalidade: ela ocorre quando o sujeito do discurso, através de uma *tomada de posição*, se contrapõe à forma-sujeito que organiza os saberes da FD com a qual o sujeito do discurso se identifica (INDURSKY, 2008, p. 13, grifos da autora).

Pontuando que o movimento de tomada de posição não acontece seguindo o fluxo de uma linha temporal linear, a autora explica que na terceira modalidade, desidentificação, que “o sujeito do discurso desidentifica-se de uma for-

mação discursiva e sua respectiva forma-sujeito para identificar-se com outra formação discursiva e sua forma-sujeito” (INDURSKY, 2008, p. 14). Ela finaliza chamando nossa atenção: “[...] esta desidentificação não representa a ‘liberdade’ do sujeito do discurso” (INDURSKY, 2008, p. 14).

A relevância da reflexão apreendida por Indursky (2008) comparece na SD4 e na SD5 na medida em que os autores, cada um a seu modo, preocupam-se com os processos de identificação do sujeito, algo que julgo ser fundamental para o desenvolvimento de suas análises.

As sequências discursivas seguintes, SD6, SD7 e SD8, trazem explicitamente outras noções que são convocadas para compreender os sentidos produzidos pelos sujeitos do discurso: formação discursiva, formações imaginárias, memória discursiva, resistência. A saber:

SD6: “A instituição privada é do segmento de autopeças e conta com um número aproximado de 2.500 funcionários. Já a instituição pública tem como foco a pesquisa e conta com aproximadamente 60 servidores públicos. Ambas as instituições ficam localizadas no Sul de Minas Gerais. Estas instituições foram escolhidas para este estudo devido à acessibilidade da pesquisadora e por 11 representarem demais 13 instituições que se identificam, inscrevem-se em uma formação discursiva parecida, além de um posicionamento muito semelhante” (RENNÓ, 2020, p. 12-13, grifos meus).

SD7: “Ancoramos nossas discussões no dispositivo teórico - metodológico da Análise de Discurso (AD), a fim de compreendermos como o processo de significação, os gestos de leitura e de interpretação, as formações imaginárias e a memória discursiva, dentre outros conceitos oriundos da perspectiva discursiva, incidem na constituição político - simbólica dos discursos abordados aqui, como materialidade ideológica” (ARCHANJO, 2020, p. 20, grifos meus).

SD8: “[...] as questões norteadoras do nosso trabalho de análise são: que relações podemos estabelecer entre o discurso do movimento ESP e a adesão de parte da sociedade ao seu discurso, às práticas defendidas pelo movimento? Que formações discursivas se configuram aí? Que formações imaginárias de professor e de aluno o movimento está fazendo circular para obter apoio (de uma parcela) da sociedade? Como estão se configurando os movimentos de resistência ao discurso do ESP?” (SOARES, 2020, p. 16-17, grifos meus).

Esse esforço dos autores em sinalizar na introdução de suas teses o caminho teórico-metodológico pensado a partir dessas categorias da Análise de Discurso incide, ao meu ver, na tentativa de dar conta do todo complexo sujeito pecheuxtiano. Do mesmo modo, entendo que a SD6 e a SD8 olham para a noção de formação discursiva para, em suma, compreender os processos de identificação (ou não) do sujeito do discurso mobilizados por elas em sua pesquisa.

A SD7 e, também, a SD8 recorrem às formações imaginárias para apreender o sujeito para além da noção de interlocução. Segundo Pêcheux ([1969] 1993, p. 83, grifos do autor), “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro”. Portanto, as formações imaginárias, dos lugares ocupados por diferentes sujeitos no discurso trabalhista (gestores e não gestores), na pesquisa do Trabalho 7, ou seja, na SD6, e dos espaços onde residem os sujeitos do discurso escolar (alunos, professores, gestores e governantes, no Trabalho 4, SD8, são preponderantes para compreender o sujeito e seus sentidos desses/nesses espaços.

Por fim, ainda considerando a SD7, o Trabalho 3 convoca o conceito de memória discursiva para apreender como as campanhas de vacinação produzem sentido pelo processo histórico e social de produção de linguagem; e, na SD8, Trabalho 4 traz o conceito de resistência para perceber as falhas/faltas/brechas/rachadu-

ras, abertas pela discursividade, que compõem o sujeito da teoria discursiva de Michel Pêcheux.

Para finalizar: outra epígrafe e as últimas palavras

Como se vê, a noção de sujeito nesta teoria convoca outras

noções para poder ser pensada.

E estas noções tecem entre si uma rede teórica muito

solidária: trabalhar com uma delas implica examinar todo um conjunto

de noções que se entrecruzam,

se cruzam,

se mesclam

(INDURSKY, 2008, p. 31-32).

A epígrafe com a qual começo esta última seção apresenta a constatação de como a noção de sujeito da Análise de Discurso compareceu nas teses analisadas: pensada a partir de/com outras noções para dar conta do teor complexo do sujeito discursivo.

Sua mobilização não se deu de modo ordinário, contemplativo ou acessório. Pelo contrário, mobilizar essa noção é um modo pelo qual tenta-se apreender os discursos produzidos e postos em circulação pelos sujeitos. As teses mencionadas convocaram as noções de formação discursiva, formações imaginárias, memória discursiva, resistência, entre outras, mas também se preocuparam em entender os modos de identificação do sujeito. Vale destacar que esses movimentos poderiam ter sido feitos a partir de outras categorias analíticas, o que justamente implica no que é a Análise de Discurso: uma teoria que não presume uma metodologia pronta e estanque, passível de aplicabilidade. Como adverte Petri,

a Análise de Discurso, é bem verdade, não tem uma metodologia única e facilmente descritível, como as áreas mais formais da ciência linguística

dizem ter; mas isso não significa não ter metodologia de análise, bem como não significa que qualquer um sob um pretexto qualquer possa desenvolver um dispositivo teórico-analítico em *Análise de Discurso* (PETRI, 2013, p. 41).

Por fim, a noção sujeito formulada por Michel Pêcheux, na França, encontrou no Brasil, a partir de Eni Orlandi, pesquisadores por ela formados e tantos outros, espaço para seu desenvolvimento que, sem abrir mão de sua constituição singular, avança em solo brasileiro, explorando questões que interessam de perto analistas de discurso. Assim sendo, o sujeito pecheuxtiano é um sujeito tolo ou um tolo sujeito porque ele usa uma faceta possível no palco do teatro teórico. A tolice significa, portanto, no paradoxo que convoca o sujeito do discurso à existência.

Este estudo fez um recorte temporal e territorial, mas a longa citação com a qual o finalizo mostra a dimensão do trabalho em relação à questão do sujeito, no Brasil. Nas palavras de Francine Mazière:

é sem dúvida no Brasil, essencialmente em Campinas, nos trabalhos dirigidos por Eni Orlandi, que a questão do sujeito, organizada pela ideologia e pelo inconsciente pode ser mais completamente explorada. As equipes têm ao mesmo tempo um excelente conhecimento dos textos fundamentais da análise de discurso (tudo foi traduzido) e uma dupla prática da análise de discurso, pela crítica e pela comprovação, sobre corpora diversificados: corpus de discursos civilizadores, civilizados, censurados, instituintes, instituídos, em contacto, em conflito, em instituições como as academias, as universidades, a escola, a rua, em instrumentos lingüísticos que são os manuais, as gramáticas, os dicionários, e em uma língua diversa e dividida, em português, em brasileiro, em língua geral (tupi), através de todos os regionalismos que constituem os léxicos brasileiros ou portugueses. A revista *Langages* 130 (1998), a *Hyperlangue brésilienne* dá apenas uma visão da grande variedade dessas produções, de seu constante cuidado em pensar o lugar do sujeito, na difícil (impossível) localização, ou na perda de localização e de posição (MAZIÈRE, 2005, p. 62).

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Trad. Walter J. Evangelista e Maria Laura V. de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado: notas para uma investigação*. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1970] 1996, p. 105-152.
- CAMPOS, Luciene Jung de; ALQUATTI, Raquel. *Sujeito*. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). *Glossário de termos do discurso – edição ampliada/ Prefácio: Bethania Mariani*. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020, 298 p.
- INDURSKY, Freda. *A fragmentação do sujeito em análise do discurso*. In: INDURSKY, Freda. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. (Col. Ensaios, 15).
- INDURSKY, Freda. *O sujeito e as feridas narcísicas dos lingüistas*. Gragoatá, n. 5, p. 111- 120, 1998.
- INDURSKY, Freda. *Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso*. In: MITTMANN, S.; GRIGOLETTO, E.; CAZARIN, E. A. (org.). *Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prata, p. 9- 33, 2008.
- LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. *Análise de discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso*. *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, v. 24, n. 48, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/issue/view/1661>. Acesso em: 15 maio 2023.
- LIMA, Heitor Pereira de. *Análise de Discurso à mineira: o funcionamento do dispositivo teórico-metodológico da AD em teses, da área de Letras, produzidas em Minas Gerais*. 2022. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pon-

tífica Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_HeitorPereiraDeLima_29632_Textocompleto.pdf. Acesso em: 15 maio 2023.

MAZIÈRE, Francine. *L'Analyse du Discours*. Paris: P.U.F., 2005.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni (org.). *Discurso e políticas públicas urbanas: a fabricação do consenso*. Campinas: Editora RG, 2010.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. 12. ed. Campinas, SP: Pontes, [1999] 2015, 98 p.

ORLANDI, Eni. *Discurso e Texto: Formulação e Circulação de Sentidos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012a.

ORLANDI, Eni. *Discurso em Análise: sujeito, sentido e ideologia*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012b.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso (AAD-69)*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, [1969] 1993.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi e Graziely Costa. Campinas: Pontes, [1969] 2019.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. – 5. ed. – Campinas: Editora da Unicamp, [1975] 2014.

PETRI, Verli. *O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da Análise do Discurso*. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane. *Análise do Discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: Editora UFSM,

2013, p. 39-48.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Sistema Integrado de Bibliotecas. Orientações para elaboração de trabalhos técnicos científicos: projeto de pesquisa, teses, dissertações, monografias, interdisciplinar, relatórios, entre outros conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). 3. ed. rev. atual. / Elaboração: Roziane do Amparo Araújo Michielini e Fabiana Marques de Souza e Silva. Belo Horizonte, 2019. 256 p.

Teses selecionadas

ARCHANJO, Simone Catarina Silva. *Campanhas de Vacinação, dengue e câncer de boca: sentidos em circulação em propagandas do Ministério da Saúde*. 2020. 150f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: <http://pos.univas.edu.br/ppgcl/docs/2019/dissertacoes/SIMONECATARINASILVAARCHANJO.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

COSTA, Cleyton Antônio. *Discursos sobre/ do sujeito idoso gay no espaço digital: formulação e circulação*. 2020. 167f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: http://m.univas.edu.br/Repos_Biblioteca/0000000000000000000275.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

FACCO, Fernando Alberto. *Espaço e sentidos na produção de café no Brasil e em Minas Gerais: uma análise das entrelinhas*. 2020. 137f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: http://m.univas.edu.br/Repos_Biblioteca/0000000000000000000286.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

KRESS, Erika. *Sentidos de maternidade no discurso digital*. 2020. 118f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível

em: <http://pos.univas.edu.br/ppgcl/docs/2020/dissertacoes/ERIKAKRESS.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

LUCAS, Sérgio Murilo. O não saber, pré-requisito ou barreira para saber? Efeitos de sentido em redações de vestibular do IF Sul de Minas. 2020. 123f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem – Universidade Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: http://m.univas.edu.br/Repos_Biblioteca/00000000000000000000287.pdf. Acesso em: 17 jun. 2021.

RENNÓ, Aline de Fátima Chiaradia Valadão. Sentidos de gestor e de gestão em instituições públicas e privadas: aproximações e diferenciações. 2020. 140f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: <http://pos.univas.edu.br/ppgcl/docs/2020/dissertacoes/ALINEDEFATIMACHIARADIA-VAL ADAORENNO.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SOARES, Michele Correa Freitas. O movimento escola sem partido: silenciamento e litígio discursivo. 2020. 160f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020. Disponível em: http://m.univas.edu.br/Repos_Biblioteca/00000000000000000000283.pdf. Acesso em: 17 jun. 2021.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: maio de 2023

ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: O TESTEMUNHO DE PRIMO LEVI EM “É ISTO UM HOMEM?”

Paulo Ricardo do Prado¹
Maria Cleci Venturini²

[...] é impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas que é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado definido de condições de produção [...] (PÊCHEUX, [1969] 2019, p. 35)

Resumo: Filiados à Análise de Discurso, teoria que ancora e sustenta nossas tomadas de posição, mobilizamos conceitos de Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi (2015) e Venturini (2009), para o trabalho discursivo do sujeito, o funcionamento da memória e o discurso que sustenta o ‘ser homem’. O objeto de análise é a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi ([1947] 1988), e, a partir desse objeto buscamos o efeito de realidade produzido pelo discurso, que transita entre o real e o imaginário, instaurando efeitos de sentido de que o acontecido se contrapõe ao imaginário. Levi, sobrevivente do Holocausto, presenciou e vivenciou o genocídio e o seu texto se constitui pelo olhar de testemunha, inscrita na formação discursiva dos judeus. A obra apresenta uma ‘versão’ do Holocausto vivenciada por um prisioneiro/sobrevivente em campos de concentração. Levi, a partir de um presente, ‘julga’ que o vivido deve contribuir para “um estudo mais sereno de alguns aspectos da alma humana” (LEVI, [1947] 1988, p. 4).

Palavras-chave: Discurso. Holocausto. Memória. Testemunho. Imaginário.

PRIMO LEVI’S TESTIMONY IN *IS THIS A MAN?*: THE DISCOURSE BETWEEN THE REAL AND THE IMAGINARY

Abstract: Affiliated to Discourse Analysis, theory that anchors and sustains the analysis, we mobilize concepts of Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi (2015) and Venturini (2009), for the subject’s discursive work, the functioning of memory and the discourse that sustains ‘being a man’. The object of analysis is the work *Is this a man?*, by Primo Levi ([1947] 1988), and, from this object, we seek the effect of reality produced by the discourse, which transits between the real

1 Mestrando (em Letras no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná - UFPR. E-mail: pauloprado2606@gmail.com)

2 Doutorado em Letras, Estudos Linguísticos e docente dos Programas de Pós-graduação da UNICENTRO E UFPR. E-mail: mariacleciventurini@gmail.com

and the imaginary, establishing effects of meaning that the happened is opposed to the imaginary. Levi, a Holocaust survivor, witnessed and experienced the genocide, and his text is constituted by the look of a witness, inscribed in the discursive formation of the Jews. The work presents a 'version' of the Holocaust experienced by a prisoner/survivor in concentration camps. Levi from a present 'judges' that the experience should contribute to "a more serene study of some aspects of the human soul" (LEVI, [1947] 1988, p. 4).

Keywords: Discourse. Holocaust. Memory. Testimony. Imaginary.

Introdução

A epígrafe recortada para dar início a esse texto dá visibilidade a discursos que vão além do texto *É isto um homem?* de Primo Levi ([1947] 1988), e vem ao encontro de uma pesquisa maior sobre museus e mais especificamente sobre o Holocausto. Desse modo, deixamos marcado o nosso compromisso com estudos referentes ao acontecimento mais trágico do século XX e que retomamos com vistas a destacar uma prática de impedimento da igualdade, do respeito e da humanidade. Entendemos que esse texto de Levi é um dos testemunhos do acontecimento que culminou em mortes de judeus e de outros grupos perseguidos pelo nazismo.

O discurso testemunhal, imaginariamente constituído por um sujeito que diz 'eu', instaura efeitos de verdade, que se estabelecem pelas condições de produção que comportam as relações históricas da ordem do vivido em que o sujeito-autor, como testemunha, reconstitui com o seu dizer o passado e ao mesmo tempo o inscreve no presente, pensando no que faz com que 'um homem' seja um homem, conforme obra de Primo Levi, nosso objeto discursivo, neste texto. O 'vivido' dá visibilidade à impossibilidade de captar o real pela linguagem e de "nada ser sem ela" (VENTURINI, 2009, p. 122).

Conforme já referido, o objeto discursivo sobre o qual nos debruçamos é a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi ([1947] 1988) em que o sujeito-autor assume a posição discursiva de testemunho e avalia como positivo ter sido deportado para Auschwitz, só em 1944, quando já havia escassez de mão de obra, do que a tempo-

rária suspensão de execuções de judeus, além de uma sensível melhora nas condições de vida. As análises filiam-se aos aportes teóricos da Análise de Discurso (AD) e as nossas tomadas de posição, como analistas de discurso, embasam-se em Pêcheux ([1975] 2014), Orlandi (2015) e Venturini (2009); e, também, em obras e estudos que abordam a temática do Holocausto, de autores como Robin (2016), Agamben (2008), Reiss (2018) e Krümmel (2019).

Tendo em conta os pressupostos deste campo disciplinar, analisamos os possíveis efeitos de sentido constitutivos do discurso, a partir de sujeitos, interpelados pela ideologia e atravessados pelo inconsciente. Nesse funcionamento, as noções a serem mobilizadas serão aquelas demandadas pelo corpus, sem prescindir do sujeito e da ideologia. Pêcheux ([1975] 2014) assevera, a partir de Althusser (1970), que não há discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, de modo que sempre há, um sujeito, que se desdobra em sujeito da enunciação, que responde pelo dizer e o Sujeito do Saber, ou sujeito com "S", maiúsculo, o do interdiscurso, ainda conforme Pêcheux ([1975] 2014).

Sobre a Análise de Discurso: mobilizando conceitos e implicações metodológicas

Na verdade, não estamos tratando de uma metáfora simples que se explica pela descrição do objeto material "pêndulo", porque temos que entender também as especificidades desse movimento e porque ele é tão significativo quando se trata de analisar o discurso, desconstruir conceitos e produzir deslocamentos de sentidos. É

preciso pensar na Análise de Discurso como uma disciplina que está em constante reconfiguração, construindo e desconstruindo o seu dispositivo experimental [...]. (PETRI, 2013, p. 41).

em sua relação com o mundo. É dessa natureza sua unidade: linguístico-histórica (ORLANDI, 2015, p. 67).

Trazemos a metáfora do pêndulo, mobilizada por Petri (2013), para falarmos um pouco da Análise de Discurso como disciplina que possibilita visitar objetos de outros domínios e está em constante transformação, trazendo o novo, reformulando e mantendo conceitos canônicos. Trata-se de uma disciplina interpretativa e de entremeio, funcionando entre saberes. É importante, entretanto, compreender a partir de Orlandi (2015, p. 13), que ela não se submete a nenhuma dessas disciplinas, pois busca “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Nesses encaminhamentos, Orlandi (2015, p. 13) destaca que “há muitas maneiras de se estudar a linguagem” e uma maneira particular deu origem à AD. Como o próprio nome indica, esta teoria “trata do discurso”, tendo, etimologicamente, a ideia “de curso, de percurso, de correr por, de movimento”, da palavra em movimento, da linguagem em movimento, a análise é feita através da observação do homem falando. A AD concebe a linguagem “como mediação entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2015, p. 13). O discurso, a mediação que torna possível a permanência, a continuidade e a transformação do homem e de sua realidade. Como a Análise de Discurso é uma disciplina de entremeio, na qual o sentido não existe em sentido literal, dependendo das filiações do sujeito em formações discursivas.

Se o texto é unidade de análise, só pode sê-lo porque representa uma contrapartida à unidade teórica, o discurso, definido como feito de sentidos entre os locutores. O texto é texto porque significa. Então, para a análise de discurso, o que interessa não é a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito

Pensando no texto e no modo como ele se encaminha para discursos, organizamos o arquivo, o corpus por meio de gestos de leitura em torno da “materialidade da língua na discursividade do arquivo” (PÊCHEUX, 1994, p. 10) e os efeitos de sentido em relação ao discurso, como “efeitos de sentido” entre A e B (PÊCHEUX, [1969] 2019, p. 39), estabelecendo relações com a História, pensada não a partir de datas e números, mas, com base nos acontecimentos e nos efeitos de sentido que eles constituem.

Diante da nossa filiação e dos encaminhamentos dados para este texto, é importante tratar das condições de produção que

[...] representam uma exterioridade que sustenta o dizer, de forma que as relações de sentido vão sendo construídas a cada tomada de palavra, quando a antecipação imaginária do sentido ao sujeito permite que o discurso se produza, pondo a ver as relações de forças em jogo no funcionamento da linguagem, responsáveis pela reprodução e transformação do sentido. Ademais, as condições de produção fortalecem o liame entre a língua e a história, fundamentos do processo discursivo, trazendo as circunstâncias da enunciação (contexto imediato), a historicidade dos sentidos (LEANDRO-FERREIRA, 2020, p. 50).

Em relação às condições de produção consideramos aqui o contexto sócio-histórico no qual o discurso foi produzido, o período pós-guerra e pós perseguição nazista aos judeus. Não se pode desvincular as condições de produção do funcionamento da ideologia, tendo em vista que o sujeito é interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente e, é pela sua filiação ideológica que se inscreve em uma formação discursiva (FD), podendo ocupar, dentro da FD, mais de uma posição-sujeito, conforme Pêcheux ([1975] 2014).

Na Análise de Discurso, não se prioriza os conteúdos, mas os efeitos de sentido, o modo como um texto instaura efeitos de sentidos. De acordo com Pêcheux ([1975] 2014, p. 146-147), o sentido não existe em sua literalidade, em si mesmo. Ele é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual essas palavras, ou expressões são produzidas. Chegamos, dessa forma, à formação discursiva, isto é, com relação ao modo como são mobilizadas, de acordo com as posições sustentadas por aqueles que as empregam.

Diante disso, é importante destacar que as formações discursivas “representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 147).

[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pela luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.). Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas: [...] ao ponto específico da materialidade do discurso e do sentido, diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes.

Aprofundando as questões acerca do discurso entre significantes, trazemos Venturini (2009, p. 122), que por sua vez ancora-se em Lacan em relação a conceitos como o real, o simbólico, e o imaginário. Dito isso, o real define-se como sendo a parte dos sujeitos que acaba escapando à análise e constituindo os limites da experiência do ser humano, sendo a base da estrutura do sujeito. O simbólico, por sua vez, entra em relação com o real e, baseado na experiência psicanalítica e discursiva, é responsável pelas transformações do sujeito e do discurso. Por fim, a representação é possibilitada através

da relação do imaginário com o simbólico.

Venturini (2009, p. 121-123) retoma a tripartição estrutural realizada por Lacan na conferência pronunciada em 1953. Essa tripartição diz respeito à reunião dos três registros (ou três instâncias) ou, também chamada de “nó borromeano” pela psicanálise, formado por três anéis – simbólico, imaginário e real. O imaginário, como o terceiro dos elementos que constituem os três elementos do nó borromeano, relaciona-se ao mesmo tempo com o real, que escapa à análise, e o simbólico, como aquilo que falta ao sujeito; mostra, dessa forma, os deslocamentos realizados e possibilita a análise a partir da representação do sujeito.

O nó borromeano determina a relação entre o sujeito discursivo e o sujeito psicanalítico (o inconsciente). O sujeito psicanalítico é descentrado, intervalar, ocorrendo entre significantes, nos intervalos (furos) entre o real, o simbólico e o imaginário. Esse furo na linguagem representa o equívoco; o furo da ideologia, a contradição; e o furo da psicanálise, o inconsciente. O real é o impossível de ser dito, de ser representado; ocorre pela ilusão do sujeito de poder dizer tudo. O real é aquilo que escapa à realidade – a qual diz respeito à montagem do simbólico e do imaginário como um efeito de realidade – não podendo ser dito nem mostrado no eixo do discurso, sendo simulado pelo sujeito como sendo da ordem do real.

As condições sócio-históricas do Holocausto e o funcionamento do testemunho

A origem da noção de testemunho é jurídica, e remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida. Além disso, o termo testemunho se associa na tradição com a figura do mártir, o sobrevivente de uma provação (SELIGMANN-SILVA: 2003, 378). Em ambas as condições, trata-se de indicar uma fala em tensão com uma realidade conflitiva. (GINZBURG, 2008, p. 62). A epígrafe que anuncia as discussões sobre Primo Levi, o testemunho, no/ do Holocausto marca a posição-sujeito de um so-

brevivente, autor de vários livros, destacando-se a obra *Se isto é um homem?* tendo em conta que ele enuncia que não pretende fazer mais denúncia, mas colocar mais serenidade em torno dessa temática. Mesmo sinalizando o seu objetivo, Levi e os demais sobreviventes que testemunham e viveram esse acontecimento associam-se à figura do mártir, do que sofreu uma provação, conforme Ginzburg (2008).

Iniciamos esta parte trazendo a trajetória de Primo Levi como protagonista deste acontecimento trágico. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), as ações nazistas foram responsáveis pela morte de cerca de seis milhões de judeus e, de acordo com Milgram e Rozett (2012, p. 17), o ódio antijudaico tem suas origens na cultura cristã, particularmente durante o século XIX, tomando novas formas, na medida em que era concedida a igualdade de direitos aos judeus. Além disso, entre as duas guerras mundiais, foi propagado o mito de que os judeus eram revolucionários e conspiracionistas e pertencentes a uma ‘raça’ que pretendia dominar o mundo e esse discurso se propagou pela Europa e mundo afora. A ascensão de Hitler ao poder em 1933, fez com que se intensificasse e se disseminasse o ódio antijudaico. Esse é considerado o início do Holocausto (Shoá, em hebraico).

Ainda com base nos autores acima citados (2012, p. 37), ressaltamos o fato de que os nazistas, imediatamente após assumirem o poder, estabeleceram prisões e campos de concentração para os quais seriam levadas as pessoas consideradas inimigas do regime. Esses complexos de detenção foram projetados para combater a oposição e disseminar o medo na população. Dois meses depois de Hitler ser nomeado chanceler da Alemanha, em 23 de março de 1933, foi estabelecido o primeiro campo de concentração em Dachau (localizado próximo a Munique, na Baviera) que também serviu de campo de treinamento para os guardas da SS. À medida que a Alemanha expandia e conquistava novos territórios, o sistema de campos de concentra-

ção se expandia, também para reordenar a sociedade europeia baseada em preceitos raciais. Conforme o sistema de campos ia aumentando, aumentava, também, os grupos sociais perseguidos e enclausurados, como testemunhas de Jeová, homossexuais, comunistas, socialistas, líderes sindicais. Todos estes, por diferentes motivos que não raciais, mas, que de alguma forma iam contra seus ideais.

O trabalho forçado era algo presente no sistema concentracionário, e tornou-se cada vez mais vital e explorado ao decorrer da guerra, principalmente no que dizia respeito à produção bélica para uso dos alemães. Devido à exaustão, fome, doenças, tortura, e a todas as condições desumanas às quais os prisioneiros eram submetidos, a morte era comum dentro dos campos. A sobrevivência nos campos era uma luta constante, até mesmo a aptidão ou domínio de determinada habilidade ou ofício era decisivo para resistir à dura rotina dos trabalhos forçados.

A Polônia foi “o epicentro do Holocausto. Os alemães construiriam em solo polonês todos os seus mais infames campos de extermínio e a Polônia sofreria uma perda de população proporcionalmente maior que qualquer outro país em guerra” (REES, 2020, p. 186). Esse dado é importante porque dá a dimensão das práticas de ódio, em que a maioria da população foi disseminada “em decorrência de uma política deliberada de inanição, deportação e assassinio” (REES, 2020, p. 186). O objetivo era destruir os judeus e, para isso, de acordo com Guterman (2020), uma das estratégias foi dar um tratamento que não era humano, animalizando-os e, com isso, impedindo que o ‘vivido’ fosse documentado e passasse para a história. Entretanto, os judeus resistiram, enterrando documentos e provas que ‘comprovam’ a existência do Holocausto.

Primo Levi é uma das testemunhas que sobreviveu e compartilhou com o mundo seu testemunho. Nascido em 1919, em Turim – Itália, formou-se pela Faculdade de Química de sua cidade antes que as leis fascistas impe-

dissem os judeus de ter acesso às universidades. Foi deportado para o campo de concentração de Auschwitz em 1944, voltando para a Itália após a libertação dos prisioneiros, em 1945, começando seu trabalho como químico. Porém, sentia a necessidade de relatar sua experiência de sobrevivência e resistência, escreveu seu testemunho e suas memórias, também ensaios, ficção e poesia. Levi suicidou-se em 1987, aos 67 anos de idade, Agamben (2008, p. 27) conta sobre como foi encontrar com ele: “Sentindo de perto esse mal-estar, é que eu o encontrei [...]. Ele podia sentir-se culpado por ter sobrevivido, não por ter testemunhado. ‘Estou em paz comigo porque testemunhei’”.

Ele trouxe em seu testemunho do Holocausto, relatando a rotina no campo, a luta diária pela sobrevivência. Como argumenta Agamben (2008, p. 25-26): “Justificar a própria sobrevivência não é fácil, menos ainda no campo. Além disso, alguns sobreviventes preferem ficar em silêncio. [...] No entanto, para outros a única razão de viver é não permitir que a testemunha morra”. Primo Levi foi um dos sobreviventes que optou por compartilhar com o mundo as atrocidades presenciadas por ele em Auschwitz.

Desse modo, lembrar um fato ou acontecimento marcante e passá-lo adiante só é possível a partir dos sobreviventes desses trágicos acontecimentos. Os traumas se constituem como uma das dificuldades para as testemunhas que sobreviveram e, muitas vezes, o fardo e o medo de terem seus testemunhos desacreditados ou refutados faz com que prefiram manter silêncio sobre o que vivenciaram. A transmissão dessa memória, desses traumas, se dá através dos relatos e dos testemunhos sobre o vivido, sinalizando para o que os sobreviventes passaram e testemunharam.

O testemunho pode advir, também, de lugares de guarda e de lugares de memória que buscam manter vivas as memórias e dar visibilidade aos sobreviventes, segundo Reiss (2018), não para construir uma memória de dor, mas para mostrar otimismo e esperança, apesar de

ter passado por experiências de dor e de morte. O surgimento das testemunhas do Holocausto, de acordo com Robin (2016, p. 238-239), foi imediato depois da guerra, mas a legitimação dos sobreviventes data somente a partir do julgamento de Eichmann³. Quem são as testemunhas? As testemunhas são todos os que, tendo conhecido os campos da morte, tiveram a sorte de sobreviver e retornaram ao mundo dos vivos depois da guerra. Também houve, é claro, testemunhas que não tiveram a chance de sobreviver, mas deixaram documentos. Nos guetos, em todos os lugares em que isso foi possível, mesmo em condições precárias, as pessoas começaram a escrever, a testemunhar, em pleno extermínio diário.

O Holocausto foi um genocídio que culminou na morte de milhões de pessoas e, se hoje temos registro e transmitimos as informações que compõem os livros, é porque houve os que testemunharam e produziram documentos sobre as atrocidades orquestradas por Hitler. Os testemunhos de acontecimentos que marcaram a história são um legado que nos ajuda a contar e a ensinar sobre nossa história enquanto seres humanos.

Rememorar, ensinar e estudar o Holocausto é essencial. A transmissão e difusão sobre essa tragédia é mais do que necessária; a importância de nossa reflexão sobre o genocídio responsável pela morte de mais de seis milhões de judeus, a construção da memória do Holocausto e de sua importância na história, como um legado da humanidade, nos faz (re)pensar no impacto causado pelas ações do homem contra seus semelhantes.

Centramo-nos, neste texto, no genocídio realizado pelos nazistas e seus aliados nos modos como o imaginário sobre os nazistas, sobre o Holocausto e sobre os próprios judeus res-

3 Adolf Eichmann foi um nazista condenado em 1961 por seus crimes contra o povo judeu e condenado à morte. Eichmann foi um dos principais responsáveis pela deportação dos judeus europeus durante o Holocausto. Ele foi enforcado à meia-noite entre 31 de maio e 01 de junho de 1962.

soam no testemunho de Primo Levi enquanto uma testemunha. Ainda que em seus relatos Levi busque retratar o real, enquanto vivido, há, ainda, a possibilidade de o imaginário adentrar no testemunho, já que há a impossibilidade de captação do real pela linguagem, mesmo em um testemunho. Para Krümmel (2019, p. 87),

A imaginação que pode estar contida no testemunho de quem passou por um trauma pode ser, então, o fator que faz com que a história não considere mais as narrativas orais como formas de reconstruir a história, o passado, visto que muitas acusações podem ser feitas. No caso das narrativas dos sobreviventes de catástrofes, em nosso caso a do Holocausto, o testemunho faz com que as testemunhas sejam vistas como exemplares. Algo que é paradoxal, mas que faz os sobreviventes portarem verdades das quais são porta-vozes.

Com foco no discurso testemunhal de Primo Levi, enquanto sobrevivente do Holocausto, buscamos compreender como seu testemunho está presente no entre lugar, estando entre significantes, entre o real e o imaginário. Dessa forma, levando em consideração que os sentidos não são estanques, focamos em pontos específicos em relação à obra literária de Levi, identificamos como a formação discursiva se faz presente no testemunho de Primo Levi; como o imaginário de que o homem não poderia sobreviver afeta a produção do discurso.

Contribuímos, além disso, para os estudos sobre o Holocausto a partir do viés da Análise de Discurso, e, dessa forma, identificando os efeitos de sentidos que se constituem no discurso do sujeito Primo Levi e seu testemunho como um sobrevivente do Holocausto; analisamos o testemunho, como um discurso que se localiza entre significantes, entre o real e o simbólico, levando em conta o imaginário constitutivo Primo Levi como testemunha do que ocorreu no complexo de Auschwitz.

Ele foi dos muitos levados para os campos, italiano nascido em Turim, e de origem judaica. Foi detido em 13 de dezembro de 1943

pela Milícia fascista, aos 24 anos de idade. Após ser capturado e levado como pessoa suspeita por fazer parte de um grupo inexperiente em vários sentidos que pretendia tornar-se um grupo de guerrilheiros, Levi declarou sua “condição de ‘cidadão italiano de raça judia’” (LEVI, [1947] 1988, p. 12) acreditando que admitindo sua atividade política seria torturado e morto. Porém, sendo judeu, foi levado para Fóssoli, perto de Módena, na Itália. Em 1944, foi deportado para Auschwitz,

[...] depois que o governo alemão, em vista da crescente escassez de mão de obra, resolveu prolongar a vida média dos prisioneiros a serem eliminados, concedendo sensíveis melhoras em seu nível de vida suspendendo temporariamente as matanças arbitrárias. (LEVI, [1947] 1988, p. 07).

O jovem Levi, que já era químico ao ser detido, fora designado para Fóssoli, onde funcionava um campo de concentração anteriormente destinado a prisioneiros ingleses e americanos, mas passou a comportar outros prisioneiros considerados inimigos do governo fascista republicano. Ao chegar nesse campo, em janeiro de 1944, percebeu que os judeus que ali estavam enclausurados eram uns 150, poucas semanas depois passavam de 600.

Eram, em geral, famílias inteiras, detidas pelos fascistas ou pelos nazistas porque lhes faltara prudência ou porque alguém as delatara. Havia também uns poucos que se tinham apresentado espontaneamente, devido ao desespero de continuarem vivendo errantes e fugidios, ou por terem ficado sem recurso algum, ou por não quererem se separar de algum parente já detido, ou ainda, absurdamente, para ‘ficarem dentro da lei’. Havia também uma centena de militares iugoslavos, além de outros estrangeiros considerados politicamente suspeitos. (LEVI, [1947] 1988, p. 13).

Quaisquer judeus ou sujeitos de outras etnias, que não se encaixassem nos moldes que balizavam as ações violentas dos nazistas eram perseguidos, capturados e levados para os cam-

pos de concentração, não importando se eram homens, mulheres ou crianças. Após o aprisionamento, tudo era incerto, os prisioneiros seriam transportados para outro campo, porém a tortura psicológica e física já estava sendo realizada, mesmo as pessoas que se entregaram por medo e para permanecerem ao lado de seus familiares conviviam com um futuro incerto em relação ao status quo⁴.

Como a História nos mostra, corroborada pelo testemunho de Levi, assim como o de muitos outros, o transporte dos prisioneiros se dava através dos trens, trens que muitas vezes eram do tipo usado para carregar gado. Foi num desses trens que Primo Levi ([1947] 1988, p. 30) e os outros mais de 600 prisioneiros judeus foram transportados e levados para seu próximo destino, “Monowitz, perto de Auschwitz [...]. Este é um Campo de trabalho (em alemão chama-se Arbeitslager); todos os prisioneiros, uns dez mil, trabalham na instalação de uma fábrica de borracha de nome Buna; o Campo, portanto, também chama-se Buna”.

A Enciclopédia do Holocausto⁵ esclarece que Auschwitz foi criado próximo a Cracóvia, na Polônia, sendo o maior complexo de campos de prisioneiros estabelecido pelos alemães. No qual havia um campo de concentração, um de extermínio, e outro de trabalho escravo, sendo esse conjunto o complexo de Auschwitz: Auschwitz I, Auschwitz II (Birkenau) e Auschwitz III (Monowitz). Mais de um milhão morreram em Auschwitz, e nove entre cada dez vítimas eram judias. As quatro maiores câmaras de gás

daquele local comportavam, cada uma, 2.000 pessoas para serem mortas por asfixia, podendo, assim, assassinar 8.000 pessoas em um curto período.

Primo Levi relata a imagem que ressoa como memória, ao chegar em Auschwitz, “via-se um grande portão e, em cima do portão, uma frase bem iluminada (cuja lembrança ainda hoje me atormenta nos sonhos): ARBEIT MACHT FREI – o trabalho liberta” (LEVI, [1947] 1988, p. 25). O que acontecia, na realidade, era o oposto, o trabalho se tornou outra forma de dar continuidade ao genocídio, chamada pelos nazistas de “extermínio por meio do trabalho”.

Ainda de acordo com as informações da Enciclopédia, ao serem selecionadas para “trabalhar”, as vítimas poupadas do extermínio imediato eram logo de início privadas de sua identidade individual. Suas cabeças eram raspadas e um número de registro era tatuado nos seus braços esquerdos. Os homens tinham que usar um tipo de pijama, calças e casacos listrados, esfarrapados, e as mulheres usavam uniforme de trabalho. Ambos recebiam calçados de trabalho inadequados, como tamancos. A luta pela sobrevivência era diária e em condições precárias. Os prisioneiros eram alojados em barracões que não tinham janelas nem isolamento do frio ou do calor. Não havia banheiros, apenas um balde.

Cada barracão continha cerca de 36 beliches de madeira, e cinco ou seis prisioneiros eram espremidos em cada um. O número de prisioneiros alojados em um único barracão chegava a 500. A fome era constante. A comida era uma sopa aguada feita com carne e vegetais podres, alguns pedaços de pão, um pouco de margarina, chá ou uma bebida amarga que parecia café. Devido às condições precárias e desumanas, enfraquecidos pela desidratação e inanição, as doenças contagiosas eram muito comuns.

Em relação à destituição da identidade e da individualidade dos prisioneiros, destacamos no testemunho de Levi a forma como a marcação com a tatuagem ocorria: “Häftling: aprendi que sou um Häftling. Meu nome é 174.517; fomos

4 Status quo é uma expressão do latim que significa “no estado das coisas”. Trata-se de uma redução da frase in statu quo res erant ante bellum, que significa “no estado em que as coisas se encontravam antes da guerra”. Disponível em: https://dbpedia.org/page/Status_quo Acesso em: 15 mai. 2023.

5 A Enciclopédia do Holocausto é uma enciclopédia online, publicada pelo Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, que oferece informações detalhadas sobre o Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz-1>. Acesso em: 28 jan. 2023.

batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo” (LEVI, [1947] 1988, p. 33). Essa marcação através da tatuagem usada para registrá-lo como *häftling* (prisioneiro em alemão), fazia parte do extermínio sistemático e genocida orquestrado por Hitler. Ao pensarmos nos efeitos de sentido, nos deparamos com a destituição simbólica da identidade do sujeito com a intenção de desumanizá-lo, tornando-o apenas mais um dos muitos prisioneiros nos campos de concentração. A marcação significava não apenas entre os SS (*Schutzstaffel* – Tropa de Proteção), mas também entre os demais prisioneiros, a numeração fazia parte da rotina e ainda hoje faz parte do simbólico do Holocausto, algo que apenas o tempo e a sobrevivência no Campo poderiam ensinar

Só bem mais tarde, pouco a pouco, alguns de nós aprenderam algo da macabra ciência dos números de Auschwitz, na qual se resumem as etapas da destruição do judaísmo europeu. Aos velhos do Campo, o número revela tudo: a época da entrada no Campo, o comboio com o qual se chegou e, consequentemente a nacionalidade. Todos tratarão com respeito os números entre 30 mil e 80 mil: sobraram apenas algumas centenas, assinalam os poucos sobreviventes dos guetos poloneses (LEVI, [1947] 1988, p. 34).

A marcação dos prisioneiros através de números significa e produz efeito de sentido de submissão de transformação dos judeus em menos do que animais. Para chegar a esses efeitos de sentidos é preciso pensar nas condições de produção referentes ao campo de concentração, que dão a ‘ver’ e a ‘compreender’ como antes da ‘solução final’, os nazistas praticaram a aniquilação total daqueles que eram considerados inimigos do regime nazista. Importa, também, colocar em suspenso o tratamento dado aos prisioneiros, relegando-os a muito ‘menos’ que homens. O processo de aniquilação e extermínio visava à desumanização dos prisioneiros e numerá-los significava destituí-los de sua individualidade, uma destituição simbólica de suas

identidades, uma destituição de quem um dia foram e a implementação do que viriam a ser, como parte de um quantitativo que seria, quando viável e útil para os campos, explorado como mão de obra escrava e em seguida assassinados.

Levi, ao ser marcado com o número 174.517, começaria sua luta pela sobrevivência e resistência no campo de concentração, começaria a testemunhar não só a sua, mas, a luta pela sobrevivência dos seus semelhantes, os muitos outros prisioneiros que, assim como ele, ali estavam. Agamben (2008, p. 26) argumenta sobre como Primo Levi é um tipo perfeito de testemunha, quando volta para casa, após ser libertado de Auschwitz, não cessa em contar para todos o que viveu.

A rotina do Campo fazia com que se aprendesse o que era necessário para a sobrevivência:

Era preciso nadar contra a correnteza, travar batalha a cada dia, a cada hora, contra o cansaço, a fome, o frio e a inércia resultantes disso; resistir aos inimigos e não ter pena dos rivais; aguçar o engenho, fortificar a paciência, acirrar a vontade. [...] A não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral [...] (LEVI, [1947] 1988, p. 135-136).

A sobrevivência no lugar obrigava os prisioneiros a praticarem pequenos delitos, que fora do encarceramento (da tortura diária e do sofrimento constante) seriam considerados moralmente questionáveis. Porém, a luta pela sobrevivência fazia com que se abandonasse a moralidade presente fora dos campos de concentração. No discurso de Primo Levi, mesmo sendo um testemunho – algo que carrega em si a carga semântica do vivido – sendo trazido, exposto, transmitido pela linguagem, ainda há a possibilidade do imaginário se contrapor ao real.

No testemunho de Levi, o sujeito do discurso, ressoa a sua manifestação testemunhal, seu relato enquanto sobrevivente do Holocausto é

da ordem do vivido, da experiência humana, do real. Pela relação do simbólico com o real, a linguagem funciona contraditoriamente, de acordo com Venturini (2009, p. 122, grifos da autora).

[...] como o possível e o impossível de dizer; e, de um lado, a única possibilidade de o sujeito desnudar-se e constituir-se como tal e, de outro, a constatação de que a falta e a falha são constitutivas dele, pela impossibilidade de captar o real pela linguagem e de nada ser sem ela. O simbólico é a possibilidade da constituição e realiza-se com base em suas vertentes: vertente significativa do simbólico, que associa o simbólico ao real e representa a volta do real, e vertente signica do simbólico, associando-o ao imaginário. Essas duas vertentes permitem destacar o lugar do sujeito, representado no campo do simbólico como ‘entre significantes’. A definição da constituição do sujeito como entre significantes permite que ele (sujeito) se volte ao real e também ao imaginário, constituindo-se a partir deles.

Por mais fiel que seja o testemunho às memórias que ressoam pela filiação do sujeito e aos acontecimentos na História, há, ainda, a impossibilidade da captação e transmissão do real através da linguagem. O real associa-se ao imaginário que constitui o sujeito, conforme Pêcheux ([1975] 2014), fazendo com que o testemunho possibilite a constituição do simbólico como o lugar do “entre significantes”, entre o real e o imaginário. Assim, o sujeito ocupa o lugar entre significantes, no campo do imaginário; o sujeito se volta tanto para o real quanto para o imaginário. Primo Levi constitui-se como o sujeito discursivo, o qual ocupa aqui o lugar ‘entre significantes’; em seu discurso há a falta e falha, faltando a captação real pelo testemunho e faltando justamente por essa ausência do real na linguagem, pois a falha é constitutiva da linguagem, deixando vazão para o simbólico constituir as lacunas presentes no discurso testemunhal.

Considerações finais

Carlos Reiss (2018, p. 98) argumenta que, sendo propagado de forma consciente ou não, é comum ouvirmos que o Holocausto é, em sua essência, um fenômeno enigmático e inexplicável. A construção da memória coletiva universal da Shoá ocorreu em paralelo a esse enfoque ‘místico’ sobre suas razões e explicações, isso tanto nos testemunhos de sobreviventes quanto de historiadores e especialistas. O coordenador-geral do Museu do Holocausto de Curitiba ressaltava ainda que expressões como ‘irracional’, ‘inexplicável’, ‘misterioso’ e ‘incompreensível’ continuam sendo frequentemente usadas ao abordar as brutais e cruéis experiências das vítimas do regime nazista.

Por muito tempo o Holocausto foi visto dessa forma, como um fato inexplicável, mas, com o passar do tempo e estudos, os sujeitos compreenderam que se trata de um acontecimento que resulta de ações humanas, demandando a compreensão e o ensinar sobre o genocídio, constituindo-se como uma alerta para as gerações futuras. O acontecimento histórico deve ser compreendido e estudado, não apenas considerando números e datas, mas, considerando as vítimas e os testemunhos dos sobreviventes.

Auschwitz foi o maior complexo de campos de prisioneiros estabelecido pelos alemães. Ressaltamos mais uma vez que nesse complexo havia um campo de concentração, um de extermínio, e outro de trabalho escravo – Auschwitz: Auschwitz I, Auschwitz II (Birkenau) e Auschwitz III (Monowitz). Nove entre cada dez vítimas eram judias, resultando em mais de um milhão de mortos nesse complexo.

A sobrevivência no Campo fazia com que os prisioneiros aprendessem novas maneiras de se portar, ações que no encarceramento resultavam em uma forma de resistir à morte, até mesmo poupar energia se tornava uma forma de arte para a sobrevivência, com o tempo o prisioneiro aprendia a “arte de economizar tudo, fôlego, movimentos, pensamentos até. [...] é melhor apanhar, porque de pancadas em geral

não se morre, mas de esgotamento sim, e é uma morte feia, a gente só se dá conta quando é tarde demais” (LEVI, [1947] 1988, p. 194).

Levi e outros prisioneiros aprenderam uma nova forma de enxergar a rotina no Campo, vendo nos pequenos detalhes, detalhes cruciais e significativos como saber que estar mais para o final da fila significava que receberia mais alimento sólido em vez da parte mais líquida da sopa, pegar a parte que ficava mais ao fundo da panela significava mais energia para sobreviver. Esses e outros aprendizados ajudavam a prolongar a vida no Campo.

Primo Levi ocupa aqui a posição, a formação discursiva, de um judeu sobrevivente do Holocausto; um sobrevivente que expõe suas experiências, suas vivências não apenas como testemunha do que aconteceu a seus semelhantes, mas, como testemunha das próprias ações ao resistir e sobreviver às ações genocidas, que tinham como finalidade o extermínio dos judeus e dos demais sujeitos considerados inimigos dos ideais nazistas.

O discurso produzido pelo sujeito discursivo, interpelado pela formação discursiva na qual está inscrito, apresentará determinado efeito de sentido, isso devido à formação discursiva que atravessa o sujeito e o domina de forma inconsciente. Os sentidos de palavras, expressões não são estanques, mas sim produzidos a partir de um dado sujeito o qual é interpelado por uma formação discursiva, e em determinadas condições de produção. Os sentidos são, assim, produzidos a partir da relação das palavras, expressões ou proposições umas com as outras.

O testemunho de Levi apresenta e reconstrói acontecimentos a partir da memória como um sobrevivente; porém, trata-se de uma reconstrução incompleta. A história, algo presente nos testemunhos, da ordem do vivido, está relacionada aqui com o sujeito discursivo e o grupo social ao qual pertence, o de judeu sobrevivente do Holocausto. Na história ressoa a voz de todos e ao mesmo tempo de ninguém; na memória, há a coletividade e enraizamento no que faz

sentido para a formação social e dos grupos que se unem por laços identitários – a memória coletiva da Shoá, da qual Primo Levi faz parte.

Levi, o sujeito do discurso, um discurso testemunhal – como o quê carrega em si a carga semântica do vivido – mesmo sendo trazido, exposto, transmitido pela linguagem, ainda há a forma sobre como o imaginário se contrapõe ao real, e é nesse sentido, pensando nas condições de produção e nos efeitos de sentido, no qual nos deparamos com o efeito de realidade. Primo Levi, tomado pelo inconsciente, crê produzir em seu discurso a reconstituição do vivido, sendo apenas da ordem do imaginário, justamente pela impossibilidade de captar o real pela linguagem e de ‘nada ser sem ela’. O testemunho presente em *É isto um homem?* nos mostra o imaginário do homem que não deveria sobreviver, não poderia e não deveria resistir e testemunhar sobre o que viveu e presenciou, a voz dos mortos, a voz das muitas outras vítimas que não puderam ter sua história contada, essas vozes ecoam no imaginário discursivo de Primo Levi.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

AUSCHWITZ: Enciclopédia do Holocausto. United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz-1>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, v. 3, n. 3, p. 61-66. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604/33808> Acesso em: 28 jan. 2023.

GUTERMAN, Marcos. Holocausto e memória. São Paulo: Contexto, 2020, livro digital.

KRÜMEL, Elivelton Assis. Entre a história e a memória: uma análise discursiva do documen-

tário Sobreviventes do Holocausto. Dissertação de Mestrado PPGL da Universidade Federal de Santa Maria, sob a orientação de Verli Petri, 2019.

LEVI, Primo. [1947]. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, 255 p.

MILGRAM, Avraham; ROZETT, Robert. *O Holocausto: as perguntas mais frequentes*. Yad Vashem. Jerusalem, 2012, 63 p.

OLIVEIRA, Alex Sander de; RADDE, Augusto. Condições de produção. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (org.). *Glossário dos termos do discurso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020, p. 47-50.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 12. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. (org) [et. al.]. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Tradução: Bethânia S. C. Mariani [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p.55-66.

PÊCHEUX, Michel. [1975]. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Trad. Eni Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. [1969]. *Análise automática do discurso*. Trad. Eni P. Orlandi e Greyciele Cintra. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2019.

PETRI, Verli. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da *Análise de Discurso*. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane. *Análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2013, p. 39-48.

REES, Laurence. *O Holocausto: uma nova história*. 1. ed. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2018.

REISS, Carlos. *Luz Sobre o Caos: Educação e Memória do Holocausto*. Curitiba, PR: Imprimatur, 2018.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2016.

VENTURINI, Maria Cleci. *Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração*. Passo Fundo, RS: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: maio de 2023.

ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS SOBRE O CINEMA NA ANÁLISE DE DISCURSO

Denise Machado Pinto¹

Resumo: Como trabalhar com o funcionamento da materialidade fílmica? Como analisar imagens em movimento? Como identificar as marcas e estabelecer recortes nesse tipo de material? Com essas questões como base, este texto tem por objetivo apresentar formas de compreender a leitura de arquivo em Análise de Discurso de linha pecheuxtiana quando nos deparamos com um material de ordem fílmica, na prática do pesquisador ou do professor de língua portuguesa. Para tanto, propomos um passeio entre as noções de leitura, autoria e recorte, visando construir caminhos de reflexão para o cinema como discurso, tanto posto metodologicamente em análise, como inserido no ensino básico.

Palavras-chave: Análise de Discurso; Cinema; Materialidades Significantes; Leitura.

SOME INITIAL REFLECTIONS ON CINEMA IN DISCOURSE ANALYSIS

Abstract: How to work with the functioning of filmic materiality? How to analyze moving images? How to identify brands and establish cuts in type of material? With these questions as a basis, this text aims to present ways of understanding archival reading in Pecheuxtian Discourse Analysis when we are faced with a filmic material, in the practice of the researcher or the notions of reading, authorship, authorship and cutting, aiming to build paths of reflection for cinema as a discourse, both methodologically placed under analysis and inserted in basic education.

Keywords: Discourse Analysis; Movie theater; Significant Materialities; Reading.

¹ Doutoranda em Letras (UFSM). E-mail: dnisemachado@gmail.com

Introdução

Danças, músicas, filmes, grafites, posts em redes sociais da web, performances artísticas na cidade e a própria cidade... a vida pulsando a partir de produções variadas, atuais ou não: tem-se, nessa seleção heterogênea, uma imensidão de possibilidades da e na linguagem que podem ser transformadas em materialidades significantes com um processo de interesse, observação, interpretação, compreensão e análise, se levarmos em conta a prática teórico-metodológica do analista de discurso de linha pecheuxiana nos últimos anos no Brasil. No entanto, para que se trabalhe com materiais que extrapolam os limites do código linguístico, muito se deslocou, desestabilizou e ainda se faz em Análise de Discurso, com uma reflexão constante fruto de (re)leituras de sua forma de ser enquanto disciplina de interpretação fundada ao final dos anos 60 na França a partir de nomes como Michel Pêcheux, Denise Maldidier, Paul Henry, Jean-Jacques Courtine, entre outros, e que, atualmente no Brasil se constitui majoritariamente no campo dos estudos da linguagem

Dentro da constante de deslocamentos feitos no interior da teoria, podemos citar a investida brasileira na noção de matéria signifi-
cante como propõe Orlandi (1995) e de materialidade signifi-
cante, descrita por Lagazzi (2009). As autoras tecem no urdume discursivo uma trama que visa tencionar a própria definição de discurso. Orlandi (1995), de forma pioneira no tratamento do silêncio nas suas formas de significar, realiza uma crítica da tomada do não-verbal pelo verbal, determinando que tal prática apaga o gesto de significância na prática material signifi-
cante. Já Lagazzi (2009), com objetivos mais claros de definir teoricamente a noção de materialidade signifi-
cante no interior da AD, joga com o corpo teórico da própria disciplina: no lugar da relação constitutiva do discurso entre a língua e história, passa a habitar a noção de materialidade signifi-
cante e história. É proposto pelas autoras um deslocamento que

não exclui a língua, pelo contrário, coloca-a na cadeia signifi-
cante, fluida e não fechada, aberta ao simbólico, no vazio, no entremeio do processo do signifi-
cante que é dado por cadeia e não pelo signo linguístico somente. Assim, tratamos sempre de materialidades significantes, no plural, reafirmando, no próprio definir do conceito, a tríade fundadora da teoria: o Materialismo Histórico, a Psicanálise e a Linguística.

Essas e outras reflexões nos rondam há certo tempo, especialmente, no que tange à construção de nossa pesquisa de doutoramento, em que buscamos a compreensão dos processos de discursivização do cinema, tomando o Estado Brasileiro como protagonista na legitimação da produção de filmes voltados para a instrumentalização do cinema dito educativo, a partir da década de 1930. Nossos questionamentos começam por “Perguntas que nos levam ao dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso”, conforme a proposta de Lagazzi (2009, p.1), ao colocar:

Como estabelecer a(s) marca(s) signifi-
cante(s) relevante(s) para o funcionamento discursivo em pauta? Teremos que buscá-las em cada uma das materialidades consideradas na análise? Por onde começar? Como relacioná-las na imbricação material?

A essas questões presentes no artigo citado acima, juntam-se outras: “Como compreender o funcionamento da materialidade fílmica?” e “Como analisar imagens em movimento?”; que, certamente, são enfrentadas por outros analistas de discurso que lidam com o material fílmico no interior de suas questões de pesquisa. Para além disso, também, em nosso percurso, fez-se fundante refletir sobre o tensionamento que seguidamente nos deparamos na construção do corpus: discursos que privilegiam o código linguístico em detrimento de manifestações da linguagem, colocando livro e filme em uma constante digna de hierarquias, gerando uma projeção do que se espera de filmes dito educa-

tivos e de sua instrumentalização no ensino e na construção de um imaginário de sociedade letrada. Questão que não é uma especificidade de nosso material e de certa forma marca o próprio da sociedade ocidental moderna.

Nesse sentido, este texto busca refletir sobre alguns procedimentos teórico-metodológicos do trabalho com o cinema, seja no exercício da pesquisa em Análise de Discurso ou da docência, em especial, do professor de Língua Portuguesa do Ensino Básico. Para tanto, realizamos uma intersecção com o que dizem alguns autores não inscritos na Análise de Discurso, mas que são reconhecidamente importantes pelo trabalho com o cinema na escola.

Cinema e Educação no vão discursivo

Objeto que produz memória, na perspectiva discursiva que nos colocamos, o cinema é antes de tudo discurso: efeito de sentido entre sujeitos que assistem, criam, leem e interpretam, produzindo subjetividades na relação sensível do olhar frente a imagens em movimento. É produção/expectação de enquadramentos, ângulos, cortes e sequências de cenas roteirizadas que se desnudam em composições vistas em telas-janelas sempre abertas a despertar sentimentos, sensações, provocando o contato com o outro, que, muitas vezes, (re)significam-nos, fazendo extrapolar os limites do próprio cinema, em uma constante rede de significação sobre o mundo e os sujeitos!

No entanto, tal definição trazida acima não é possível sem considerarmos a busca por um lugar discursivo advinda de uma escuta atenta do que se vêm produzindo sobre o cinema em espaços educacionais, em especial na escola, através do lugar da criação (FRESQUET, 2017; MIGLIORIN, 2015; BERGALA, 2008). Ao Esse nosso posicionamento coloca-nos em concordância com Beck (2012, p. 123) ao afirmar que “algumas problemáticas levantadas e debatidas pelos teóricos do cinema lançam novas luzes em problemáticas e retificações teóricas engen-

dradas em Análise de Discurso”. Pensamos que não só os teóricos do cinema, mas da educação nos fazem compreender que uma dimensão de diálogo interdisciplinar pode ser um caminho possível no trabalho com a Análise de Discurso. Especialmente, no que tange à busca por apreender sua especificidade do encadeamento de imagens em movimento e a forma como elas despertam os sujeitos a vivenciarem a alteridade e a criação.

A partir da Análise de Discurso, esse lugar de criação pode ser definido não como de originalidade, mas como aquele que “desnaturaliza a normatividade da língua” (PFEIFFER, 2000, p. 20,) e do olhar, do que está posto como signifi-
ficante. Direcionar a discussão sobre cinema na escola é, inevitavelmente, marcar as noções de posição de sujeito leitor e sujeito autor, uma vez que, sendo a escola um espaço de (re)produção de sentidos e mantenedor da ordem, símbolo da tradição letrada, o cinema, juntamente com outras artes, vem para “bagunçar” a própria noção de leitura, provocando os sujeitos a tomarem posição, a historicizarem sentidos, colocando-se no jogo histórico da repetição e ruptura, entre a paráfrase e a polissemia.

Destarte, o filme concebido discursivamente não é apenas um objeto de análise, mas um desestabilizador de sentidos, que aguça o sujeito leitor a desacomodar-se, provocando nele também o exercício da autoria e a reflexão sobre o próprio da imbricação material (LAGAZZI, 2012). É nesse sentido que a instrumentalização do cinema não nos interessa, posto que coloca o filme como um fim necessário do processo. O cinema como meio e como experiência discursiva é trabalhado não só como reflexão sobre a linguagem, mas como ato, produção e experiência de sentidos que dialoga com a prática da escrita, não pela temática ou pelo roteiro, mas por marcas e elementos que são encadeados por planos que nos fazem ver processos de montagem, assim como, por exemplo, o trabalho com a fotografia e a escrita de roteiros.

De forma a ficar mais palpável o que trazemos até aqui, recordamos uma experiência de cinema na escola narrada por Migliorin (2015, p. 209), idealizador do projeto Inventar com a Diferença, “realizado entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro de 2014 e coordenado pela UFF em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República”. Para o autor do projeto, que envolveu 234 escolas distribuídas em todos estados do Brasil, com uma estrutura imensa de coordenadores, mediadores, professores e alunos, trabalhar com o cinema não foi sinônimo apenas de recepção dos filmes, com visualização. O destaque para a criação cinematográfica ditou a toada nas inúmeras atividades, compreendendo como basilar a intimidade com a formação social em que o cinema era incorporado:

Entender a rua, o bairro, o vizinho e a cidade com o cinema é entrar em uma relação com o outro e, simultaneamente, em uma atividade crítica e criativa – do plano, do quadro, da luz, do ritmo. Em outras palavras, aproximar os estudantes do que o mundo tem a nos dar e, simultaneamente, permitir que eles criem e inventem com esse mundo. (MIGLIORIN, 2015, p.10).

A dimensão que Migliorin (2015) traz sobre a relação com o outro pode ser visto também em Bergala (2008), crítico de cinema que integrou a redação e edição da importante revista francesa Cahiers du cinema durante os anos 70 e 80. Ao ser convidado por Jack Lang, então Ministro da Educação da França no ano 2000, a integrar um grupo de conselheiros em um projeto de introdução do cinema como arte nas escolas francesas, Bergala pôde experimentar o exercício de uma pedagogia da articulação e combinação de fragmentos, considerando o plano cinematográfico como a menos célula vida do filme. O resultado dessa aventura de trabalho com o cinema considerado como ato de criação composto de três operações mentais (a escolha, a disposição e o ataque) encontra-se na obra Hi-

pótese-Cinema: Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola (2008).

A partir disso, entendemos as noções como corte e plano como indispensáveis à maneira como nos relacionamos com a leitura, pois dizem não só da produção que se analisa, mas também a coloca em jogo com outras cenas, outras formas. Nada mais relacional que brincar com a composição da fotografia no cinema e das imagens a partir de luz, cor, contraste e formas em movimento. E, assim, colocar essas noções num diálogo com outras formas de leitura, outras condições de produção. É nesse sentido que afirmamos que, em Análise de Discurso, abordar tais questões passa, primeiramente, pela noção de leitura. É na leitura analítica de um objeto que o transformamos em materialidades significantes.

O olhar para as materialidades, nesse sentido, é sempre estabelecido pela relação com o recorte. Não há análise que não tome as partes, no “miúdo” das relações. Sobre isso, é sempre interessante retornar às palavras de Lagazzi (2019):

Ressalto que a noção de recorte, proposta por Orlandi (1984), foi fundamental para que essa diferença entre composição e complementaridade fizesse sentido analiticamente. Do mesmo modo que o recorte traz o investimento processual do analista sobre o material, também a composição demanda esse olhar processual, sempre buscando o contraponto no conjunto. (LAGAZZI, 2019, p. 293).

A autora leva-nos à inquietação sobre a questão da composição de materialidades significantes, noção primordial para a construção teórica dos materiais fílmicos que nos conduzem a desbravar mais detidamente a relação de leitura e, em ampla medida, de recorte.

Nossas histórias e escritos estão sempre tão marcados nas citações que escolhemos, como nos caminhos literário e fílmico que vão alimentando aos poucos o nosso texto acadêmico, nossa prática pedagógica. Não há nada tão evidente como afirmar isso a um interlocutor interessado em Educação e Linguística. Ler nos constitui e nos forma e, disso, todos sabemos. Ler um filme e ler os filmes em arquivo, assim como pensá-los em um funcionamento histórico que está bastante marcado por nomeações, tais como: cinema educativo, filme educante, filme ou vídeo escolar e por aí vai... A noção de leitura é tomada em cheio quando observamos o lugar que o cinema ocupa, seja designado enquanto instrumento de ensino ou ainda como dispositivo artístico, nesse gesto de classificá-lo. Tudo isso delimita projeções e formas de ler ou de fazer ver, mesmo que elas falhem e se mostrem em suas incompletudes.

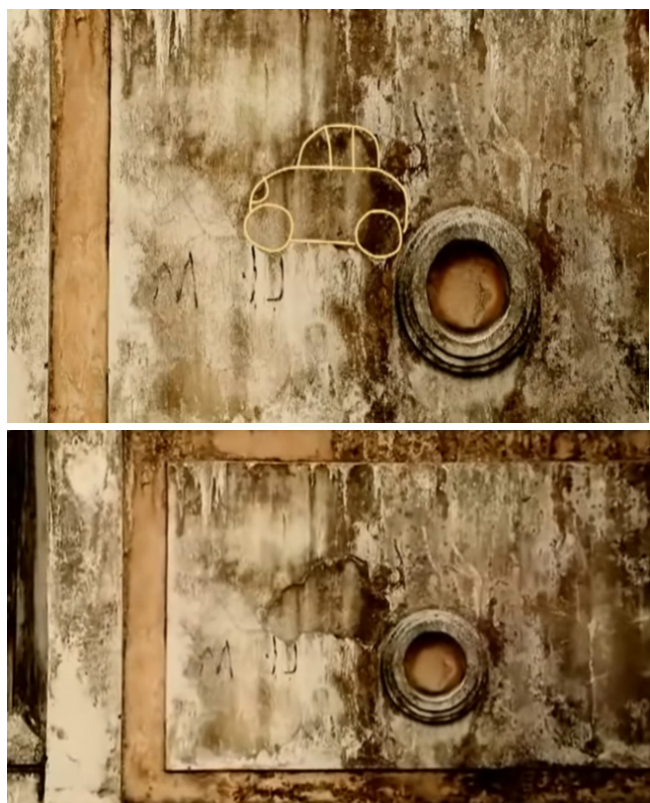
Leitura, dessa forma como vimos apresentando, está fundamentada em uma relação com a interpretação (ORLANDI, 1996). Logo, essa noção faz com que se considere a cultura oral e visual, em que o signo linguístico é um elemento do processo de significação, mas não o único pelo qual se analisa na contradição. Lidar com essa dimensão da leitura como interpretação, assim como proposta por Orlandi (1996), envolve a problematização dos processos de produção de leitura não só no âmbito da pesquisa e da docência, mas em toda e qualquer prática social, também considerando o silêncio e as diversas condições de produção para que se produza sentidos ou não sobre algo.

Nessa busca por outras formas de significar a leitura, lembramo-nos que no interior de um dos muitos poemas, que sempre nos arrebatam, de Manoel de Barros encontra-se o seguinte verso: “É preciso transver o mundo” (BARROS, 2000, p. 75). Transver o mundo produz muitos sentidos para nós, não só quando nos colocamos diante dos arquivos sobre cinema e

educação no Brasil, como também em toda e qualquer relação do sujeito com a leitura, seja ela documental (e aqui consideramos não somente o filme como documento, mas toda e qualquer produção material), ou ainda tida enquanto processo presente no trabalho docente com o cinema ou mesmo com outro material discursivo em nossa prática com o disciplinar de Língua Portuguesa. “Transver o mundo” é, certamente, uma expressão que (re)significa a forma como lemos o que nos cerca, lembrando-nos de não nos afastarmos demasiadamente da infância, do ato de criação e imaginação desprentensiosa. Tais versos, já bastante explorados por pesquisadores sensíveis à sutileza da poesia e às suas possíveis contribuições ao campo teórico, são também ressignificados em uma cena de Só dez por cento é mentira (CEZAR, 2009), filme intitulado “uma desbiografia de Manoel de Barros”. É interessante se demorar um pouco nessas tomadas cinematográficas...

Em uma cena composta de seis planos que focam apenas paredes decalcadas, ora em um movimento de zoom de câmera, ora em um passeio pela parede até focar fixamente em uma parte imperfeita, há limo, reboco aparente, pintura descascando. Em cada plano, vemos, aos poucos, um desenho surgindo nas paredes, formando objetos a partir das ranhuras e dos decalques. Aquilo que era apenas uma imperfeição do concreto, torna-se, primeiramente, um carro. Em outro plano, uma lata. E assim por diante: elefante, casa, borboleta, cachorro. Tudo isso é induzido a ser visto por meio de uma edição que nos brinda com elementos extra-diegéticos que lembram o traço de um lápis de cor amarela utilizado na brincadeira de desenhar formas que vemos surgir e desaparecer, através da edição da imagem. Depois que a parede recebe a forma desenhada, nossos olhos buscam ver aquilo que nos foi proposto, assim como também podemos começar a imaginar outras formas. Trata-se de um convite a olhar e (re)significar o tempo todo.

Figura 1 – Decalques na parede



Fonte: Só dez por cento é mentira (2009).

O que não é visto, é imaginado, podendo ser outro também. Tudo depende do olhar, uma vez que “o ponto de vista cria o objeto”, lembrando aqui de palavras fundadoras de Ferdinand Saussure (2012, p. 39). Mas não só, trata-se também de como cada ponto de vista se materializa em produções discursivas em uma dimensão da leitura que rompe as barreiras do signo linguístico. Dessa forma, “transver o mundo” representa uma espécie de prática exercida por sujeitos em dadas posições que se colocam para lidar com a interpretação na sua imersão no simbólico.

O sujeito no processo educacional se vê em vias de transver o mundo, (re)significá-lo ou não. A não inscrição da autoria também pode, desse modo, gerar debates ou até mesmo espalhar “sementinhas” de dúvida e questionamento, tanto nos alunos como nos professores. Sobre isso, lembramo-nos de um interessante relato feito por Migliorin (2015). Afirma o autor que uma aluna do Projeto Inventar com a Diferença, na cidade de Recife, não estava à vontade

para realizar a atividade do Minuto Lumière: filmar o lugar onde morava, que consistia em um conjunto habitacional. Relatava a menina que ali todos já conheciam e que não teria nada de novo para mostrar em uma filmagem. Na recusa da produção, ou seja, na não historicização dos processos de produção e não inscrição do simbólico, podemos questionar: Por que motivos não recortar parte de um cenário já conhecido para produzir um plano cinematográfico? Por que não escolher esse cenário? Então que cenário seria ideal para a referida aluna? E como seria esse recorte, já que muitos fazem o mesmo exercício de filmagem no complexo habitacional, mas nenhum é igual ao outro? Trazemos isso para exemplificar a importância de se questionar a não historicização dos sentidos, da recusa à formação de arquivos, da barreira em relação à construção da autoria e como recolocá-la em um lugar tão íntimo do cotidiano.

Essa condição do Minuto Lumière nos leva a uma segunda reflexão que nos propomos ao longo do texto: se ler é uma condição que todo e qualquer sujeito está sujeito a produzir, o que fazemos em nossas leituras é, antes de tudo, um ato de recorte. Recortamos interesses de forma naturalizada. Seleccionamos o que ver, ouvir e ler, criamos pastas, arquivos, playlists, bibliotecas virtuais, etc. Filmes favoritos, filmes a ver, cenas que precisam ser revistas, que viram memes e tomam corpo na cultura popular muitas vezes perdendo seu trajeto de leitura. Tudo isso se dá com atravessamentos do inconsciente e da ideologia! Em tempos de Netflix e outras plataformas pagas de streaming, os arquivos fílmicos criam uma falsa relação com a totalidade, com o ter tudo a um alcance.

É interessante desnaturalizar tal processo: ocupar-se da ideologia; compreender que essa forma de recortar diz de nós e que não somos a origem dos modos como observamos e recortamos. Isso também conduz a uma oportunidade para reafirmar a noção de arquivo que sustentamos aqui, uma vez que, em Análise de Discurso (AD), ele está sempre em relação à leitura.

Por último, colocamos um ponto nodal do trabalho com a leitura e construção das materialidades significantes: o filme como possibilidade de recorte sempre lidará com o efeito do movimento e do tempo como condição que só se deixa colocar na ordem da análise através da descrição. Logo, não interessa se tomamos partido de uma análise que traga sequências de fotogramas, transcrição de narrativas... o movimento e o tempo no cinema só serão abordados pela descrição do analista. Não compreendemos isso como uma problemática, mas como um limite do recorte enquanto não totalidade. É nesse momento que o relacional, proposto por Lagazzi (2019) se faz importante, seja na construção e observação dos planos em um filme ou até mesmo em um olhar histórico para o próprio cinema, como se é feito na atividade do Minuto Lumière.

Últimas considerações

O cinema guarda a quimera da sala escura, jogando-nos no terreno da cinefilia, mas também se mistura com outras artes, namora com a Literatura. Isso tudo ao mesmo tempo que é “bruma” que pode embaçar os olhos, assim como Jean-Claude Carrière (2015) define em *A linguagem secreta do Cinema*. Ao explicar como compreende o cinema, o escritor e roteirista francês nos brinda com colocação interessante, afirmando que “O Mowlânâ persa falou da ‘névoa da palavra’, que oculta a verdadeira realidade. A essa névoa da palavra, o século XX acrescentou a persistente bruma de imagens que nos faz ficar submersos” (CARRIÈRE, 2015, p. 179). Apesar de discordarmos sobre a questão da realidade, pois, tanto no cinema como fora dele, entendemos que sempre estaremos imersos em efeitos da mais pura forma de produzir sentidos em nossas formações sociais, o que deixamos marcado com Carrière é que até mesmo quando tratamos de documentários, o que temos em cinema é sempre “Bruma acumulada sobre bruma!” (CARRIÈRE, 2015, p. 179).

Bruma que desassossega, que embaça os olhos e nos faz transver a forma como somos no mundo.

Logo, o caminho da cinematografia, da arte e da memória, dessa forma como apresentamos ao longo do texto, coloca-se como ponto de partida para compreender que o cinema jamais está apartado de outras formas de significar, como já afirmado. Tal fato desnuda a dicotomização já tão combatida entre o verbal e não verbal, fazendo com que se projete um lugar para o filme na tensão com o livro e outros objetos de memória que constituem parte da construção do saber escolar. Nesse sentido, um desafio que se coloca ao encararmos o filme como possibilidade no trabalho de pesquisa assim como no pedagógico é por meio de seus efeitos (destacá-riamos os processos parafrásticos e polissêmicos como compreende Orlandi (1984)), mas também de sua experiência discursiva vivenciada na prática que considera a realização de planos, de montagens, ou seja, de novas leituras no espaço da pesquisa e da docência. Esse nosso gesto, que compreende uma dimensão pedagógica, visa que cada vez menos o filme seja incorporado em projetos como mero instrumento pedagógico. Ao considerar a sua dimensão material e significativa, os sentidos do cinema ressoam diferentes de diferentes forma, descortinando diversas práticas de autoria e de condições de produção.

Referências

- BARROS, Manoel de. As lições de R.Q. In: Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BECK, Maurício. A favela no cinema: degraus do morro. In: I SEMINÁRIO INTERNO DE PESQUISA DO LAS. Anais [...]. Niterói: LAS, 2012. p. 122 – 131.
- BERGALA, Alain. A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink - CINEADLISE-FE/UFRJ, 2008.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta*.

- ta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FRESQUET, Adriana. Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LAGAZZI, Suzy. O recorte significativo na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina L.; MITTMANN, Solange. (orgs.). O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras. São Carlos; Claraluz, 2009.
- LAGAZZI, Suzy. O exercício parafrástico na imbricação material. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. Anais [...] Rio de Janeiro: [s.n.], 2012.
- LAGAZZI, Suzy. Entre o amarelo e o azul: a história de um percurso. Línguas e Instrumentos Linguísticos, Campinas, n. 44, jul-dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8657818>. Acesso em: 10 abril. 2021.
- MIGLIORIN, Cezar. Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá / Cezar Migliorin. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- ORLANDI, Eni P. Segmentar ou recortar. In: Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades integradas de Uberaba. Linguística: questões e controvérsias. Minas Gerais: [s.n.], 1984. (Série Estudos, 10). p. 9 - 26.
- ORLANDI, Eni P. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. Rua, Campinas, n. 1, p. 35-47, 1995.
- ORLANDI, Eni. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 1996.
- PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. (Org.) Gestos de leitura: da história no discurso. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- PÊCHEUX, Michel. Abertura do Colóquio. In: PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise; COINEIN, Bernard; COURTINE, Jean-Jacques. Materialidades discursivas. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- PFEIFFER, Cláudia R. C. Bem dizer e retórica: um lugar para o sujeito. 2000. 174 p. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270703>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SÓ DEZ por cento é mentira. Direção (e roteiro) de Pedro Cezar. Rio de Janeiro: Artezanato Eletrônico, 2009.

Submissão: janeiro de 2023
Aceite: abril de 2023.

ÁLBUM DE FAMÍLIA DE NELSON RODRIGUES: UMA OBRA AUTOFICCIONAL COM CINCO CAPAS

José Luiz Cordeiro Dias Tavares²
Elizabeth da Penha Cardoso³

RESUMO: Este artigo propõe uma quinta capa para *Álbum de família* de Nelson Rodrigues. Iniciamos resgatando proposições de Lejeune (2014) e Doubrovsky (2014) quanto à autobiografia e à autoficção. Revisitamos a proposta de Colonna (2014) quanto a categorias autoficcionais. Buscamos em Barthes (2001) sua advertência quanto ao discurso não conter pensamentos táticos de realidade. De Rilke (2009), acolhemos sua recomendação sobre a escrita literária ser um impulso na vida de quem a ela se aventura. Apoiados por Lebrun (2009) que considera que o motor de uma ação é o objeto de uma pulsão e impactados pelas obsessões da vida de Nelson presentes em seu *Álbum* especulamos se nessa obra haveria algo de ordem pulsional que justificaria a existência de uma quinta capa para a obra em análise.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Philippe Lejeune. Serge Doubrovsky. Pulsões. Autoficção.

ÁLBUM DE FAMÍLIA BY NELSON RODRIGUES: AN AUTOFICCIONAL WORK WITH FIVE COVERS

ABSTRACT: This article proposes a fifth cover for *Álbum de Família* by Nelson Rodrigues. We start by approaching propositions from Lejeune (2014) and Doubrovsky (2014) regarding autobiography and autofiction. We considered Colonna's (2014) proposal about autofictional categories. We looked to Barthes (2001) and his warning about the discourse not containing tactical thoughts of reality. From Rilke (2009), we did welcome his recommendation that literary writing is a boost in the lives of those who venture into it. Supported by Lebrun (2009) who considers that the motor of an action is the object of a drive and, also, impacted by the obsessions of Nelson's life being present in his *Álbum*, we speculate if in this work there would be something of instinctual order that would justify the existence of a fifth cover for this work under review.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. Philippe Lejeune. Serge Doubrovsky. Pulsões. Autofiction.

1 Este artigo se originou da dissertação *A Medeia do Subúrbio: escrita contemporânea e desamparo freudiano em Álbum de família de Nelson Rodrigues* para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

2 Mestrado em Literatura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. E-mail: panemavilanova2005@hotmail.com

3 Doutorado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: elizabethpenhacardoso@gmail.com

Introdução

A autobiografia é objeto do estudo de Philippe Lejeune desde 1971. Seu percurso indica que sua expectativa se encaminhava para além de uma simples investigação de um conjunto de obras autobiográficas. Lejeune buscava inscrever a autobiografia no universo da arte literária e, para tal, estruturou o conceito de pacto autobiográfico.

O pacto autobiográfico proposto por Lejeune diz respeito ao contrato de leitura entre autor e leitor. Inovador e ousado, tratava-se de algo que estava sendo proposto em um ambiente no qual o peso e respeitabilidade do vaticínio barthesiano sobre o autor imperava decretando sua morte e, ao mesmo tempo, afirmava a autonomia do texto e do leitor. Com Lejeune, o autor é levado em consideração e o contrato de leitura -nesse pacto autobiográfico- estava baseado nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista ($A = N = P$). Com base nesses princípios, o leitor consideraria a narrativa autobiográfica como verdadeira e, portanto, diferente da narrativa do romance em que o compromisso com a suposta realidade é impreciso e o pacto é de natureza ficcional. Em síntese, na autobiografia, o pacto se baseia na veracidade pela indicação da identidade entre autor, narrador e personagem; na ficção romanesca, o pacto se baseia na imaginação criativa do autor, decorrente da não identidade declarada entre estes três elementos: A, N e P. (FAEDRICH, 2016).

A constituição desse pacto afirmaria a autobiografia como gênero, possibilitando estudá-la não mais como um mero documento com informações sobre o autor servindo como chave de interpretação no estudo da obra, mas, sim, como um texto esteticamente elaborado. A proposição de Lejeune sobre o pacto autobiográfico foi bastante criticada à época por seu caráter normativo e dogmático. Tal investida literária pode ser considerada um ato político. Ao transformar o gênero em um objeto de aná-

lise, Lejeune aspirava alcançar sua legitimidade e inseri-lo no ambiente literário. Ou seja, a proposição do pacto tinha uma tonalidade de militância que postulava a autobiografia como um gênero (NORONHA, 2010).

Dos pactos de Lejeune e Doubrovsky ao arco social de Nelson

A importância do pacto autobiográfico se acentua à medida que é a partir dele que Serge Doubrovsky vai desenvolver a noção de autoficção. Após apresentar sua proposição sobre o pacto autobiográfico de leitura, o próprio Lejeune (2014) admitiu que em sua formulação havia casas vazias com base em um equivocado pressuposto que não havia exemplos disponíveis de textos redigidos sob um pacto autobiográfico cujo nome do autor não coincidissem com o da personagem principal. Da mesma forma, assumia Lejeune, não havia romances nos quais o nome do narrador-personagem remetesse ao autor. Baseado neste entendimento de Lejeune, Doubrovsky vislumbrou a perspectiva de construção da noção de autoficção. Doubrovsky estava às voltas com a escrita de seu livro *Fils*, naquele momento ainda intitulado *O Monstro*. Em 1977 Doubrovsky escreve uma carta para Lejeune na qual ele diz que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, havia lhe chamado a atenção a formulação contida na pergunta se o herói de um romance, assim nomeado, poderia ter o mesmo nome do autor. Nada impediria que tal situação existisse e até mesmo gerasse frutos interessantes, argumentava Lejeune no estudo, mas que, em sua investigação, não havia sido possível encontrar qualquer exemplo que pudesse ser usado como referência. Na carta, Doubrovsky lhe comunicava então a vontade de preencher aquela casa que havia ficado vazia e que seu desejo foi oriundo da ligação entre o texto crítico de Lejeune e o que ele próprio estava escrevendo. Ao preencher aquela casa vazia, ele estaria então combinando um pacto de ficção trazendo a indicação genérica “romance”

na capa do livro com a apresentação de um narrador-personagem que tem o mesmo nome do autor (NORONHA, 2010). Criava-se, portanto, um pacto ambíguo de leitura que o motivou, então, a criar o termo autoficção, apresentado ao público na primeira edição de *Fils*.

Para Doubrovsky, a autoficção não promove a ruptura com a autobiografia. Para ele, a autoficção seria uma variante da autobiografia, pois “[...] não acredita mais em uma verdade literal, em uma referência indubitável, em um discurso histórico coerente [...]”. Trata-se de uma “reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos da memória [...] ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (VILLAIN, 2005 apud NORONHA, 2010, p. 251, grifos do autor). Na autoficção, o componente da referencialidade não é perdido tampouco considerado mas, sim, minimizado quando surge o componente ficcional. Este é o pacto então proposto por Doubrovsky: a indicação “romance” na capa do livro e um narrador-personagem que tenha o mesmo nome do autor. O que Doubrovsky apresenta então ao leitor é um contrato de leitura caracterizado pela ambiguidade. Tal formulação responde ao questionamento de Lejeune, alguns anos antes, se o herói de um romance assim nomeado poderia ter o mesmo nome do autor (NORONHA, 2010).

Mais tarde, em um artigo intitulado *Mon Dernier Moi*, publicado em 2010 em *Autofiction(s)*, Doubrovsky (2014) assume seu lugar de escritor para discutir o conceito criado por ele mesmo há aproximadamente quarenta anos. Conta-nos ele, que houve alguns artigos favoráveis à sua proposição e, alguns outros, nem tanto. Entretanto, Doubrovsky não está interessado nesse debate, principalmente para possibilitar a ampliação do sentido de autoficção por parte de outros escritores, ainda que diferente do que havia sido originalmente atribuído por ele: “A paleta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

Ainda no mesmo artigo, *Mon Dernier Moi*, Doubrovsky faz uma clara exposição de si mesmo ao comentar sobre seu processo criativo: “Não escrevo meus livros. Meus livros se escrevem através de mim. Exercendo, isso é óbvio, meu direito de controle estrito sobre esse jorro”. E segue confessando: “Você tem um lado feminino, dizia minha mãe. Em minha obra predomina o fluxo do ginotexto enquanto produtor. O falotexto vigia e corrige. Como fazia meu pai” (DOUBROVSKY, 2014, p. 119-120).

Curiosamente, o percurso literário de Doubrovsky vai se construindo em paralelo à sua experimentação da psicanálise, no lugar de analisando, o que pode ter lhe possibilitado propor considerações tanto sobre a constituição do sujeito como quanto à tensão entre ficção e não ficção. Em sua perspectiva, o que marca a diferença entre a autobiografia e a autoficção é a mudança da relação do sujeito consigo mesmo. Para ele, houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir nessa relação e as proposições da psicanálise foram fundamentais nessa articulação. “A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa às profundezas de si, passou a ser uma ilusão” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122-123). Para ele, a suposta consciência de si é, com frequência, uma ignorância que o próprio homem desconhece ignorar e, assim, o modelo autobiográfico se vê afetado. Nesse sentido, o resgate de si mesmo através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude a lógica interna de uma vida é uma ilusão (DOUBROVSKY, 2014).

A autoficção não é uma proposição que requeira a ruptura com a autobiografia, mas, sim, é uma variante desta, pois não acredita mais em uma verdade literal, em uma referência inquestionável e indubitável nem em um discurso histórico coerente. Trata-se de uma “reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos da memória [...] ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (VILLAIN, 2005 apud NORONHA, 2010, p. 251, grifos do autor).

Na autoficção, a referencialidade não é anulada, mas, sim, minimizada quando entra em cena o componente da ficção

Diz Candido (2000) que a arte comunica realidades profundamente radicadas no artista e representa mais do que simplesmente uma pura transmissão de noções ou conceitos. Tal proposição, que dá ênfase à intuição do artista, poderia apontar para a impressão de que apenas os traços irredutíveis da personalidade do artista estariam em jogo, desvinculados de condicionantes externos, o que destoaria do olhar sociológico relacionado com a produção da obra. Todavia, o que se quer destacar aqui é a importância do aspecto intuitivo e expressivo da arte na qual se incluem mais do que as vivências do artista. Estas, se articulam com o arsenal comum da civilização que lhe motivam quanto aos temas e à forma da obra produzida sem deixar de levar em consideração o público para o qual ela é direcionada (CANDIDO, 2000).

No que se refere à articulação entre a cena dramática e o tecido social, tema que evoca a questão da autoficção, recorremos à publicação *La Scène et la mise en scène de la ville dans le récit brésilien pot moderne*. Cordeiro Gomes (1998), autor do texto, argumenta que, entre os anos 30 e 60, a metáfora teatral era conveniente para a leitura da cidade e seus conflitos nas representações discursivas brasileiras envolvendo as camadas médias da sociedade. Hoje, diz ele, a ficção brasileira que se seguiu à modernidade não opta por um modelo narrativo exclusivo para a leitura da cidade. Ao aceitar o fragmentário, contos e romances brasileiros apresentam a cidade com sua mistura de estilos e multiplicidade de signos remetendo a um limite poroso entre realidade e ficção. As cidades, hoje, não são mais um produto da memória ou do desejo, são objetos complexos que incluem a realidade (GOMES, 1998). Parece-nos que na escrita de Nelson Rodrigues da década de 40 já se armava um arco mais amplo no qual o tecido urbano, a cultura e a dinâmica situacional, não raramente hipócrita no que tange ao aspecto social, abri-

gavam suas personagens. De suas páginas transbordam tanto memória como desejo. Ainda que se note a objetividade dos diálogos no teatro rodrigueano, a trama que os tece é complexa. Lembramos aqui Todorov quando diz: “O mistério nas letras tem isso de atraente: torna-se mais espesso à medida que se tenta dissipá-lo” (TODOROV, 2006, p. 23).

Um agente provocador da verve autoficcional de Nelson em *Álbum de família*

Em publicação anterior⁴, exploramos de modo extenso a presença da autoficção no *Álbum de Nelson Rodrigues*. Neste momento resgataremos apenas alguns dos trechos desta obra rodrigueana que entendemos que aludem à autoficção. A partir daí, nos autorizaremos a seguir e dar contorno a uma certa inquietude quanto à perspectiva de haver algo peculiar que pulsa na verve rodrigueana autoficcional na obra sobre a qual estamos nos debruçando. Este é o tema que aqui nos intriga e, para o qual, estamos considerando propor uma quinta capa para *Álbum de família* de Nelson Rodrigues, como veremos mais adiante. Para tanto, resgatamos, no parágrafo seguinte, o que estaria a circular na trama vincular daquela família.

Logo nas primeiras páginas do *Álbum* rodrigueano vamos ser apresentados ao núcleo que se estabeleceu no início do século passado em um local imaginário: São José de Congonhas. Curiosamente, gólgota remete a calvário, lugar de dor. Congonhas é o nome de uma erva medicinal que vem da língua tupi (*kô gôï*) e significa aquilo que sustenta ou alimenta. Após a leitura da obra em tela, consideramos se Nelson estaria aqui marcando que o que pulsa naquela família é a dor do sofrimento decorrente

4 A *Medeia do Subúrbio*: escrita contemporânea e desamparo freudiano em *Álbum de família* de Nelson Rodrigues. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

dos desejos fora do lugar e das transgressões que escapam do controle, como veremos. Na trama urdida por Nelson em seu *Álbum* vemos uma família composta pelo casal Jonas e Senhorinha, os quatro filhos Nonô, Edmundo, Guilherme, Glória e, ainda, Rute que é irmã de Senhorinha. Jonas e Senhorinha constroem um amargo percurso de ódio e abandono que termina de modo fatal: o assassinato de Jonas por sua própria esposa. À medida que Nelson vai desenvolvendo essa obra, vemos Jonas com desejos incestuosos por sua filha sendo publicamente e despidamente expostos. Senhorinha não faz por menos, pois se lança em um intercurso incestuoso com o filho Nonô e alimenta um jogo explícito de sedução com o outro filho, Edmundo. Nonô enlouquece e Edmundo se suicida. Guilherme não foi poupado deste desastre familiar, pois, em decorrência de seu amor incestuoso não correspondido por sua irmã Glória, resolve emasculá-la e, na sequência, assassina Glória.

Na leitura que fizemos de *Álbum de família* (RODRIGUES, 2020) com as lentes da autoficção, levamos em consideração as obsessões que mais notadamente surgem na vida de Nelson Rodrigues. São temas frequentes em suas declarações e em suas memórias: religião, amor e sexo. Iniciando pela relevância atribuída por ele às questões religiosas em sua vida destacamos, por exemplo, seu atravessamento por fantasias identificatórias com Cristo como ele mesmo conta: “[...] Eis a verdade: — [...] me imaginei Cristo, fui Jesus.” (RODRIGUES, 1993, p. 63). Ele continua confessando: “[...] me via na cruz. E me crucifiquei mil vezes. Eu, Nazareno, eu, Filho de Deus, eu, de braços abertos, eu, de cabeça pendida, eu, Deus [...]”. (RODRIGUES, 1993, p. 62-63). Neste *Álbum*, Nelson constrói o patriarca Jonas como sendo alguém que se assemelha a Jesus. Em sua primeira aparição na peça, Nelson o descreve como “meio Nazareno” e, em uma nota de rodapé diz que a personagem estava sendo assim nomeada por ter “cabelos semelhantes aos com que a tradição europeia pintou a imagem de Jesus Cristo” (RODRIGUES,

2020, p. 22). A ficção construída por Nelson para Jonas dialoga com as narrativas de sua própria imaginação, como mencionado acima. Em *Álbum de família*, Nelson está a transpor suas próprias fantasias religiosas para Jonas sob a perspectiva do pai que está ali para ocupar o lugar de todo-poderoso. Portanto, lemos a autoficção de Nelson na assertividade de Jonas: “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! [...]!” (RODRIGUES, 2020, p. 33).

Ainda com relação às questões religiosas, em seu *Álbum*, Nelson encarna em Guilherme o tema do sacrifício decorrente dos pecados cometidos. Trata-se de uma verdadeira chaga aberta na construção religiosa simbólica do próprio Nelson que chega a desejar ser crucificado como o Nazareno, como mencionamos no parágrafo anterior. Em seu *Álbum*, Nelson faz Guilherme encarnar -literalmente- esse sofrimento sacrificial em decorrência de seu querer incestuoso pela irmã e pela decisão tomada por conta desse pecado. Nelson inscreve em Guilherme a marca emblemática do infortúnio por desejar o que está interdito pela cultura. Em uma determinada cena do *Álbum*, Guilherme dirige-se a Glória para fazer sua principal revelação: o pecado de seu desejo incestuoso e a emasculação praticada como autoflagelo. Nelson vai adjetivando passionalmente diversas emoções no diálogo que se passa entre os dois irmãos no qual Guilherme vai construindo uma espiral crescente -enérgico, selvagem, espantado- enquanto Glória vai progressivamente se intimidando e se afastando -recuando, baixando a voz, com medo-, demonstrando surpresa e temor pelas revelações feitas. Valendo-se desse contraste, Nelson vai construindo a tensão entre eles até o momento que Guilherme, exaurido como Cristo na cruz, sucumbe frente à impotência de seus afetos e revela para sua irmã a escolha feita por ele: a emasculação como punição de si mesmo. É quando Guilherme baixa a voz e diz que já não é mais como antes. Nelson traz aqui a tragicidade de um impasse. Seguem alguns trechos:

GUILHERME (doloroso) – Sofri um ACIDENTE.

GLÓRIA – Você sabe que estou notando uma diferença em você?

GUILHERME – Estou mais gordo... Me arredondando ... (olha com asco para as próprias mãos) Suo tanto nas mãos! (RODRIGUES, 2020, p. 83).

[...]

GUILHERME – Você sabe por que eu fui ser padre? [...] renunciar ao mundo?

GLÓRIA (recuando) – Não interessa!

GUILHERME (enérgico) – POR SUA CAUSA!

GLÓRIA (baixando a voz) – Mentira!

GUILHERME (selvagem) – Por sua causa, sim! (como um sátiro) Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só pensava em você... (patético) Não aguentava, não podia mais!

GLÓRIA (com medo) – Agora estou vendo por que é que você me mandou entrar ali... POR QUE QUIS QUE EU SECASSE A ROUPA E DESSE DEPOIS PARA VOCÊ ESPREMER...

[...]

GUILHERME [...] Você diz isso porque não sabe que tive um ACIDENTE... (baixa a voz) voluntário! Não sou como antes. (RODRIGUES, 2020, p. 92-93).

Ainda em suas declarações, Nelson nos revela a tormenta de outras obsessões com as quais sempre conviveu, como amor e sexo. Trata-se de um desafio que, para ele, se mostra como uma desarticulação inquietante, sem perspectivas de integração, como citado abaixo:

Eu acho, como já disse, que a relação sexual sem amor é uma ignomínia, e como nós a usamos sem amor normalmente, nós somos uns desgraçados. [...] Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá este acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor. [...] o sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor. E dizer que isto é uma necessidade é uma das maiores burrices que se pode imaginar. (RODRIGUES, 2017, p. 25).

[...] nossa tragédia começa quando separamos sexo e amor. [...] o amor começa depois dos instintos e contra os instintos. (RODRIGUES, 1993, p. 178-186).

Em *Álbum de família*, no que tange ao amor e, também, no que se refere ao enlace com o desejo sexual, os dilemas da vida de Nelson estão ali impressos sob o registro das dinâmicas entre Jonas e Senhorinha, entre Edmundo e Senhorinha, entre Guilherme e Glória, assim como entre Jonas e Glória. Os tormentos são superlativamente expostos. Os excertos a seguir refletem estas modalidades do amor que faz sofrer.

No casal parental, os dilemas do enlace entre amor e sexo estão nos diálogos citados abaixo. Há algo em ruína. Acusações são feitas. Nelson comunica essa desordem com diálogos contundentes no casal parental e seus afetos desencontrados, na presença do filho Edmundo. A cena é curta, avassaladora. Nelson cria o abismo

ressaltando as aparências que não sustentam a coisa íntima.

JONAS – O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta!

D. SENHORINHA (numa espécie de histeria, para o filho) – Está ouvindo – o que ele disse? Que eu era FRIA!

(Edmundo está impassível)

D. SENHORINHA (triunfante) – Era essa a confiança – a COISA ÍNTIMA que eu ia lhe contar, meu filho, fui sempre FRIA!

JONAS (sardônico) – Posso ou não trazer mulheres para aqui?

EDMUNDO – Mãe, diga que é tudo mentira!

D. SENHORINHA – Não posso desmentir. É tudo verdade! (RODRIGUES, 2020, p. 118-119).

Para Nelson, o que resta dos amores passados é o tédio, o ressentimento, o ódio. Em 22 de dezembro de 1980, a Folha Ilustrada publicou uma crônica de Nelson intitulada A morte de um amor é pior que a morte pessoal e física⁵.

5 Sobre este sofrimento agudo, Nelson nos conta em suas memórias de um episódio no qual um rapaz resolveu suicidar-se por conta de uma traição sofrida. Ao saber da traição ele percebeu não sofrer, o que foi um duro castigo para ele. “Chega em casa, tranca-se. E diante do espelho, mete uma bala na cabeça. A princípio, todos deduziram: “Matou-se por amor”. Depois, entretanto, descobriram em cima da mesinha um bilhete. Lá estava escrito: “Mor-

Ali estão reunidos vários comentários de Nelson com suas concepções não raramente conflituosas sobre o amor e seus rituais. Também estão expostos sua pureza idealizada e seus abismos por conta dos riscos de sofrimento inerentes à experimentação amorosa que, quando se desfaz, pode ser mais doída do que a morte.

O amor é insolúvel. Esta é a grande desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência. É este, de fato, o único problema do homem [...] Sou uma das raras pessoas das minhas relações que acredita no amor eterno. Já escrevi mil vezes: todo amor é eterno e, se acaba, não era amor. O amor não morre. [...] Eis a verdade: o amor que morre não deixa nenhuma nostalgia, e eu diria mesmo, não deixa nada. Ou por outra: deixa o tédio. O que nos fica dos amores possuídos e passados é simplesmente o tédio, talvez o ressentimento, talvez o ódio. Abominamos o ex-ser amado. Intimamente, nós o acusamos de ter destruído nosso sonho. E vamos e venhamos: que coisa atroz é o amor que deixou de sê-lo. Eu diria que a morte de um amor é pior que a morte pessoal e física. Só uma coisa espanta: que se possa sobreviver a um amor [...] quem experimenta o verdadeiro amor já não sabe viver sem ele. (RODRIGUES, 2017, p. 191-194).

Em *Álbum de família*, Jonas e Senhorinha vocalizam a angústia de Nelson Rodrigues diante do vazio da falta de amor. Diz Jonas para Senhorinha na cena final:

JONAS [...] – olhei para você; e vi que você não era mais nada para mim, coisa nenhuma. Até a nossa cama parecia outra, não a mesma – como se fosse uma cama estranha, desconhecida – INÍMIGA! Foi dali que comecei a te odiar, porque não te desejava mais... [...]. (RODRIGUES, 2020, p. 142).

ro porque deixei de amar” [...] uma espécie de canto da solidão infinita [...] quem experimenta o verdadeiro amor, já não sabe viver sem ele.” (RODRIGUES, 2017, p. 193-194).

Os destroços do casal estão expostos nesta cena. Não há mais laços de bem-querer entre eles. São escombros apontando para o que definhou levando à decadência, ao desrespeito, à bancarrota, ao colapso. Os afetos foram depauperados. Há um aviltamento do casal, restando o ódio.

D. SENHORINHA (com voz perfeitamente neutra) – Jonas, não suporto mais você.

JONAS (sem ouvir a esposa) – Então, fui para a casa da Mariazinha Bexiga... [...]

D. SENHORINHA (serena) – Não vivo mais com você, Jonas!

JONAS – Nunca mais poderei desejar mulher nenhuma!

D. SENHORINHA (áspera) – Você quer-me ouvir ou não?

JONAS (sem dar atenção a nada) Desde que Glória começou a crescer [...]

D. SENHORINHA (agressiva) – Jonas!

JONAS (despertando) – Que foi?

D. SENHORINHA (seca) – Vou deixar você.

JONAS (numa compreensão difícil) – Vai-me deixar? (violento) Deixe, ora essa! Quem está lhe

impedindo? [...] (RODRIGUES, 2020, p. 136-137).

Quanto ao amor impregnado pelo desejo, porém interdito pela cultura, impossível, pois incestuoso, Nelson o caracteriza na dinâmica entre Edmundo e Senhorinha. Já no primeiro ato, em um diálogo tenso, Edmundo desafia o pai e fala de seu verdadeiro amor, mas não pela esposa Heloísa. Sua mãe escuta, *fascinada*, a revelação corajosa e apaixonada de Edmundo.

EDMUNDO – Penso NUMA MULHER, o que é muito diferente! Numa só!

JONAS (exultante) – Confessou – pensa NUMA MULHER. [...]

EDMUNDO – [...] Só tenho e só tive um amor!

JONAS (sardônico) – Não é sua esposa? Ou é?

EDMUNDO – Não.

D. SENHORINHA (fascinada) – Então, quem?

JONAS – Diga!

EDMUNDO (baixando a cabeça, com toda seriedade) – Não digo. (para d. Senhorinha, olhando-a bem nos olhos, baixando a voz) Talvez você saiba um dia! (RODRIGUES, 2020, p. 50).

Esse amor impossível e transgressor retorna no último ato, no velório de Edmundo e

Glória, em um diálogo entre Senhorinha e Heloísa, esposa de Edmundo. Inicialmente há uma certa reserva de ambas. Entretanto, o confronto é inevitável. O diálogo é longo. As frases iniciam curtas, com afetos contidos e referem-se, principalmente, a Edmundo. A partir de certo ponto, o diálogo e as revelações feitas fazem com que ambas se desloquem progressivamente para ocuparem o lugar de rivais. Recorrendo ao uso abundante de adjetivações, Nelson vai delineando, fala a fala, o espaço daquilo que pulsa entre as duas personagens. Seguem alguns trechos:

(Heloísa e d. Senhorinha, face a face.)

HELOÍSA – Ele me contou – TUDO!

D. SENHORINHA (rápida e esperta) – Duvido!

[...]

HELOÍSA (resoluta) – Pois me contou que tinha-se casado comigo... (interrompe-se)

D. SENHORINHA (com secreto medo) – Que mais?

HELOÍSA – ...tinha casado comigo para fugir de uma mulher, uma fulana aí.

D. SENHORINHA (meio insegura) – Continue inventando.

HELOÍSA – Precisava esquecer essa fulana. Achou que talvez comigo...

D. SENHORINHA (fingindo a maior serenidade possível) – Disse quem era?

[...]

HELOÍSA (torturando) – Propriamente não disse, mas....

[...]

HELOÍSA (abstraindo-se) – Três anos vivemos juntos. (apaixonadamente) Três anos, e ele nunca – está ouvindo? – tocou em mim....

D. SENHORINHA (fascinada) – Quer dizer que nunca?

HELOÍSA (baixando a cabeça, surdamente) – NUNCA!

D. SENHORINHA (aproximando-se da outra, olhando-a bem nos olhos) – Nem na primeira noite?

HELOÍSA (desprendendo-se como uma sonâmbula) – Quando queria, e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia: “Heloísa, ‘Ela’ não deixa!” Me lembro que uma vez eu fiz tudo...

D. SENHORINHA (perturbada) – Tudo como?

HELOÍSA – TUDO o que uma mulher pode fa-

zer, as coisas mais incríveis!

D. SENHORINHA (devorada pela curiosidade)
– Fez... então?

HELOÍSA (veemente) – Perdi inteiramente a vergonha, não sei. [...] A princípio, ele ficou assim... Mas depois, a lembrança da “outra”... Me senti tão humilhada – mas tão! Engraçado é que ele achava o meu corpo bonito!

D. SENHORINHA (numa febre, sem se conter)
– O da “outra” podia ser mais!

HELOÍSA – Eu perguntei se era. Mas ele me respondeu que não se tratava disso, não era questão de corpo.

D. SENHORINHA – Corpo influi muito, mas muito!

HELOÍSA – Me disse que tinha nascido para amar essa mulher, só ela. Que não podia, nem queria desejar outra.

D. SENHORINHA (agradecida) – Disse isso, foi?

(D. Senhorinha tem um impulso inesperado: vai ao esquife do filho, beija o rosto de Edmundo.)
(RODRIGUES, 2020, p. 126-129).

Nessa mesma trilha do amor misturado com o desejo sexual e interditado pela cultura, pois incestuoso, pai e filha também o encenam no Álbum de Nelson. Em momentos diferen-

tes, Jonas e Glória falam do desejo, como vemos nos trechos a seguir. Iniciamos com a cena na qual Glória e Guilherme dialogam, a partir do tema da relação entre ela e Teresa, sua colega de colégio. A seguir, citamos um trecho da cena final entre Jonas e Senhorinha. Curiosamente, os discursos de Jonas e de Glória são os mesmos.

GLÓRIA – ...toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está ali. (RODRIGUES, 2020, p. 85).

JONAS – (sem dar atenção a nada) – Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela! (RODRIGUES, 2020, p. 137).

Finalmente chegamos ao filho Nonô, apresentado inicialmente como sendo um possesso e nada mais. Trata-se aqui de uma situação surpreendente e peculiar que vai se revelar com o avançar do texto. Na sequência de um intercurso sexual vivido com a própria mãe, Nonô não mais suporta a realidade. Nu como um animal, diz Rute, ele segue uivando ao redor da casa, louco, sem aparecer em cena sequer uma vez. Nessa ocorrência está inscrita a marca da lascívia que ignora e despreza o que lei civilizatória condena.

Não há solução para o amor. Essa é a certeza de Nelson para sua vida. Principalmente se o sexo está em jogo. Essa é a grande desgraça humana, diz ele em suas memórias, como já comentamos. Nelson traz sua convicção para a família desse Álbum, envolvendo praticamente todas as personagens. A impossibilidade de inscrição do amor sexual conjugal, a interdição das relações incestuosas e a falta de correspondência do amor desejado estão ali representando os dilemas de Nelson como ele mesmo aborda em várias de suas declarações. Em seu entendimento, todos os problemas do homem podem ser

solucionados, exceto os da carne, para aqueles que perderam a inocência.

Nas obsessões de Nelson que aqui resgatamos está aquilo que pulsa e permanece latejando como um agente provocador que mobiliza a verve autoficcional na escrita de Nelson Rodrigues na obra que estamos pondo em tela. Especulamos então se haveria algo que flerta com a transgressão de limites, ignora riscos, expressa-se nas personagens do *Álbum* e que estamos aqui buscando explorar para propor uma quinta capa para este volume da obra rodrigueana.

Uma quinta capa para *Álbum de família* de Nelson Rodrigues

A questão da análise de uma obra literária a partir da perspectiva dos gêneros traz determinadas peculiaridades à medida que busca identificar determinados padrões de funcionamento na escrita sem, entretanto, deixar de considerar o que nela há de particular que a torna única, singular. Na autoficcionalidade do texto de Nelson Rodrigues em tela, há este algo que o torna singular. Trata-se do que estamos aqui a tentar capturar para além das palavras. Referimo-nos à questão fundamental que pode fazer parte de um projeto crítico para a análise literária, mas que promoverá o enfrentamento de determinados dilemas, como bem abordado por Todorov (2019) em *Introdução à literatura fantástica*. O primeiro deles concerne à extensão da investigação a ser feita para permitir que as observações sejam pertinentes. Para Todorov, entretanto, ao discorrer sobre o estudo dos gêneros literários, há que se lidar com o fato de que talvez não seja necessária a observação de todas as instâncias de um fenômeno para então descrevê-lo. Independente da extensão do estudo que tenha sido realizado nas obras escolhidas, “sempre estaremos pouco autorizados a deles deduzir leis universais” (TODOROV, 2019, p. 8).

A obra literária nunca é exatamente original pois, ao ser produzida, passa a integrar uma trama de relações com outras obras do mesmo

autor, da mesma época ou do mesmo gênero, diz ainda Todorov (2006) em *As estruturas narrativas*. Para ele, a obra nunca existe fora do gênero, que pode ser pessoal (todas as obras do escritor), temporal (todas as obras de um período definido) ou, ainda, tradicional (por exemplo tragédia, comédia etc.). Nesse sentido, diz o autor, os temas da literatura podem ser reunidos em dois grandes grupos. No primeiro grupo predomina o homem conflituado diante do mundo. No segundo grupo prevaleceria o tema das relações inter-humanas, remetendo-nos ao sistema dos impulsos inconscientes. Tal esquematização, ainda que extrema, pode se fazer necessária para sua argumentação sobre a ocorrência de alguma articulação mesmo na oposição destes grupos temáticos: “São os mesmos textos que nos permitem observar a temporalidade do tipo ‘eterna volta’ e os temas de ‘percepção-consciência’”. Tomando como referência *A Demanda do Graal*, Todorov postula que “o tema fundamental é o lugar do homem no mundo, sua busca de Deus” (TODOROV, 2006, p. 22).

Iniciamos este artigo resgatando questões relativas às concepções de Lejeune e Doubrovsky no que tange à autobiografia e à autoficção. Em articulação com as reflexões acima promovidas por Todorov acerca dos gêneros literários ou estruturas narrativas, recorreremos a Noronha (2010) em *Notas sobre a autobiografia e autoficção* quando comenta acerca da aspiração de Lejeune ao propor a autobiografia como um gênero literário. Tal consenso sobre a autobiografia nunca foi alcançado, diz Noronha. Se considerado como pertencente às “escritas de si”, a autobiografia irá se juntar a outras modalidades, tanto referenciais como ficcionais, com as quais mantém uma relação de proximidade ou de distanciamento. Como comentamos, quanto à autoficção, ela nasce no período em que Doubrovsky estava desenvolvendo *Le Monstre*, produção de aproximadamente nove mil páginas na qual já aparecia o termo autoficção. Porém, foi em *Fils* que Doubrovsky se propôs a construir um estatuto para o que seria a autoficção de tal

forma que, na quarta capa deste seu romance ele a define pela primeira vez:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer⁶. (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014, p. 20).

Em *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea, Faedrich (2014, p. 22) traz a autoficção como uma escrita “que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor”, ou seja, não se trata de uma recapitulação histórico-cronológica da vida do autor. Nessa modalidade, é o texto literário que se destaca em primeiro plano e não a vida do autor narrada em belo estilo como se dá na autobiografia. A autoficção se faz a partir de fragmentos e não se constrói com base em uma linearidade do discurso. Trata-se aqui de um processo de criação artística a partir de episódios ou experiências vividas pelo autor. Resgatando as proposições de Doubrovsky, Faedrich (2014) ressalta que, na autoficção, a linguagem está fora da sabedoria e da sintaxe do romance

6 A tradução acima é a apresentada por Faedrich em sua tese de doutorado intitulada *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, de onde também se extraiu o texto original apresentado por Doubrovsky na quarta capa de *Fils* e que aqui se reproduz: *Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricction patiemment onaniste que espère faire maintenant partager son plaisir* (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014).

e ainda que a matéria seja autobiográfica, a maneira de apresentá-la é ficcional. Lendo o álbum da vida de Nelson e o Álbum que ele escreveu, em vários momentos nos surpreendemos diante da perspectiva da diluição dos limites entre o que poderia ser factual e o que seria da ordem do ficcional. Na autoficção, Doubrovsky insere essa nova forma narrativa no espaço entre a autobiografia e o romance, ali presentes numa formulação diferente das originais quando consideradas individualmente. Ou seja, levando Doubrovsky para o vocabulário rodrigueano, pensamos ser apropriado poder dizer: Batata! aqui há um pacto de leitura que trabalha a ficção de fatos reais, apontando para Álbum de família como uma obra autoficcional.

O objetivo principal deste artigo, entretanto, vai um pouco além da questão da autoficcionalidade em *Álbum de família*, como comentamos. Buscamos aqui investigar o que poderia estar a sustentar a verve autoficcional de Nelson nessa obra. Como já referido, Doubrovsky considerava que a riqueza da autoficção é decorrente da variedade de matizes em sua paleta. Nesse sentido, dentre os pensadores pós-doubrovskianos, recorremos a Vincent Colonna que, em 2014, publicou o ensaio *Autofictions & other literary mythomanias* no qual propõe uma abordagem ampliada da autoficção com subtipos ou categorias. A partir da proposição de Doubrovsky, que considerava a matéria da autoficção como sendo autobiográfica e a maneira de abordá-la como ficcional, Colonna inova.

Faedrich (2016), em *Autoficção: um percurso teórico*, refere-se a esta proposição de Colonna de que, na autoficção, incluem-se as composições literárias onde:

um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta características de ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma confirmação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (COLONNA, 2014 *apud* FAEDRICH, 2016, p. 40).

É nesse sentido que vemos a paleta de Doubrovsky ampliar. Novamente citando Colonna, Faedrich comenta que, para este autor, há várias formas possíveis de autoficção, “assim como existem diferentes mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício” (COLONNA, 2014 apud FAEDRICH, 2016, p. 40).

Em Ensaio sobre a autoficção, sob a organização de Jovita Noronha (2014), encontramos a publicação de Colonna na qual ele propõe diferentes categorias para a autoficção. Na autoficção fantástica, diz ele, o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia, mas sua existência e identidade são transfiguradas em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali caracterizado, portanto, se torna um perfeito herói de ficção que não seria diretamente associado por ninguém à imagem do autor. Já na autoficção biográfica, o escritor continua ocupando o lugar de herói de sua história em torno do qual a narrativa se organiza, porém, fabulando sua existência a partir de fatos reais permanecendo, portanto, mais próximo da verossimilhança. Alguns defendem reivindicar uma verdade literal e checam datas, fatos e nomes enquanto outros abandonam a realidade fenomênica, mas evitam o fantástico conduzindo o leitor à percepção que se trata de um mentir-verdadeiro, ou seja, uma distorção a serviço do verossímil. Nessa modalidade, há um núcleo narrativo que é apresentado como verídico e como eixo da obra, tendo alguns precedentes históricos como modelo. Na terceira modalidade, a autoficção especular trata de um reflexo do autor ou do livro dentro do livro. O autor não está mais necessariamente no centro do livro podendo ser apenas uma silhueta, desde que ali esteja, em algum canto da obra que reflita sua imagem como em um espelho. Nesse sentido, o realismo e a verossimilhança do texto passam a ocupar um lugar secundário. Finalmente, na autoficção intrusiva ou autoral, como nomeado, há uma intrusão do autor na qual o narrador faz longos discursos enfadonhos diri-

gidos ao leitor e garante a veracidade dos fatos relatados ou então os contradiz, articula relações entre episódios ou se põe a tecer digressões sobre o tema. Cria-se então uma voz solitária, paralela à história e que pode ser tirânica, espiritual, sentenciosa, digressiva, egotista ou mesmo irônica (COLONNA, 2014).

Na antiguidade, os historiadores apresentavam ficções sob a forma de fatos ao passo que os romancistas modernos nos oferecem fatos estúpidos à guisa de ficções. A faculdade de dizer a verdade é mórbida e, nesse sentido, há romances que se propõe a ser tão fiéis à vida que perdem toda verossimilhança. Desta forma, a idolatria do fato é monstruosa e pode tornar a Arte estéril, além de acarretar o desaparecimento da beleza da face da terra. Em literatura, portanto, a presença de uma relação de fatos mesquinhos traz perturbação e desgosto enquanto a força imaginativa é apreciada. A Arte encontra em si mesma a perfeição e não deve ser julgada por um modelo exterior, pois ela é mais véu do que espelho, inventa e destrói mundos, pode tirar a lua dos céus. A Vida imita a Arte muito mais do que a Arte, a Vida. As coisas só existem porque nós as vemos e o que vemos, como vemos, depende da Arte. É ela que influi sobre nós. Nenhum grande artista vê as coisas como elas são realmente. Se isto acontecesse, ele não mais seria um artista. As reflexões deste parágrafo são de Oscar Wilde em *A decadência da mentira* (2020) e nos parece que constituem um excelente material para substanciar nossa proposição quanto à existência de uma quinta capa para o *Álbum de Nelson Rodrigues*. Como argumenta Wilde, grandes artistas veem as coisas para além de como elas aparentam ser. Para isso, um agente provocador poderia ser necessário para singularizar a verve do autor.

Retomamos aqui a proposição já apresentada no sentido de considerar que, em *Álbum de família* estamos diante de uma escrita autoficcional. Indo adiante e tomando Colonna como referência quando apresenta os desdobramentos da autoficção nas quatro categorias, acima

comentadas, nos ocorreu se, em *Álbum de família*, estaríamos talvez diante de algo peculiar, não exatamente uma modalidade autoficcional adicional. Este algo a mais seria um detalhe que, de alguma maneira, estaria a se articular com o que já estava categorizado por Colonna e que poderia ser um componente a ser acrescentado à paleta de Doubrovsky. Seria algo que estaria ali circulando e urdindo uma trama cuja tessitura final criaria conexões com o que já estava estabelecido em categorias. Nesse sentido e referindo-nos ao vocabulário de Colonna, parece-nos que as obsessões vividas por Nelson -assim nomeadas por ele mesmo- ocupam um lugar central em *Álbum de família*, transfiguradas em uma história irreal. Presente como uma silhueta que se insinua no texto, Nelson vai construindo um discurso fabulado mais no lugar de um mentir-verdadeiro especular de si mesmo do que no lugar da lealdade à verossimilhança de fatos e dados. Além disso, em *Álbum de família*, parece haver uma voz normativa que soa intrusiva quando contraposta aos diálogos que a ela não se submetem. Há algo de dissonante nessa voz que pode oscilar entre a impostura tirânica dos costumes e a ironia como resposta à ameaça do desejo. Nesse sentido, portanto, parece-nos que pode haver algo que esteja engenhosamente a costurar o biográfico, o fantástico, o especular e o intrusivo na estratégia da composição literária de *Álbum de família*. Se aceitarmos essa especulação como razoável, perguntamo-nos, então: qual seria esse fio condutor que faz essa costura e com que força se move visitando e conectando essas diferentes categorias autofissionais? Nos parágrafos a seguir desenvolvemos algumas considerações que se propõem a responder essa pergunta, como veremos.

O ato de escrever se articula com enganos profundos, com debates e impasses que acabam por provocar o desejo de exprimir o sentimento amoroso numa criação: a escritura, diz Barthes (2001) em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Recorrendo a Platão em *Banquete*, Barthes nos lembra que há dois mitos poderosos que nos

fizeram acreditar que o amor não apenas podia, mas, também, devia se sublimar em criação estética, a saber: o mito socrático no qual amar serve para engendrar inúmeros discursos magníficos e o mito romântico. Porém, alerta Barthes, quem se propõe a escrever sobre o amor, tem que enfrentar a desordem da linguagem. Trata-se de uma região ambígua na qual a linguagem é demais, ao mesmo tempo que é demasiadamente pouca. A expansão ilimitada do eu e a submersão emotiva dão o caráter excessivo ao passo que os códigos sobre os quais o amor projeta a linguagem apontam para sua pobreza. Citando Goethe, Barthes nos adverte ainda que há uma força que arrasta nossa linguagem para o mal que podemos fazer a nós mesmos, pois naquilo que move nosso discurso não há qualquer pensamento tático de realidade. Desta forma, expulsamo-nos de nosso próprio paraíso, procuramos em nós mesmos imagens como ciúme, abandono e humilhação que podem nos ferir. Ainda assim, diz ele, “sustentamos nossas feridas abertas, alimentando-as com outras imagens, até que uma outra ferida venha desviar a atenção” (BARTHES, 2001, p. 107).

No que se refere à autoficção, recorrendo ao vocabulário e ao entendimento tanto de Barthes como de Colonna, propomos que com a escritura engendramos discursos regidos pelos afetos que mapeiam a cartografia de nosso biográfico. Submetidos à desordem da linguagem que leva a transfigurar o factual em fantástico, fazemos nascer a criação estética. Nesse processo, ao nos lançarmos no que pode nos ferir, estamos sendo tragados por um impulso que traz à tona as marcas do que em nós é mais autoral, ainda que sejam reveladas sob o véu de uma simples silhueta que não consegue ocultar o que nos é verdadeiro e ali está dissimulado sob um suposto mentir.

Em fevereiro de 1903, Rilke (2009, p. 25) responde a um jovem poeta que havia lhe indagado sobre seus poemas, aconselhando-o a que se voltasse para si mesmo e procurasse o que o motivava escrever. “Preciso escrever?” é a

pergunta que Rilke sugere que o jovem poeta se faça. Se a resposta for afirmativa, continua ele, sua própria vida deve ser construída ao redor desta que é uma necessidade de sua própria existência. A partir desse momento, diz Rilke (2009, p. 25), sua vida deverá se tornar “um sinal e o testemunho de tal impulso”. Procure expressar o que ama e o que perde, diz ele, pois há que evocar suas próprias riquezas, impregnadas por seu “tesouro de recordações” (RILKE, 2009, p. 26). Rilke conclui dizendo que “uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério” (RILKE, 2009, p. 26-27).

É da paixão que Barthes, Colonna e Rilke falam: o impulso que mobiliza os afetos reunidos em um tesouro de recordações e que, nos caminhos que segue ou nos destinos aos quais se lança, pode fazer nascer a obra literária. Em O conceito de paixão, Lebrun (2009) a propõe como inerente à existência humana. Recorrendo a Aristóteles para quem a paixão é tudo que faz variar os juízos e que traz tanto o sofrimento quanto o prazer, o autor nos lembra que não há como nos livrarmos dela. “Me mostre o homem que não é escravo da paixão”, afirma Shakespeare - provocativamente - na voz de Hamlet (SHAKESPEARE, 1998, p. 73). Não as escolhemos, diz ele, no máximo podemos pretender dar algum destino para ela. Ainda referindo-se ao estagirita, Lebrun nos relembra que, para ele, o pensamento por si só não seria um motor autônomo. Assim, as ações não podem resultar da execução de um simples mandamento da razão. A ação decorreria de um pensamento dirigido a um fim e “é sempre uma pulsão (oréxis) que estabelece o fim; o primeiro motor de uma ação é sempre o objeto de uma pulsão” (LEBRUN, 2009, p. 17). Assim como o artista conta sua história com a manualidade que faz nascer a escultura e o mímico fala de sua vida com seu corpo, o autor conta de si mesmo com sua ficção. São movimentos simbólicos que garantem a expressão das pulsões. O que está na alma, ali

se alojou pelas experiências vividas. As obsessões confesas de Nelson são as inscrições de suas próprias experiências que, em um movimento pulsional, impelem-no a escrever. É este movimento que inquieta, transborda e faz o autor buscar nas restrições da linguagem a tarefa impossível de representar o que há de mais íntimo e inesgotável em si mesmo.

Concluindo, com base nas reflexões dos teóricos, aqui recuperadas nos parágrafos acima, pretendemos responder à questão posta se haveria um agente provocador que, como um fio condutor, costurasse determinados elementos das categorias autoficcionais -já estabelecidas por Colonna- na composição literária da obra em análise. Se o pensamento por si só não é um motor autônomo e as ações decorrem de um pensamento dirigido a um fim guiadas por uma pulsão, especulamos que em *Álbum de família* possa haver uma quinta capa. Nela leríamos que, nessa obra, estamos diante de um componente que faz com que o biográfico do autor possa estar ora insinuado, ora transfigurado no fantástico ficcional, além de estar espelhando o que de autoral ali se presentifica. Dessa forma, nesta hipotética quinta capa de *Álbum de família* de Nelson Rodrigues estaria nossa proposição acerca da existência de um componente pulsional como sendo o agente provocador que estaria a sustentar a verve autoficcional de Nelson Rodrigues nessa obra.

Referências

- BARTHES, R. Fragmentos de um discurso amoroso. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CANDIDO, A. Literatura e Sociedade. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.
- GOMES, R. C. La Scène et la mise en scène de la ville dans le récit brésilien post moderne.

- In: TOLEDO, D. (Coord.). *La postmodernité au Brésil*. Paris: Vericuetos, 1998. p. 85-98.
- DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.
- FAEDRICH, A. *Autoficção: um percurso teórico*. Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.
- FAEDRICH, A. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- LEBRUN, G. O conceito de paixão. In: NOVAES, A. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009.
- LEJEUNE, P. *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- NORONHA, J. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- NORONHA, J. Notas sobre a autobiografia e a autoficção. In: NASCIFI, R. M. A.; LAGE, V. L. C. (Orgs.). *Interdisciplinaridade: Literatura, Crítica e Cultura IV*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.
- RILKE, R. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- RODRIGUES, N. *A menina sem estrela*. São Paulo: Editora Schwarz, 1993.
- RODRIGUES, N. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- RODRIGUES, S. (Org.) *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- WILDE, O. *A decadência da mentira e outros ensaios*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora, 2020.

Submissão: dezembro de 2022

Aceite: abril de 2023

A LITERATURA E O SAGRADO: UMA REFLEXÃO EM TORNO DA OBRA NIKETCHE, UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

Gilson Ventura¹

Penso. Não tenho mais chances, não consigo mais segurar o meu marido com comidas, carinhos, fantasias. Ele é uma borboleta manhosa. Incapturável. O meu caso precisa de magia. Só ela pode salvar o meu casamento. (CHIZIANE, 2004, p.63).

Resumo

O principal objetivo deste trabalho é propor reflexões em torno dos aspectos do sagrado, algo que aparece de forma marcante na obra *Nikette: uma história de poligamia* da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Ao se pensar sobre as Literaturas e suas definições, parece impossível fazê-lo sem que se perpassasse não só a discussão da variabilidade de conceitos a que a palavra remete. Muitos teóricos da literatura dentre os quais destacamos Antonio Candido costumam-se ater aos importantes papéis dos quais a literatura se encarrega, tanto na construção de pensamentos quanto na interpretação da sociedade. Candido, ao estudá-la o faz como uma forma de representação social. Em sua obra *Literatura e sociedade* (2000), o autor enumera as modalidades mais comuns de estudos de tipos sociológicos em literatura, apresentando pelo menos, seis tipos, dentre os quais interessa-nos, para este estudo, o segundo, ao expressar que um segundo tipo de estudo sociológico poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar na medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. E a obra *Nikette: uma história de poligamia* se pauta exatamente nisto: espelhar a sociedade moçambicana com toda sua tradição, costumes e conceitos.

Palavras-chave: Literatura africana; Sagrado; Paulina Chiziane; Sociedade.

Abstract

The main objective of this work is to propose reflections around aspects of the sacred, something that appears in a remarkable way in the work *Nikette: uma historia de poligamia* by the Mozambican writer Paulina Chiziane. When thinking about Literatures and their definitions, it seems impossible to do so without permeating not only the discussion of the variability of concepts to which the word refers. Many literary theorists, among whom we highlight Antonio Candido, tend to focus on the important roles that literature plays, both in the construction of thoughts and in the interpretation of society. Candido, when studying it, does it as a form of social representation. In his work *Literature and society* (2000), the author lists the most common modalities of studies

1 Doutorando em Letras, área de concentração Literaturas de Língua Portuguesa, com ênfase em estudos de Literatura africana de língua portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/Minas - BH), Bolsista Capes. E-mail: paragilsonventura@hotmail.com

of sociological types in literature, presenting at least six types, among which we are interested, for this study, in the second one, by expressing that one The second type of sociological study could be formed by studies that seek to verify the extent to which the works mirror or represent society, describing its various aspects. And the work *Niketché: a history of polygamy* is based on exactly this: to mirror Mozambican society with all its tradition, customs and concepts.

Keywords: African Literature; Sacred; Paulina Chiziane; Society.

A obra

Niketché: uma história de poligamia conta a história do moçambicano Antônio Tomás, funcionário do alto escalão da polícia moçambicana e sua esposa Rosa Maria, referidos na obra como Tony e Rami, casados há vinte anos. Percebemos, já nos momentos iniciais da narrativa, que Tony é um marido muito ausente, o que se torna explícito pelas palavras da personagem narradora Rami quando exclama, em agônica indagação: “Onde anda meu Tony que não vejo desde sexta-feira? Onde anda esse homem que me deixa os filhos e a casa e não dá um sinal de vida?” (CHIZIANE, 2004, p. 11). Certo dia, Rami descobre que o marido é um homem polígamo: tem outras quatro mulheres e vários filhos com cada uma. Após algumas reflexões sobre si e a situação vivida, Rami decide ir à busca de conhecer cada uma das outras mulheres de Tony. Sua decisão faz com que tenha a oportunidade de conhecer mais de perto o território do norte moçambicano e as diversidades entre uma região e outra. Uma primeira observação feita por ela relaciona-se à diferença de costumes femininos entre esses espaços. Nessa busca por respostas a personagem vai, pouco a pouco, se aproximando das formas da tradição expressas através do feitiço e da adivinhação, práticas que fazem parte da cultura do povo que habita essa região. A aproximação com essas formas de expressão da tradição, como como a presença da feitiçaria, a adivinhação, etc é observada no instante em que Rami afirma que Julieta “enfeitiçou o meu homem para tirá-lo de mim. Mas eu não vou deixá-lo nos braços dela não.” (CHIZIANE, 2004, p. 21).

Pensando na obra como instrumento de representação social, podemos afirmar que a narrativa encena costumes e crenças recorrentes não só em Moçambique, como em várias partes do território africano. Dentre elas, a tradição do feitiço e da magia citados por Rami, é retratada em vários momentos na obra. A esse respeito, o antropólogo Luiz Henrique Passador, quando estuda a tradição moçambicana e sua relação com o universo do vírus HIV no distrito de Homoine, sul de Moçambique, aborda inúmeros questionamentos relacionados ao curandeirismo e à sua aceitação, ou não, frente aos problemas encontrados no país.

Em trabalho realizado², o antropólogo Luiz Henrique Passador, relatando o curioso caso da morte de José, um morador daquele distrito, observa que o assunto do vírus HIV é propositalmente evitado pela família. Os familiares diziam se tratar de uma “doença tradicional”, que é detalhadamente estudada em seu trabalho. Nesse contexto, o pesquisador descobre e investiga algo curiosíssimo: o fato de a causa das mazelas, tanto sociais quanto físicas, serem atribuídas sempre a um parente ou alguém próximo à família. Daí a importância de se entender o significado do termo *viente* no contexto africano. Para Passador,

O termo *viente*, do verbo *vir*, se refere àquele que vem de outro lugar. Opera como marcador de alteridade em relação à origem e/ou procedência de um sujeito, “dentro”, e não necessariamente

- 2 Em 2011 Luiz Henrique Passador desenvolve sua tese realizando ainda uma pesquisa de campo, denominada *Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo da tradição e a experiência com o HIV/Aids no distrito de Homoine, Sul de Moçambique*, onde se aprofunda em várias questões da tradição que tratamos nesse artigo.

se refere a pessoas de muito longe ou de outra nacionalidade. (PASSADOR, 2011, p. 90, grifos do autor).

A raiz etimológica do termo *viente* é o verbo *vir*, e se refere àquele que vem de outro lugar. Esses dois termos são utilizados em *Homoíne* de forma indistinta, quando se quer referir a pessoas que venham de fora de um determinado universo tomado como o “dentro”, e não necessariamente se refere a pessoas de muito longe ou de outra nacionalidade (PASSADOR, 2011). Conforme assinalado por Passador, as mulheres são *vientes* em potencial.

Paulo Granjo, em seu trabalho *Limpeza, ritual e reintegração pós-guerra em Moçambique* (2007), reflete sobre a questão ritualística da possessão em terrenos africanos, atrelada ao fenômeno da relação entre os vivos e os antepassados mortos e como esses antepassados influenciam a vida dos entes vivos. Nesse contexto, os vivos, muitas vezes, sequer entendem as formas pelas quais são influenciados. Considerando que o mote de nossa pesquisa é o sagrado na escrita literária de Chiziane, passamos então a expor, nas linhas que se seguem, específicos momentos em que o sagrado aparece na obra da autora moçambicana. Antes porém, evocamos o escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano Umberto Eco, ao escrever sobre o texto literário em sua obra *Entrando no bosque* (1993). O autor, em consonância com os estudos de Wolfgang Iser (1974), em torno de análises literárias, compara o texto a um bosque, no qual está à escolha do leitor qual caminho, qual rumo seguir. Eco discursa dizendo que “hay bosques como Dublin, donde en lugar de Caperucita Roja podemos encontrarnos con Molly Bloom, ou como Casablanca, donde nos encontramos Ilsa Lundo o Rick Blaine”. (ECO, 1992, p. 14).³ E há bosques como *Niketche*, de

Paulina Chiziane.

Nesse bosque (*Niketche*) podemos seguir por várias trilhas. Há quem siga pela trilha da poligamia, discutida a contento pela autora, que cremos ser inclusive a trilha principal da obra. Há a trilha do protagonismo feminino, da escrita feminina. Enfim, variadas são as trilhas que se podem encontrar em um bosque. Escolhemos passar pela trilha do sagrado, já que poucos são os trabalhos encontrados nos quais o pesquisador a percorresse. Já explicitamos também como a literatura pode ser considerada um instrumento de representação social e, a partir dessa consideração, tem-se ainda que as obras de Chiziane encenam o modo como a realidade moçambicana lida com o sagrado, realidade essa que, em muitos aspectos, pode ser encontrada em várias partes da África e também do mundo. É bom que esclareçamos ainda que as variadas formas como o sagrado se manifesta na narrativa de Chiziane, as quais deram origem ao título desse trabalho, não poderiam deixar de gerar, em nossa percepção, outras variadas “trilhas” possíveis de serem percorridas, que recheiam a obra da escritora do que é inefável, invisível e indecifrável.

Niketche: o Sagrado e o Transcendente

Tanto Mircea Eliade (1992) quanto outros teóricos pesquisados aproximam a ideia do sagrado ao que transcende o mundo natural à esfera do sobrenatural. Nessa aproximação, Eliade afirma que “não se pode viver sem uma ‘abertura’ para o transcendente; em outras palavras, não se pode viver no ‘Caos’. Uma vez perdido o contato com o transcendente, a existência no mundo já não é possível. (ELIADE, 1992, p. 14, grifos do autor).

Evans Pritchard, professor de Antropologia Social na Universidade de Oxford, ao estudar os rituais sagrados em sua obra *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande* (2005), aborda esse tema deixando claro que o sobrenatural refere-se a fenômenos que transcendem o nível pelo qual estamos acostumados a caminhar. Ao

3 Existem florestas como Dublin, onde em vez de Chapuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, ou como Casablanca, onde encontramos Ilsa Lundo ou Rick Blaine. (ECO, 1992, p. 14)

refletir em torno do que possa ser considerado sobrenatural, o autor observa que

Nós possuímos a noção de um mundo ordenado de acordo com o que chamamos leis naturais; e que portanto essas coisas transcendem supostamente tais leis; e chamamos esses eventos de sobrenaturais. Para nós, sobrenatural significa quase o mesmo que anormal ou extraordinário. (PRITCHARD, 2005, p. 60)

O primeiro momento em que aparece, na obra *Niketche*, a manifestação do que é transcendente, logo, ligado ao sagrado, é o diálogo entre Rami e seu espelho. Quando começa a pensar nos “namoricos de Tony”, a personagem experimenta uma enorme sensação de perda, uma agrura toma conta de si ao saber que “ele passa a vida a fazer companhia às mulheres mais lindas da cidade de Maputo, que lhe chovem aos pés como diamante” (CHIZIANE, 2004, p.15). Inconscientemente, pensa em sua aparência física. Vai ao espelho e, pela primeira vez na obra, aparece o que é transcendente, o que foge ao natural e humano: o diálogo entre Rami e seu espelho:

Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois em frente e ficamos a olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada. Mas os olhos dela têm a cor dos meus. A cor da pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta? (CHIZIANE, 2004, p. 15).

Embora Rami questione sua lucidez, o faz por simples retórica e tem consciência de que não se encontra em nenhum estado de loucura. Sua pergunta é um impulso: “a minha cabeça também entra na dança, sinto vertigens. Estarei eu a enlouquecer?” (CHIZIANE, 2004,

p. 16). O conto de Valéri Briússov, em: n’Os melhores contos de loucura (2007), nos apresenta uma personagem que em suas divagações esquizofrênicas, pensa em trocar de lugar com seu reflexo no espelho, o que vai acarretar sua inevitável internação em uma clínica psiquiátrica. Diferentemente da personagem de Briússov, que não tem consciência de seus atos e acaba por ser confinada a uma clínica, Rami tem plena consciência de seus atos e de toda a trama que se inicia, o que demonstra que seu questionamento deve ser visto, antes de mais nada, como uma reflexão.

São muitos os escritos que trazem como mote algo que transcende ao que é natural e humano a partir da simbologia do espelho. Além da “louca” de Briússov, acresce-nos lembrar do mito de Narciso na Mitologia Grega, que fascinado com sua imagem, acaba por perder a própria vida; A Branca de neve, dos irmãos Grimm, que transtorna a vida da malvada rainha, às voltas com seu espelho e sua obsessão pela juventude e beleza eternas; O Retrato de Doryan Grey, de Oscar Wilde, que apesar de não contar propriamente com um espelho, relaciona-se com seu retrato, o qual espelha a imagem do personagem; e ainda Machado de Assis que, no conto O espelho (2005), relata o drama do Alferes que, atormentado pela gradativa perda do reconhecimento alheio, encontra neste uma possível busca de si quando “tem então a ideia de vestir a sua farda, e fazendo-o sua imagem no espelho volta à sua integridade perfeita. Assim ele pôde enfrentar a solidão no sítio, contemplando-se de farda no espelho de tempos em tempos por mais seis dias”. (WILLRICH, 2012).

Além do tom de conflito de identidade que encontramos nessas obras, o estudo da simbologia do espelho, feito por Bernardo Augusto Willrich (2012), demonstra que tal objeto tem ainda seu aspecto de mistério e obscurantismo. O médico psicanalista Luciano Marcondes Godoy (2010) que desenvolveu um curioso estudo em torno da figura do espelho nos contos literários e na vida social, relata que a namorada

de um paciente não entrava em elevadores que tivessem espelhos, e que o próprio paciente não ficava de frente ao espelho na academia em que frequentava. Em seu trabalho o médico analisa várias obras nas quais o espelho tem uma função tanto de conflito identitário como de elemento que remete ao sombrio e ao misterioso:

No documentário “O estranho mundo do esquizofrênico”, as cenas mais horripilantes davam-se diante de um espelho. O paciente, ao mirar-se no espelho, via-se fragmentado em partes, como que esquartejado. Em momento tão ou mais apavorante, o paciente ao olhar para o espelho, nada vê. Na história do vampiro, que tem horror ao espelho, o objeto é usado como arma contra ele mesmo. É que o vampiro não é refletido no espelho. (GODOY, 2010, p. 103, grifos do autor).

Percebemos uma aura de mistérios sempre que, nas narrativas, há referência ao espelho, mostrando que este sempre foi objeto sobre o qual cabe uma análise mais minuciosa. Aqui, dispensa-se uma atenção especial a ele, dada sua atuação no romance de Chiziane. Observa-se que, no decorrer da narrativa, em todos os momentos em que a protagonista se sente só ou em conflito com sua aparência ou sua identidade, o espelho aparece, passando de objeto amedrontador, a espaço de refugio e escape:

Corro para o espelho e desabafo. - Sonhei tanto com este momento, tudo se desmoronou, que faço agora espelho meu? - Onde está o espírito de luta, amiga minha? Se falhou hoje, podes tentar outra vez!- Obrigada espelho meu. Perder a batalha não é perder a guerra. Amanhã será outro dia. (CHIZIANE, 2004, p. 48)

A ausência de Tony nos momentos de maior necessidade, a fazia muitas vezes, se sentir só, como se lutasse sozinha. Essa primeira relação de Rami com o espelho confirma o que diz Godoy quando afirma que “estar diante de um espelho é ter realçada a vivência de solidão, de ausência de um interlocutor. (GODOY, 2010,

p. 112). Quando se está em conflito interno, tal como o experimentado por Rami, diz-se que está em conflito com seu eu, ou sua *alma*. Nessas pesquisas apontam que tal termo, *alma*, está no campo da religiosidade, portanto do sagrado, uma vez que a alma é tema de muitas reflexões feitas pela religião. E quanto à relação da alma com o espectro que se vê no espelho, que tanto confundiu os personagens dos contos citados acima e Rami, Carl Gustav Jung faz as reflexões que se seguem:

Nos sonhos, um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de “refletir” objetivamente o indivíduo – dando-lhe uma visão dele mesmo que talvez nunca tenha tido antes. Só através do inconsciente tal percepção (que por vezes choca e perturba a mente consciente) pode ser obtida – tal como no mito grego onde a repulsiva Medusa, cujo olhar transformava os homens em pedra, só podia ser contemplada em um espelho. (JUNG, 1964, p. 205, grifo do autor).

Tal como nos sonhos citados por Jung, sempre que Rami se deparava com questões da alma, de seu interior, machucado pelos conflitos com o marido e com a vida, por questões delicadas que exigiam uma necessidade maior de reflexão, era diante do espelho que se buscava suprir tal necessidade. Ali tinha seus maiores diálogos, consigo mesma e com a vida e seus respectivos dilemas:

Esta imagem não sou eu, mas aquilo que fui e queria voltar a ser. Esta imagem sou eu, sim, numa outra dimensão. Tento beijar-lhe o rosto. Não a alcanço. Beijo-lhe então a boca, e o beijo sai a gelo e vidro. Ah, meu espelho confidente. Ah meu espelho estranho. Espelho revelador. Vivemos juntos desde que me casei. Porque só hoje me revelas o teu poder? (CHIZIANE, 2004 p. 17).

Estando o espelho presente na literatura como uma importante forma de representação da alma, do transcendente e do inefável, sua constância na obra Niketche ilustra o fato de

que ele se torna, para Rami, sua “companhia no quarto frio” (CHIZIANE, 2004 p. 65) nos momentos de conflitos, nos instantes em que a alma da personagem lamentava a própria sorte. Por isso, vê-se sua figura permear toda a obra, passando a ser a representação da própria alma da protagonista, que luta para não permitir que os conflitos surgidos com o marido desestruturarem-na. E é diante do espelho que Rami começa a ter as primeiras percepções da melhor coisa a fazer a cada momento. Como um conselheiro, cada momento que Rami se encontra só e vai diante do espelho ele lhe fala, sua consciência é despertada e a personagem vai tendo as primeiras inspirações em relação ao que deveria ou não fazer.

A primeira mulher com a qual Tony havia se envolvido e que Rami descobre é Julieta. A primeira reação que elas têm quando se encontram é uma briga que acaba por evoluir do simples ataque verbal para uma aguda agressão física. As mulheres se envolvem num entreviro inconsequente, em uma luta corporal por um curto período. Ao chegar em casa, Rami ouve novamente o espelho, que se comporta como um sábio conselheiro:

A imagem do espelho surge outra vez e ri-se.
-Espelho, espelho meu, veja o que fizeram de mim! -Fizeram-te o que mereceste, amiga minha.
-Achas que fiz mal? -Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolveste nada. -Ah! (CHIZIANE, 2004, p. 27).

Esse despertar simplesmente confirma o que foi dito das reflexões de Jung quanto aos espelhos nos sonhos, quando o estudioso afirmava que “um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de ‘refletir’ objetivamente”. (JUNG, 1964, p. 205, grifos do autor). Ora como um conselheiro, ora como um crítico, o espelho continua a fazer parte das reflexões de Rami por toda a obra, estimulando a sua percepção sobre os eventos em que a personagem se envolve:

Vou ao espelho e desabafo.

— Diz-me, espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Por que é que o meu marido procura outras e me deixa aqui? O que é que as outras têm que eu não tenho?

O espelho dá uma resposta muda e sorri.

— Vamos, responde-me, espelho meu. O meu espelho responde com malícia:

— Ah, sua gorda!

— Não! Não achas que emagreci um pouco?

— Emagreceste, sim.

— Graças a Deus não precisei de chás nem dietas.

— Vês como o teu marido é bom? Deu-te um desgosto benéfico, que emagrece. Tomara que esse desgosto te consuma mais um mês. Ficarás mais elegante que as estrelas de cinema. Tomara que todas as mulheres gordas tivessem maridos que lhes dessem desgostos.

(CHIZIANE, 2004, p. 32).

Consciente do sagrado e suas manifestações que podemos observar em várias literaturas, não poderíamos nos deixar levar pela ingenuidade de pensarmos que a presença de um

espelho que se comunica com a personagem em seus momentos de angústias e conflitos esteja na obra de Paulina Chiziane de maneira casuística. A autora desvela sua intenção e perspicácia em trazer o sagrado, sua importância e relevância na literatura.

Quanto ao que Jung traz sobre o espelho quando diz que “nos sonhos, um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de “refletir” objetivamente o indivíduo – dando-lhe uma visão dele mesmo que talvez nunca tenha tido antes” (JUNG, 1964, p.205), enfatizamos que, a partir do momento em que Rami se levanta em busca de esclarecimentos em torno de si e sua relação com Tony, a personagem passa a ter esta visão sobre si mesma “que talvez nunca tenha tido antes”. Esta nova percepção permite a si mesma as demais mulheres um protagonismo, um sentido de vida, uma razão de viver outrora encoberta por uma vivência de subalternidade pela qual se submetiam a Tony sem se imaginarem fora deste contexto.

Os maridos/esposas espirituais – uma sagrada relação de conflito

De maneira leve e sutil, Paulina Chiziane toca em um ponto, embora sem se ater fixamente a ele, que é de grande relevância na cultura e tradição moçambicana. Tanto Jonas Alberto Mahumane quanto Alcinda Howana, ambos citados por Luiz Henrique Passador, dedicam um espaço maior em seus trabalhos a esse tema, trazendo mais esclarecimentos. Trata-se dos conhecidos “maridos espirituais”, muito comuns em terras moçambicanas. Verifica-se, na obra em análise, que há uma cena que se repete por várias noites: trata-se dos constantes sonhos de Tony:

Meu Tony por onde andas tu quando o sono chega? Pelo além ou por outra dimensão: viajas sozinho e em silêncio. Porque não me levas contigo? Um suspiro do Tony me tira das divagações. Fico mais atenta. Ele suspira como quem ama. Depois guincha e grita, está a invocar o nome de alguém.

Fico mais atenta. Ele está a sonhar com outra mulher. Está a suspirar por outra mulher. Olho para o relógio. É meia noite e tal. Desperta desvairado e fala como se estivesse a responder ao chamado de outro mundo. Veste-se à pressa como um sonâmbulo. (CHIZIANE, 2004, p. 30)

Mais adiante Rami descobriria as causas dos sonhos um tanto alucinatórios do marido, que por várias vezes, desperta durante os sonhos e sai de casa, ainda quase dormindo no meio da noite. É em suas reflexões em torno das atitudes do marido que Rami toca no assunto aqui pretendido, relembrando que:

As minhas vizinhas falam-me de mudjiwas. Essas são esposas e esposos de outro mundo, que, nas vidas anteriores ou na outra encarnação foram nossos conjuges e reclamam os seus direitos nessa vida”. (CHIZIANE, 2004 p. 30).

A obra de Jonas Alberto Mahumane, que se aprofunda no tema, é *Marido espiritual: posseção e violência simbólica no sul de Moçambique* (2016). Suas pesquisas destacam como esses “maridos espirituais” entram em contato com as mulheres mudando sua relação com o mundo. Rami teme que Tony estivesse passando por processo semelhante, ou seja, em contato com esposas espirituais. Ela, que já havia entrado em rodas de conversas nas quais esses assuntos eram comentados indistintamente e, muitas vezes, emitira opiniões baseadas em muitos achismos a respeito do assunto, agora suspeita da presença de um ser invisível na sua casa, em sua cama. Tal possibilidade incomodava a mulher, sabedora da dificuldade de lidar com tais situações.

Sabemos que não há nenhuma novidade em tais temas quando se trata de Moçambique, o que levou pesquisadores como Luiz Henrique Passador e o próprio Mahumane a trazerem à baila profícuas discussões sobre o assunto. Em suas pesquisas, esse último evidencia que é comum, em Moçambique, jovens raparigas rece-

berem, durante o sonho, a visita de um ente espiritual alegando se tratar de um espírito ao qual alguém da família deve algum favor, normalmente o pai ou um tio. A jovem, então, costuma ser requerida como esposa por pagamento da dívida. Estes são os chamados “maridos espirituais”:

O fenômeno do marido espiritual mostra as ambiguidades que as ações dos espíritos têm no Sul de Moçambique. [...] A descoberta de um espírito possessor adquirido por um familiar que pretendia servir-se dos seus poderes, pressupõe o pagamento do mesmo através de jovens raparigas sendo, por isso, socialmente sensurado. No entanto reconhece-se ao mesmo tempo, a capacidade que os espíritos têm para controlar e moldar a identidade das pessoas. Há uma interdependência entre as pessoas e os espíritos que se relaciona com as capacidades individuais de ação. (MAHUMANE, 2016, p. 121)

O trabalho de Luiz Henrique Passador⁴ traz a discussão do tema na esteira de Alcinda Honwana, que esclarece, ainda, como são chamadas tanto as referidas jovens oferecidas aos espíritos quanto os mesmos. As jovens são em geral chamadas de nsati Ws Svilwembu, e os espíritos conhecidos como os mipfhukwa.

Sabe-se que o problema de Tony não era o de maridos espirituais e sim de mulheres carnavais, e Rami acaba por descobri-las. Os sonhos de Tony e suas repentinas saídas no meio da noite faziam com que Rami pensasse nesses fenômenos tão comuns no Sul de Moçambique, já que “rituais para socializar ou exorcizar um marido espiritual são uma realidade factual no imaginário de muitos habitantes, quer nas áreas rurais quer nas urbanas”. (MANHUMANE, 2016, p. 194).

Sabendo que nos sonhos Tony não está

a pensar em nenhum “marido espiritual”, mas está fascinado por uma “mulher física”, a decisão escolhida pela personagem foi ir à procura dessa mulher. Como em um brado de liberdade, Rami desembanha sua espada e afirma: “vou empunhar todas as armas e defrontar o inimigo, para defender o meu amor”. (CHIZIANE, 2004, p. 19).

E é a partir de uma dessas mulheres de Tony – que não é a primeira descoberta – que Rami tem a resposta para esses sonhos e as repentinas saídas do marido, o qual, no meio da madrugada, abandona seu leito como um fantoche embriagado. Como é depois constatado por Rami, Saly é a mulher que, através de práticas ritualísticas, faz com que Tony tenha essas repentinas reações pelas madrugadas, tirando o sono e o sossego de Rami.

A magia e a feitiçaria: outras manifestações do Sagrado

É nessa busca de uma espécie de acerto de contas com as outras mulheres que se dá o encontro da protagonista com os rituais que são considerados como práticas religiosas, manifestações e irrupções do sagrado aqui referidos. Quando nos propusemos a refletir sobre tais fatos na obra de Paulina Chiziane, foi exatamente por perceber que as referências a tais rituais são frequentes, fazendo com que a obra se enriqueça e exprima, com realismo, o instigante imaginário moçambicano. E é com as melhores das intenções, a seu ver é claro, que Saly se dedica aos rituais que vão esclarecer a Rami os sumiços de Tony no meio da madrugada. Saly, a maconde, a apetecida, é a quarta, “a boa de cozinha, o petisco das horas de lazer” de Tony. (CHIZIANE, 2004, p. 58).

Foi grande a surpresa de Rami ao apresentar a confissão da própria Saly sobre os artifícios ritualísticos que praticava na intenção de trazer Tony para perto de si. Embora com características bem próximas à feitiçaria, a prática ritualística exercida por Saly se reveste de uma

4 PASSADOR, Luiz Henrique. Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo da tradição e a experiência com o HIV/AIDS no distrito de Homoine, sul de Moçambique. Tese. (Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011).

certa inocência. Suas artimanhas estão muito mais próxima de simpatias e crendices locais do que da feitiçaria, conforme é comumente compreendida. Outro fato curioso e relevante é nos depararmos com o fato de que, em Moçambique, já existem os chamados julgamentos de feitiçaria, estudados pelo antropólogo Paulo Granjo:

O primeiro aspecto a ter em conta, quando atentamos no papel social da feitiçaria em Moçambique, é que ela não constitui uma crença isolada, mas um elemento integrante de um sistema mais vasto de interpretação e de ação sobre os infortúnios e outros acontecimentos incertos. (GRANJO, 2011 p. 166).

Em seu trabalho o autor relaciona a feitiçaria muito mais a infortúnios do que propriamente a ações ritualísticas praticadas apenas em função de uma tradição. Já os atos de simpatias são estudados com um olhar mais próximo à tradição. Quanto à estas, citamos os estudos da pesquisadora Vanda Cunha Albieri Nery, para quem:

a palavra (simpatia) vem do grego e significa “sentir juntos o mesmo.” Embora a simpatia não se explique, o funcionamento dela supõe alguma relação íntima entre homens, animais, plantas e planetas. Há simpatias de amor, de boa sorte, para ganhar no jogo. Há algumas que a pessoa envolvida não pode saber. Outras, a própria pessoa faz: para crescer o cabelo, para não secar ou para secar o leite materno. Muitas vezes aparecem em conjunto com remédios e rezas. E há simpatias de prevenção, por exemplo, para fechar o corpo. (NERY, 2004, p. 09, grifos da autora)

Quando se observam as palavras de Saly, percebe-se que suas ações têm um tom de inocência, que estão muito mais perto dos atos de simpatia estudados por Nery do que dos atos de feitiçaria sobre os quais Paulo Granjo discorre ao tratar dos tribunais de feitiçaria em Moçambique. E Rami fica deveras surpresa com as explicações da rival relacionadas aos sumiços de

Tony nas pregressas madrugadas:

Eu à meia-noite acendo um charuto e encho a casa de fumo. Depois pego na vassoura e varro a casa. Varro invocando o nome do Tony. Entro no mundo dos seus sonhos. Onde quer que ele esteja, responde-me e suspira. Grita em voz alta o meu nome. E sai disparado como o vento ao meu encontro. Vocês podem confirmar se mintou. Quantas vezes já despertou do pesadelo nas vossas camas gritando, Saly, Saly quantas vezes? (CHIZIANE, 2004, p. 177).

Rami começa a se atentar mais aproximadamente aos fatos que ligavam as atitudes de Tony às palavras de Saly, pois tais atitudes confirmavam exatamente o que a moça acabara de dizer. Afinal “vezes sem conta Tony despertou e desapareceu de casa em corrida desafiando os perigos e todas as trevas, como se respondesse ao chamamento do diabo”. (CHIZIANE, 2004, p.178). O diabo, porém, era a “maconde boa de cozinha”. (CHIZIANE, 2004, p.139).

Conclusão

Queremos direcionar nossa conclusão citando novamente o escritor e filósofo Umberto Eco, quando, em sua obra *Como se faz uma tese* (2008), orientando sobre a escolha de um tema pelo aluno, o autor afirma que quando um estudante escolhe um tema de cunho próximo ao subjetivo, ele “se propõe a discutir um problema de cunho abstrato”, o que Gramsci chamava de “breves acenos ao universo”. Nesta obra, Eco faz uma observação de que “o candidato presume poder resolver no âmbito de umas poucas páginas o problema de Deus e a definição de liberdade”. (ECO, 2008, p. 11). Ou seja, o autor alerta o estudante/pesquisador sobre os problemas que poderá vir a ter, chegando a dizer que “é difícil mover-se no vácuo e instituir um discurso ab initio”. (ECO, 2008, p. 12). Trabalhar com o sagrado pareceu-nos estar tateando em algo que não se podia tatear, algo maravilhoso demais para nós, coisas que traduzo com

a fala de Hamlet a Horácio quando afirma que “o céu e a terra encerram mais mistérios, que os conhecidos pelos filósofos”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 50). Contudo, a obra de Paulina Chiziane aqui analisada, pela amplitude das discussões que abre, nos proporcionou a dar passos em busca de algumas possíveis respostas para nossa tentativa de compreender a relação entre a literatura e o sagrado. Claro que nossas pesquisas não param por aqui. Relacionar esses dois termos é apenas o início de um grande estudos que necessitará de outras pesquisas que os aproximarão e os relacionarão de maneira cada vez mais consistentes.

Em nossas justificativas já explicitamos que um dos motivos que mais nos influenciou a pesquisar e dissertar sobre o sagrado na escrita literária de Paulina Chiziane foi o fato de sabermos que a humanidade se origina a partir desse espaço. (HARARI, 2014, p. 10). Observamos, que todo pesquisador de temas que envolvem o continente africano, confirma que trabalhar tanto com literatura como com outras áreas de pesquisa, como história ou antropologia, nos deixa cada vez mais curiosos e ávidos por nos aprofundarmos em estudos que dizem respeito ao sagrado nesse espaço.

Ou seja, esta curiosidade e interesse humano em descobrir sua origem e possível futuro permite que não só a antropologia ou a história se desenvolvam em termos de pesquisas e construções de saberes, mas recebem uma importante aliada nessa importante busca que é cada vez mais crescente na sociedade, a literatura.

Referências

- ASSIS, Machado. O espelho. In: ASSIS, Machado. Papeis Avulsos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRASIL. Branca de Neve [recurso eletrônico]. Ministério da Educação – MEC; coordenado por Secretaria de Alfabetização – Sealf. – Brasília, DF: MEC; Sealf, 2020. Disponível em: http://alfabetizacao.mec.gov.br/images/conta-para-mim/livros/versao_digital/branca_de_neve/versao_digital.pdf. Acesso em: 13 maio 2021.
- BRIÚSSOV, Valéri. Dentro de um espelho. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). Os melhores contos de loucura. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. Niketche: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- ECO, Umberto. Como se faz uma tese. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996
- ECO, Umberto. Seis paseos por los bosques narrativos. Editorial Lumen, Harvard University: Norton Lectures, 1992/1993.
- ELIADE, Mircea, O sagrado e o profano. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.
- GRANJO, Paulo. Limpeza ritual e reintegração pós-guerra em Moçambique. *Análise Social*, vol. XLII (182), 2007, 123-144.
- GODOY, Luciano Marcondes. Espelhos, reflexos, reflexões. In: *Jornal de psicanálise* – São Paulo. v. 43 (79): 101-115, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. 5 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.
- MAHUMANE, Jonas Alberto. “Marido Espiritual” Possessão e Violência Simbólica no Sul de Moçambique. Tese elaborada para obtenção do grau de Doutor em Antropologia, especialidade em Antropologia da Religião e do Simbólico. Universidade de Lisboa – Instituto de Ciências Sociais; Lisboa, 2015.
- NERY, Vanda Cunha Albieri. Rezas, Crenças, Simpatias e Benzeções: costumes e tradições do ritual de cura pela fé. Trabalho apresentado ao NNP Folk comunicação do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/120415399193864084132347838529>

[996558992.pdf](#). Acesso em: 20 ago 2020.

PASSADOR, Luiz Henrique, Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo da tradição e a experiência com o HIV/Aids no distrito de Homoine, Sul de Moçambique. (Tese) Ano de obtenção: 2011.

PRITCHARD, E. E Evans. Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: Coleção Novis: Biblioteca Visão-7: Abril Control jornal- Março 2000. Disponível em: <https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/Oscar-Wilde-livro.pdf>. Acesso em: 22 ago 2020.

WILLRICH. Bernardo Augusto. Reflexos de uma escrita: representações do espelho na literatura. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012. 52 p. (Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura - Instituto de letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Submissão: junho e 2022

Aceite: março de 2023

AS LÍNGUAS DE IMIGRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM LINGUÍSTICA DA COLÔNIA WITMARSUM (PR): UMA AÇÃO POLÍTICO-LINGUÍSTICA

Janaina Palhano Andrade¹
Cibele Krause-Lemke²

Resumo: Sob a perspectiva teórica da Política Linguística e da Paisagem Linguística, o presente estudo analisa como as línguas de imigração são representadas na paisagem linguística da Colônia Witmarsum. Partindo do pressuposto que a paisagem linguística atua como um mecanismo político-linguístico, este artigo explicita a representação do *Plautdietsch* e do *Hochdeutsch* na disposição dos sinais gráficos. A pesquisa é de campo, qualitativa e interdisciplinar, com abordagem na Sociolinguística e na Linguística Aplicada. Os resultados indicam que a gestão das línguas no espaço público proporciona maior visibilidade ao *Hochdeutsch*, sendo que o *Plautdietsch* é a língua cooficial. Ambas as práticas linguísticas compreendem ações políticas que configuram o uso das línguas de imigração em contato com a língua portuguesa.

Palavras-chave: Política Linguística; Paisagem Linguística; Línguas de Imigração.

Immigration languages in the construction of the linguistic landscape of the Witmarsum Colony (PR): a political-linguistic action

Abstract: From the theoretical perspective of Language Politics and Language Landscape, the present study analyzes how the immigration languages are represented in the linguistic landscape of the Witmarsum Colony. Based on the assumption that the linguistic landscape acts as a mechanism of politico-linguistic, this paper explains the representation of *Plautdietsch* and *Hochdeutsch* in the arrangement of graphic signs. The research is field, qualitative, and interdisciplinary, with an approach in Sociolinguistics and Applied Linguistics. The results indicate that language management in the public space provides greater visibility for *Hochdeutsch*, with *Plautdietsch* as the co-official language. Both linguistic practices comprise political actions that configure the use of immigration languages in contact with the Portuguese language.

1 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO (PPGL - UNICENTRO). E-mail: janaina.p.andrad@gmail.com.

2 Doutora em Educação. Professora Associada B da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Docente do Curso de Letras, Campus de Irati, e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e Educação (PPGE) da UNICENTRO. E-mail: cklemke@unicentro.br.

Este artigo compreende um recorte da Dissertação de Mestrado intitulada: Diversidade Linguística na Colônia Menonita Witmarsum: uma análise da paisagem linguística local.

Keywords: Language Policy; Linguistic Landscape; Immigration Languages.

Introdução

O processo histórico de formação do Brasil traz consigo a ideia do monolinguismo, no qual desde a colonização e a constituição de um Estado-nação – com a institucionalização do Português como língua oficial do país – a cultura idealizada é a de que não há diversidade linguística. No entanto,

Nas duas últimas décadas, [...] o panorama das reivindicações dos movimentos sociais, a diversificação de suas pautas, o crescimento das questões étnicas, regionais, de fronteira, culturais, tornaram-se muito mais visíveis que o Brasil é um país constituído por mais de 200 comunidades linguísticas diferentes, que a seu modo, têm se equipado para participar da vida política do país (OLIVEIRA, 2007, p. 8).

As diversas circunstâncias denominadas acima contribuíram para o despertar de posições e tomadas de decisões acerca das políticas linguísticas do país, especialmente nas regiões que dividem práticas de linguagem em um contexto plural. Com todas essas afirmações, os rumos das línguas “esquecidas” pela sociedade tomarão direções mais abrangentes, tudo isso devido às políticas linguísticas e ao seu planejamento³.

Embora historicamente o mito do monolinguismo esteja enraizado no pensamento cultural, político e social do povo brasileiro, sabe-se que o Brasil é constituído por uma diversidade linguística, consagrando-o como um país multilíngue. Podemos afirmar isso dentro da própria língua portuguesa, afinal, temos a questão das variações linguísticas e nelas as variedades de região, de etnia, de gênero, de idade, de condição econômica etc.

A história da formação do povo brasileiro remonta a um contexto de multilinguismo e de multiculturalismo, pois diversas etnias constitu-

íram o nosso país, ou seja, a diversidade linguística e cultural é ainda hoje um campo relevante e visível de interação das práticas sociais nos diversos espaços, de norte a sul. Nesse sentido, a paisagem linguística ecoa como “instrumento de políticas linguísticas” (DALLA VECCHIA, 2016) na reafirmação da identidade linguística de uma etnia.

Sendo assim, o presente estudo analisa como as línguas de imigração – o Plautdietsch e o Hochdeutsch – são representadas na paisagem linguística da Colônia Witmarsum, tendo em vista o contexto multilíngue que encontra-se no local.

A pesquisa é de campo, qualitativa e interdisciplinar, com abordagem na Sociolinguística e na Linguística Aplicada, alicerçada nos estudos da Política Linguística (Calvet, 2007; Spolsky, 2004; 2009; 2016) e da Paisagem Linguística (Landry e Bourhis, 1997; Shohamy, 2006; 2010; Ben-Rafael et al., 2006; Cenoz e Gorter, 2008).

Campo de pesquisa – a Colônia Witmarsum

A Colônia Witmarsum está situada no município de Palmeira (PR), no Segundo Planalto Paranaense ou Planalto de Ponta Grossa, nos Campos Gerais. Fica localizada a 60 km de Curitiba (PR), a 50 km de Ponta Grossa (PR) e a 23 km da sede do município, com aproximadamente 2500 habitantes (IBGE, 2010) e uma área de 7800 hectares; dividida em cinco aldeias numeradas de 1 a 5, contendo 50 hectares cada uma, ficam em torno do centro administrativo, comercial e social da colônia – a antiga sede da Fazenda Cancela⁴ –.

Atualmente, as principais atividades econômicas desenvolvidas no local são as ligadas à agropecuária, à pecuária leiteira, à agroindústria derivada (queijos finos, carnes e cerveja artesanal) e ao turismo rural, essa última está a cada

4 “As terras da antiga Fazenda Cancela originam-se das sesmarias concedidas, em 1708, ao Capitão Manuel Gonçalves da Cruz, residente em Paranaguá” (DÜCK, 2005, p. 9).

dia ganhando mais destaque no espaço, devido à atratividade gastronômica e à herança cultural de um povo que saiu do norte da Holanda e da Alemanha, passou pela Prússia, depois para a Rússia, e se instalou no sul do Brasil.

A formação da Colônia Witmarsum, segundo Balhana et al. (1969, p. 227), “[...] resultou de um movimento colonizador espontâneo, realizado por reimigrantes menonitas que, anteriormente, se haviam estabelecido em Santa Catarina”. Em 1934, uma parte do grupo chegou ao Paraná, à cidade de Curitiba, outra deslocou-se para Blumenau (SC) e São Paulo (SP). Assim, Curitiba foi a cidade pioneira da imigração menonita em que os bairros Boqueirão, Xaxim, Vila Guaíra e Água Verde acolheram o grupo.

Já em 1948, oitenta e seis famílias que se estabeleceram em Santa Catarina foram para o Rio Grande do Sul, próximo a Bagé (RS), e fundaram a Colônia Nova (DÜCK, 2005). Em 1951, “As terras, onde hoje é a Colônia Witmarsum, foram compradas por sessenta famílias de imigrantes que moravam em Santa Catarina, e constituíam o território da Fazenda Cancela” (TEIXEIRA, 2019, p. 32).

As línguas em contato na Colônia Witmarsum

As situações de contato entre as línguas não ocorrem de forma isolada, visto que os fatores geográfico, histórico e político influenciam na intensidade dessas interações. Segundo Savdra *et al.* (2015, p. 1) “Cada situação de contato é única, social e individualmente, e é delimitada [...] pelo seu uso em diferentes situações de comunicação que podem vir a provocar fenômenos de manutenção, perda e/ou revitalização das línguas em situação de contato”.

A Colônia Witmarsum é constituída linguisticamente por duas línguas de base germâ-

nica – o Plautdietsch⁵ e o Hochdeutsch⁶ – e pelo Português, além de suas variedades –. O lugar é considerado, segundo Pupp-Spinassé (2008), uma “ilha linguística” devido ao contexto em que as línguas de imigração circulam em contato com a língua portuguesa diariamente, logo, configura-se como um local em que a diversidade linguística se encontra eminente nas relações comunicativas e simbólicas.

Desde a sua fundação, em 1951, o contexto é arquitetado pela diversidade linguística advinda dos povos menonitas que se fixaram e desenvolveram suas culturas, seus costumes e suas tradições religiosas na região, sendo que a língua configura um fator preponderante nas relações sociais de pertencimento à etnia em terras brasileiras.

São falados, pela maioria das famílias, tanto o baixo alemão como o alto alemão (variedade mais prestigiada). Apesar de o Plautdietsch estar em declínio pelos falantes, ainda está vivo no âmbito familiar e nas gerações mais velhas. Já o Hochdeutsch, é mais usado entre os moradores devido à influência do colégio, o qual apresenta o ensino da língua em seu currículo, que, para os já falantes, configura-se como língua materna⁷, e para os não falantes, como se-

5 Baixo alemão, Alemão baixo ou baixo saxão [b] (alemão: Plattdeutsch, pronunciado [ˈplatdɪtʃ], ou Platt, pronunciado [plat] é uma variedade de língua germânica ocidental falada principalmente no norte da Alemanha e no nordeste da Holanda. Também é falado em menor grau na diáspora alemã em todo o mundo (por exemplo, Plautdietsch).

6 Hochdeutsch (também denominado Schriftdeutsch) é a denominação atribuída à variante oficial (Standard) do alemão, utilizada nas escolas, empresas, nas mídias impressa e televisada e entre falantes de diferentes dialetos do alemão. Ele difere em níveis variados dos demais dialetos da língua alemã no vocabulário, sintaxe e na pronúncia. O Hochdeutsch não deve ser confundido com o alto-alemão, um dos grupos nos quais se dividem os dialetos alemães (por exemplo, com o baixo-alemão).

7 “A Língua Materna, ou a Primeira Língua (L1) não é, necessariamente, a língua da mãe, nem a primeira língua que se aprende. [...] Normalmente é a língua que aprendemos primeiro e em casa, através dos pais, e também é frequentemente a língua da comunidade” (PUPP-SPINASSÉ, 2006, p. 5).

gunda língua⁸.

Política linguística

Há uma cultura no Brasil de que “devemos servir à língua”, no sentido de que somos um país monolíngue, em que somente o Português se constitui como língua, por conseguinte, “[...] esse imaginário provoca dois apagamentos: i) a constituição heterogênea do Brasil e, ii) as vozes dos que são imigrantes” (KRAUSE-LEMKE, 2016, p. 45).

No entanto, um patrimônio cultural do qual emergem línguas indígenas, de imigração, de sinais, crioulas, afro-brasileiras e quilombolas, além das variedades do Português, é ignorado por grande parte da população brasileira, devido à política linguística que determinou o Português como língua oficial do Brasil, com essa determinação, muitas línguas foram silenciadas. Diante desse contexto, houve a mobilização das sociedades civis e, em alguns casos, também governamentais, para desmistificar o cenário linguístico do nosso país, no qual “[...] são as línguas que existem para servir os homens”. Corrobora-se com o pensamento de Calvet (2007) nessa perspectiva de que a diversidade linguística é um bem cultural que apresenta um enriquecimento nas relações e nas práticas entre os diferentes grupos.

Para Calvet (2007, p. 11) “[...] a política linguística é a determinação das grandes decisões referentes às relações entre as línguas e a sociedade e o planejamento linguístico, sua implementação”. O autor cita essa relação entre língua e sociedade, pois ambas são inseparáveis e contribuem para a prática de determinados usos linguísticos, também utiliza-se do adjetivo no plural “grandes” para se referir às decisões linguísticas, visto que essas determinações são controladas e deliberadas pelas forças governamentais estaduais ou federais. Já o planejamento

linguístico, é o seu produto empírico, é a aplicação, o desenvolvimento, a prática das decisões implementadas pelas políticas linguísticas, isto é, “[...] as relações entre a política linguística e o planejamento linguístico são relações de subordinação” (CALVET, 2007, p. 15). Com efeito, ambos constituem uma ação sociolinguística em que, tanto a elaboração da intervenção, como os meios para que ela seja implementada, são ações concomitantemente pensadas e planejadas.

Spolsky (2009), no entanto, rompe com a dicotomia indexada por Calvet e propõe que “a política linguística é feita de escolhas”⁹. Essas escolhas dizem respeito às políticas explícitas – aquelas impostas pelo sistema de governo e às políticas implícitas –, aquelas em que os agentes sociais decidem qual língua utilizar em um contexto multilíngue ou qual variedade linguística usar em um contexto não multilíngue. Sob uma perspectiva inovadora de análise, o autor alude a três elementos interligados, porém, independentes: às práticas, às crenças e à gestão da língua.

Nesse sentido, as práticas linguísticas individuais escritas nos espaços públicos perpassam a escolha dos atores¹⁰ sociais que vivem no contexto de imigração, logo, “[...] constituem políticas na medida em que são regulares e previsíveis” (SPOLSKY, 2016, p. 35), dessa maneira, representam a crença (valor atribuído) e a vitalidade de sua língua materna, mas também consideram que há a gestão de uma língua oficial e que essa também aparece visível na paisagem linguística da maioria do espaço público, configurando, assim, a política linguística declarada, explícita por meio de um documento, a Constituição Federal de 1988, que no seu art. 13 determina: “A língua portuguesa é o idioma oficial da República Federativa do Brasil”¹¹.

Ainda segundo o escopo de Spolsky

⁹ “Language policy is all about choices” (SPOLSKY, 2009, p. 1).

¹⁰ Termo usado por Shohamy (2006).

¹¹ Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso em: 17 abr. 2022.

⁸ “Segunda língua é uma não-primeira-língua que é adquirida sob a necessidade de comunicação e dentro de um processo de socialização” (PUPP-SPINASSÉ, 2006, p. 6).

(2016), ao utilizarmos a linguagem, seja ela escrita ou falada, estamos nos deparando com as escolhas de uso. Conforme o contexto, escolhemos por uma variedade ou outra da língua portuguesa; já os falantes bilíngues ou plurilíngues, também fazem suas escolhas pela língua a ser usada em determinadas interações, isso se deve a inúmeros fatores extralinguísticos que interferem nas práticas linguísticas. No tocante ao nosso objeto de pesquisa – a paisagem linguística –, a escolha da língua usada nos sinais que compõem o cenário linguístico da colônia terá relevância para as discussões acerca da visibilidade e da vitalidade das línguas que ali circulam, embora possam ser elencadas como práticas e crenças do grupo étnico alemão menonita.

Sobretudo, as práticas de linguagem são efetivadas na sociedade, espaço de diálogos e de relações interpessoais; é nas práticas sociais que os usos linguísticos ocupam certo status ou tornam-se minoritários. A escolha pelo falante do idioma usado nas suas nas relações de comunicação são preponderantes para determinar o lugar ocupado na sociedade. Portanto,

[...] a língua não serve apenas para transmitir informação, ela também diz coisas sobre o falante, sobre o grupo. A função de comunicação leva à uniformidade do código, já a função da expressão, ao contrário, leva à sua diversificação. Isso se dá porque o objetivo do planejamento não é necessariamente gerar um código uniforme: ele pode visar à diversidade ou à uniformidade, à mudança ou à estabilidade” (HAUGEN apud CALVET, 2007, p. 23).

Assim, a língua carrega toda a história, a cultura e a memória afetiva do falante e do grupo ao qual pertence, além da função de interação, de comunicação, a língua influencia à manutenção ou à mudança. Isso é preponderante conforme o planejamento ou implementação das políticas linguísticas é conduzido no cenário linguístico.

Segundo Spolsky (2004), outros elementos devem ser analisados com atenção quando se

planeja aplicar determinada política linguística, dentre eles os

[...] fatores não-linguísticos (políticos, demográficos, sociais, religiosos, culturais, psicológicos, burocráticos e assim por diante) [que] regularmente respondem por qualquer tentativa de pessoas ou grupos de intervir nas práticas linguísticas e nas crenças de outras pessoas ou grupos, e pelas mudanças subsequentes que ocorrem ou não (SPOLSKY, 2004, p. 6).

Os fatores não-linguísticos são relevantes para o estudo, análise e decisão de determinada política linguística, pois são esses elementos que propiciam o campo das práticas linguísticas e de suas funções sociais, por isso corroboram para a mudança ou para a manutenção de determinada língua em determinado espaço. Considerar a cultura, a história, a colonização, e, principalmente, a identidade de um grupo étnico, são fatores que contribuem para a (co)oficialização de uma língua.

Paisagem linguística

As ruas, as estradas, os comércios, os serviços públicos e privados dispõem de algo que vai para além da estrutura física, dos muros, dos edifícios, das casas etc. Os sinais oficiais ou não oficiais dispersos pelos espaços públicos são capazes de revelar comportamentos políticos, históricos, culturais e linguísticos. Estamos falando da Paisagem Linguística, da representação escrita da língua ou das línguas no cenário visual da região, da cidade, do bairro ou da rua, que, nesse sentido, constitui um relevante fator sociolinguístico, pois faz parte das interações dos falantes com o meio social.

Quando há a escolha da língua ou das línguas a serem representadas nos espaços públicos, há uma intencionalidade definida e uma ideologia política marcante, isto é, as línguas utilizadas nos espaços públicos de visibilidade na sua forma escrita são politicamente e culturalmente orientadas (SPOLSKY, 2009). Logo, no contex-

to das Políticas Linguísticas, os estudos acerca das Paisagens Linguísticas¹² proporcionam um percurso de reflexões no que se refere ao planejamento linguístico, às práticas de linguagem, à manutenção ou à mudança dos usos linguísticos, e, acima de tudo, como se constroem essas representações no espaço público, “[...] a arena mais relevante para servir como mecanismo para criar uma política linguística de fato¹³” (SHOHAMY, 2006, p. 110, tradução nossa). O termo metafórico utilizado pela autora para designar o espaço público – arena – remete à compreensão de duelo, de relações de poder entre as práticas linguísticas. Com essa colocação inferimos que a língua visível na paisagem linguística pode, de fato, configurar numa ação política real, efetiva, por meio da sua representação, seja ela simbólica ou informativa, conforme postulado por Landry e Bourhis, 1997.

Portanto, para ampliar a compreensão acerca do conceito Paisagem Linguística, apresentamos a seguir as definições dos mais relevantes linguistas e estudiosos que desenvolveram pesquisas marcantes nessa área. Nesse sentido, explicitamos tais conceitos de forma cronológica para observarmos a evolução do objeto em estudo e seu campo de pesquisa.

A literatura apresenta-nos que há documentos que comprovam estudos em placas linguísticas em determinados territórios desde 1960 (GARVIN, 2010), no entanto, Landry e Bourhis (1997) foram os pioneiros e marcaram efetivamente os estudos científicos em Paisagem Linguística como área que surgiu dentro da Sociolinguística e da Linguística Aplicada.

Assim, de acordo com Landry e Bourhis (1997),

[...] a língua de sinais públicos rodoviários, painéis publicitários (billboards), nomes de ruas,

nomes de lugares, placas de lojas comerciais, placas públicas em edifícios do governo que combinam para formar a paisagem linguística de um dado território, região ou aglomeração urbana¹⁴ (p. 25, tradução nossa).

Já segundo Shohamy (2006), Paisagem Linguística configura-se como

[...] um domínio dentro da linguagem no espaço público; refere-se à linguagem específica que objetos marcam na esfera pública. Exemplos de paisagem linguística são placas de trânsito, nomes de lugar, ruas, nomes de edifício, locais e instituições, painéis publicitários (outdoors), cartões comerciais de visita, bem como rótulos, instruções e formulários públicos, nomes de lojas e placas públicas¹⁵ (p. 112, tradução nossa).

Ben-Rafael et al. (2006, p. 7), por sua vez, considera Paisagem Linguística como “[...] todos os objetos linguísticos que marcam o espaço público”. No que tange às definições expostas pelos teóricos supracitados, observamos que ambos consideram o espaço público como campo de visualização e marcação da paisagem linguística. Tanto Landry e Bourhis (1997) quanto Shohamy (2006) abrangem as placas de sinalização, placas de rua, painéis publicitários, nomes de lugares, placas de edifícios e lojas comerciais. No entanto, Shohamy expande seu conceito e inclui cartões de visita, rótulos, instruções e formulários públicos.

Calvet (2007), no entanto, não se apropria do binômio Paisagem Linguística e o cha-

14 “The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region, or urban agglomeration” (LANDRY e BOURHIS, 1997, p. 25).

15 “[...] as one domain within language in the public space; it refers to specific language objects that mark the public sphere and is used here as one case. Examples of LL are road signs, names of sites, streets, names of buildings, place and institutions, advertising billboards, commercials and personal visiting cards as well as labels, instructions and public forms, name of shops and public signs” (SHOHAMY, 2006, p. 112).

12 Todas as vezes que o termo for empregado em letra maiúscula estamos nos referindo à área científica, inserida nos estudos sociolinguísticos.

13 “is a most relevant arena to serve as a mechanism to create a de facto language policy” (SHOHAMY, 2006, p. 110).

ma de ambiente linguístico: “[...] as placas indicando o nome das ruas, os sinais de trânsito, as placas dos carros, os cartazes publicitários, os programas de rádio ou televisão, os quais são lugares privilegiados de intervenção para a promoção das línguas” (p. 72). Gorter (2013), por seu turno, inclui também os anúncios digitais. Vejamos que, para Calvet (2007), não somente a língua escrita faz parte do ambiente linguístico, mas também a língua falada, oral. Isso marca um diferencial entre os demais estudiosos e pesquisadores, porém, não configura nosso campo de análise.

Há de considerar, sobretudo, que todos os linguistas mencionados incluem em suas colocações os sinais oficiais (top-down) – aqueles que os atores são agentes governamentais (placas de rua, placas de trânsito, placas de instituições públicas); e não oficiais (bottom-up) – aqueles em que os atores são os proprietários dos estabelecimentos e os prestadores de serviço do âmbito particular, que imprimem suas marcas linguísticas no espaço público –.

O multilinguismo, dentre as muitas possibilidades de estudo, pode ser analisado sob o escopo da paisagem linguística de determinado local ou demarcação. A disposição e a representação de uma placa monolíngue em uma língua que não é a oficial daquele território ou os usos bilíngues ou multilíngues despertam análises das intenções dos atores na escolha dos códigos linguísticos. Além disso, os contextos em que são marcados por influências imigratórias constituem um vasto campo para o estudo da paisagem linguística devido à manifestação da língua como forma de pertencimento histórico-cultural.

De acordo com Berger e Elsenbach (2017, p. 439),

O estudo da paisagem linguística em contextos multilíngues pode informar sobre a situação sociolinguística de um determinado local, demonstrar padrões de uso das línguas de acordo com as políticas linguísticas explícitas e oficiais ou, ain-

da, oferecer indícios das atitudes em relação às línguas que coexistem no local e dos valores atribuídos a elas. Acrescente-se, ainda, revelam, além dos efeitos do contato entre as línguas locais, também outros fenômenos sociolinguísticos, como as consequências de processos de globalização que resultam na presença de muitas outras línguas ao espaço de visibilidade.

Desse modo, a paisagem linguística de um território é a manifestação do comportamento linguístico do grupo ou da comunidade. Como esta pesquisa está inserida em um contexto de imigração em que duas línguas alóctones¹⁶ – o Plautdietsch e o Hochdeutsch – circulam nas interações sociais, juntamente da língua oficial – o Português, a problematização das práticas linguísticas são observadas a partir deste objeto de análise. Nesse sentido, atribui-se o estudo por meio das políticas linguísticas implícitas, ou seja, aquelas que são praticadas pelos usos linguísticos dos falantes, mas que não estão fora do contexto da Colônia Witmarsum (PR), um lugar fortemente “carregado” de influências históricas, culturais e linguísticas.

No entanto, Barni (2008 *apud* BEGATTO; HÉLOT, 2010, p. 277) explica que

A relação com o território físico não é, portanto, apenas de suporte ou entorno, um simples panorama em que podem ser vistas as línguas imigrantes, mas é ele próprio um fator de construção de significado dessas línguas¹⁷.

Com efeito, a Colônia Witmarsum (PR) favorece um ambiente significativo às práticas e aos usos linguísticos, pois as línguas visíveis nesse espaço não teriam o mesmo significado em outro contexto. A carga cultural e histórica

16 Línguas oriundas de outras regiões, que foram trazidas para nosso território – como as línguas de imigração –.

17 ‘The relationship with the physical territory is thus not only one of support or surroundings, a simple panorama in which the immigrant languages can be seen, but is itself a factor in the construction of the significance of these languages’ (BARNI, 2008 *apud* BEGATTO; HÉLOT, 2010, p. 277).

emanada pelo território com seus costumes, tradições e práticas sociais são por si só um campo de simbologia, sendo que a língua ou as línguas representadas na paisagem linguística são um reflexo do multilinguismo e da diversidade cultural do local.

De acordo com Berger (2015),

A presença de uma ou mais línguas em dado espaço pode ser fruto de estratégias ou práticas de gestão. A ausência de uma língua em dado espaço, do mesmo modo, pode ser também o efeito de ações com vistas ao silenciamento, apagamento e/ou deslocamento dessas línguas, ou seja, a produção da inexistência, da invisibilidade nesse espaço (BERGER, 2015, p. 58, grifos nossos).

A representação da(s) língua(s) no espaço público é uma ação política e ideológica, ao passo que é uma prática social que fornece informações acerca da dinamicidade das línguas no território, isto é, como é a relação entre elas nas interações comunicativas ou simbólicas. Corrobora-se com o pensamento da autora quando ela coloca que a presença da língua ou das línguas pode ser uma estratégia, afinal, muitas ações in vivo impulsionam intervenções in vitro, pois a promoção de uma língua se deve ao seu uso entre os falantes e a sua visibilidade. Como diz Calvet (2007), de nada adianta uma intervenção política in vitro se a língua não faz parte do cotidiano dos falantes. No entanto, se a língua não está visível no espaço público, tem a tendência de sofrer apagamento, de esquecimento, visto que a paisagem linguística constitui-se como fator preponderante na manutenção e na revitalização das línguas devido a sua função visual.

Vale esclarecer que o estudo da paisagem linguística faz alusão ao espaço público, o qual, segundo os autores Shohamy, Ben-Rafael e Bar-ni (2010, p. 5), refere-se aos “lugares acessíveis ao público/à multidão”. Elucida-se essa questão pelo fato de que temos em nesta análise vários sinais que são privados (não oficiais), mas que são abertos ao público, pois são unidades que

compreendem comércios, empresas e prestadores de serviços.

A paisagem linguística como marcador simbólico ou informativo?

[...] a paisagem linguística de uma região, além de evidenciar como o multilinguismo é semiotizado no espaço público, pode funcionar como um marcador ‘informativo’ e ‘simbólico’ do poder e do *status* das comunidades linguísticas que habitam o território (SILVA; PIRES-SANTOS; JUNG, 2016, p. 1262).

A partir dessa citação apresentamos como os atores¹⁸ dos sinais articulam suas vozes no espaço público – um lugar que contextualiza o uso da língua devido às influências extralinguísticas muito significativas para as práticas sociais –, revelando a condição histórica de fundação da colônia e o grupo étnico e religioso que trouxe na “bagagem” a cultura. De fato, o multilinguismo influencia os usos linguísticos ao passo que os signos escolhidos por seus atores para a construção do cenário visual e linguístico do local não são neutros, há sempre uma intenção por parte de quem participa dessa prática social.

As marcações linguísticas corroboram para a compreensão de como e de que forma o contexto multilíngue influencia a escolha linguística dos atores sociais oficiais e não oficiais para representar a mensagem/o conteúdo. Vale pontuar que isso dependerá de quem será o leitor do sinal linguístico, ou seja, a percepção será distinta, bem como sua função social. Para o leitor que domina as línguas representadas, a função será informativa; já para aqueles que não dominam, será simbólica.

No entanto, indubitavelmente ambas estão desempenhando funções sociais, e é assim

¹⁸ Termo usado por Shohamy (2006), no sentido de que quem produz o sinal linguístico é protagonista de uma escolha linguística, dessa maneira, atua como agente social e político. Ambos desempenham funções imbricadas de autor-ator.

que a língua funciona, ela é um instrumento que condiciona o sujeito à interação. Nesse sentido, mesmo o leitor não tendo o domínio do idioma, ao visualizar a inscrição “diferente” do seu signo linguístico, despertará em si a curiosidade pela compreensão daquela marcação, assim a paisagem linguística, de certa forma, influenciará a busca de uma língua adicional, além de propiciar ações para as práticas multilíngues.

O Plautdietsch na paisagem linguística da Colônia Witmarsum

A “língua dos menonitas” faz parte da construção visual e linguística da colônia tanto na esfera oficial¹⁹ como na não oficial²⁰, no entanto, encontra-se ainda com menor visibilidade em relação ao Hochdeutsch.

Figura 1 – Placa da Cooficialização da língua Plautdietsch



Fonte: Acervo da autora (2022)

“Plautdietsch é a nossa Língua²¹”/O Plautdietsch é a língua cooficial de Palmeira”. O sinal oficial bilíngue está representado em Plautdietsch e em Português, e marca o que Calvet (2007) chama de planejamento linguístico, ou

seja, a prática, a ação. A conquista do município de Palmeira (PR) faz dele o primeiro do Paraná a cooficializar uma língua, um grande passo de implementação de uma política linguística na região, a qual é habitada por imigrantes alemães menonitas.

A cooficialização da língua Plautdietsch foi um marco das comemorações alusivas aos 70 anos da fundação da Colônia Witmarsum, em 1951, que em 2021 completou sete décadas de costumes, de tradições e de preservação das heranças linguísticas trazidas pelos menonitas. Há na colônia um movimento por meio da Associação Comunitária dos Proprietários de Witmarsum (ACPW) e do Heimat Museum pela visibilidade da língua Plautdietsch – que é a representação cultural do povo menonita – e, mesmo em circulação na interação entre as famílias tradicionais, o idioma está gradativamente perdendo sua vitalidade, afinal, o Hochdeutsch e o Português são mais usados na comunicação diária.

Essa mobilização iniciou-se com o registro do Plautdietsch como bem cultural de natureza imaterial, passando a integrar o patrimônio cultural do Município de Palmeira por meio do Decreto nº 13.958 de 29 de outubro de 2020, “[...] considerando que o Plautdietsch é uma língua minoritária, precisa ter sua existência e importância reconhecidas, visando sua sobrevivência entre as gerações que se seguirão”²²; posteriormente, em 2021, a cooficialização e o próximo passo são as ações pertencentes ao planejamento linguístico e as intervenções para que a política linguística seja efetivada nas práticas e nos usos linguísticos, sendo que uma das mais relevantes é o projeto de implantação do idioma no currículo do colégio, afinal, conforme afirma

19 Sinais linguísticos emitidos pela esfera governamental (municipal, estadual ou federal).

20 Sinais linguísticos emitidos por comerciantes, empresários, prestadores de serviços etc.).

21 Plautdietsch ess onse Sproak!

22 Trecho retirado do Decreto nº 13.958 de 29/10/2020. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pr/p/palmeira/decreto/2020/1396/13958/decreto-n-13958-2020-institui-o-registro-da-plautdietsch-como-bem-cultural-de-natureza-imaterial-passando-a-integrar-o-patrimonio-cultural-do-municipio-de-palmeira-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 13 nov. 2022.

Jaffe (2001, p. 269), desde o início do século XX a “[...] escola tem sido um agente chave de mudança²³” nessa perspectiva de legitimação e revitalização da língua.

O Hochdeutsch encontra-se em maior circulação entre a comunidade devido à influência do colégio, da cooperativa e da igreja. Sendo assim, o baixo alemão está relativamente propício à extinção, ao apagamento. Com isso, a cooficialização do Plautdietsch é uma das intervenções políticas para a revitalização da língua, configurando assim um ganho para a Colônia Witmarsum e para o povo que a fundou.

A visibilidade na paisagem linguística do local é uma das ações pertinentes ao planejamento linguístico, como citado no Artigo 3º da Lei nº 5.348 de 15 de junho de 2021:

É facultado à Colônia Witmarsum realizar as campanhas publicitárias, institucionais, utilizar placas indicativas de vias públicas, praças e prédios públicos/privados e as comemorações de interesse público, na língua oficial e cooficial.

Percebe-se, portanto, a importância dessa “[...] grande decisão referente à relação entre língua e sociedade”²⁴ para dar visibilidade à língua escrita e representada na paisagem linguística da colônia.

Figura 2 – Loja de Artesanato



Fonte: Acervo da autora (2022)

²³ “the school has been a key agent of change”.

²⁴ Calvet (2007).

Figura 3 – Souvenirs



Fonte: Acervo da autora (2022)

Os sinais não oficiais monolíngues acima são os únicos nessa categorização que estão representados na “língua dos menonitas”, o Plautdietsch. Na figura 2, “Holthus” quer dizer casa de madeira. No local foram encontradas variadas técnicas de artesanato realizadas pela própria família, a qual é tradicionalmente menonita e, acima de tudo, defensora e ativista da manutenção da língua na colônia. Em conversas informais com o proprietário, o relato foi de constante resistência e luta para a preservação da língua e da cultura menonita, que está cada dia mais ameaçada de extinção devido a diversos fatores linguísticos e extralinguísticos. Com efeito, o nome do seu estabelecimento é “na sua língua”, simbólico, mas carregado de história e cultura; a denominação faz menção ao próprio local, que é uma casa de madeira.

A Figura 3 apresenta os souvenirs alusivos às comemorações festivas dos 70 anos da Colônia Witmarsum, nos quais aparecem as inscrições: “Escht een Koffe”, que quer dizer “Primeiro um café”; e “Plautdietsch ess onse Sproak!”, que, traduzido para a língua portuguesa, é: “Plautdietsch é a nossa língua!”. Ambos os sinais semiotizam e dão visibilidade à língua do povo menonita, uma ação político-linguística que reverbera a defesa e a manutenção da língua, a qual é estigmatizada pela própria denominação – baixo alemão –.

Já a Figura 4, é um selo dos Correios pertencente às comemorações dos 70 anos de Witmarsum, e está representada em Plautdietsch, a língua dos menonitas – 70 joahre²⁵ (anos) –. O selo comemorativo foi uma das ações do Heimat Museum com o apoio da Prefeitura Municipal de Palmeira e dos Correios para homenagear o aniversário da Colônia Witmarsum. O órgão emissor é de instância oficial/federal e configurou uma ação simbólica com a escolha do Plautdietsch para ilustrar o sinal linguístico, nada mais que sugestivo, pois a língua é a representatividade do povo que fundou o local e é cooficial. Vale pontuar que é o único sinal oficial federal na língua de imigração, visto que o outdoor, representado pela Figura 1, exclusivamente bilíngue, em Plautdietsch e em Português, foi emitido pela Prefeitura de Palmeira e configura um sinal oficial municipal.

Figura 4 – Selo Comemorativo



Fonte: Acervo da autora (2022)

A Figura 5 está escrita em *Plautdietsch* e em Português, refere-se a um cartão de felicitações de final de ano emitido pela Associação Comunitária de Moradores Proprietários de Witmarsum aos seus associados. É um sinal bilíngue fragmentário, pois “*Wie wensche aula eene froohe Wiehnachtstiet*” (Nós desejamos a todos um Fe-

liz Natal) é um recorte de parte do conteúdo da mensagem. Além da função informativa que é transmitida na unidade, há a função simbólica, ao mesmo tempo, há a prática de uma política linguística de revitalização da língua dos menonitas. Vale lembrar que a associação configura uma forte ação de ativismo em defesa e manutenção da língua, embora seja um sinal que não teve visibilidade para além dos membros associados, há uma ação correspondente ao planejamento linguístico de circulação da língua escrita nas diversas práticas sociais locais.

Figura 5 – Cartão Felicitações



Fonte: Acervo da autora (2022)

E, por fim, a Figura 6, uma das poucas representadas em *Plautdietsch*, que presta serviço de massoterapia. “*Trajchtmooke*” quer dizer: consertar, arrumar, e compreende uma técnica centenária tradicionalmente passada de geração em geração. Não há nenhuma tradução, apenas informações adicionais (complementares²⁶) ao nome do local que presta esse tipo de serviço à comunidade.

²⁵ Todas as traduções do Plautdietsch e do Hochdeutsch para o Português foram realizadas com o auxílio do diretor do museu Heimat Museum.

²⁶ Termo utilizado por REH, 2004.

Figura 6 – Massoterapia



Fonte: Acervo da autora (2022)

Os atores dessa unidade, consciente ou inconscientemente, praticam uma política explícita (SHOHAMY, 2006) ao escolher o uso do *Plautdietsch* na representação do serviço prestado, pois a língua é cooficial. Além disso, há uma função político-linguística de visibilidade e de manutenção desse uso linguístico. Certamente quem a produziu é um menonita alemão e tem a intenção de atribuir valor cultural a sua língua, colocando-a à visibilidade de todos os que passam pelo espaço público. Assim, compreende-se que “A linguagem escrita funciona como um índice visual da etnicidade que, quando atrelada a diversos produtos, lugares e experiências, contribui para a mercantilização da cultura” (BEN-RAFAEL *et al.*, 2010, p. 23).

O Hochdeutsch na paisagem linguística da Colônia Witmarsum

O Hochdeutsch é representado com mais evidência na paisagem linguística da Colônia Witmarsum. Considerada como língua de prestígio, é usada na igreja, nos cultos e no colégio como língua estrangeira. Historicamente, as comunidades menonitas tinham o costume de se comunicar no âmbito familiar em *Plautdietsch*, fora dele, em Hochdeutsch. Devido a isso, entendemos a maior incidência do Hochdeutsch

nos sinais representados no espaço público da colônia em estudo.

Na Figura 7 vê-se a placa de uma propriedade, a qual se encontra na entrada dos lotes e que “[...] opera em espaços particulares, identificados e define esses espaços²⁷” (BLOMMAERT, 2013, p. 43). É comum na colônia a gestão desse tipo de representação gráfica nas chácaras dos moradores do local. Essa, em específico, está situada na Avenida Presidente Ernesto Geisel. Está escrita em Hochdeutsch, e o termo “hof” quer dizer pátio, quadra, ou, nesse contexto, chácara, pois é propriedade residencial com espaço amplo nos arredores. “Sonnenhof” significa “Chácara do Sol”.

Figura 7 – Propriedade Particular



Fonte: Acervo da autora (2022)

Em relação à Figura 8, a placa foi emitida pela associação dos moradores do local, por isso achou-se pertinente categorizá-la como não oficial, embora o cemitério, na maioria dos locais, configure um lugar de jurisdição do município. Sua função é informativa, de localização, devido à duplicação²⁸ (tradução literal do conteúdo da mensagem), cuja unidade é destinada tanto ao público falante do Hochdeutsch, como do Português.

²⁷ “[...] they operate in particular, identified spaces, and define such spaces”.

²⁸ Termo utilizado por REH, 2004.

Figura 8 – Cemitério



Fonte: Acervo da autora (2022)

As lápides também fazem parte da paisagem linguística e estão disponíveis à visitação pública. Apesar de ser um sinal não oficial, cujos atores são os familiares do ente querido, há uma manifestação simbólica e identitária fortemente transmitida nas mensagens selecionadas, bem como na escolha da língua.

O termo “Geb. Neufeld” (Figura 9) quer dizer “nascido Neufeld”, isto é, o sobrenome de nascimento, pois a unidade de análise é de uma mulher casada, que incorpora em seu nome o sobrenome do esposo. O excerto bíblico “Seine Gnade war mein Trost”, quer dizer: “Sua graça foi o meu consolo”.

Percebe-se que não há nenhuma lápide escrita em Plautdeutsch, no entanto, a maioria é monolíngue, em Hochdeutsch ou em Português. Infere-se a escolha linguística dos atores sociais como forma de salvaguardar a língua alemã, cujo uso destinava-se ao âmbito religioso (à igreja e aos cultos) (SPOLSKY, 2006).

Figura 9 – Lápide



Fonte: Acervo da autora (2022)

Figura 10 – Estação Meteorológica



Fonte: Acervo da autora (2022)

A Figura 10 foi registrada no jardim da loja de artesanatos e souvenirs Toll. Está representada em Hochdeutsch e desempenha uma função simbólica (LANDRY e BOUHRIS, 1997) e indexicaliza que o espaço é alemão, pois os produtos vendidos no local são importados da Alemanha.

A seguir, a Figura 11 representa as placas informativas dispostas no dia 30 de julho, evento em comemoração aos 70 anos da colônia. Essas unidades configuram uma paisagem linguística

temporária, pois foram colocadas especialmente para a festividade. Nesse contexto, vê-se também a articulação Português/Hochdeutsch na constituição dos sinais, os quais desempenham a função informativa, pois é transmitida uma mensagem que direciona os visitantes do evento aos locais desejados.

Figura 11 – Placa informativa



Fonte: Acervo da autora (2022)

Figura 12 – Placa decorativa



Fonte: Acervo da autora (2022)

Por fim, a Figura 12 está localizada dentro do pátio do estabelecimento Frutilhas Löwen, o qual disponibiliza no mesmo empreendimento o restaurante, por isso a mensagem: “Wir essen” (Nós comemos); o cultivo de frutas vermelhas,

“Wir trinken Saft” (Nós tomamos suco); o turismo rural, “Wir gehen spazieren” (Nós passeamos); a pousada, “Wir schlafen” (Nós dormimos). Os atores que emitiram tal sinal gráfico preocuparam-se com a transmissão da mensagem/conteúdo (duplicação) de contexto comunicativo para os turistas do local, atribuindo à unidade de análise todos os serviços disponíveis aos visitantes. Eis uma ação que configura uma política implícita de escolha no uso do Hochdeutsch com o intuito de agregar valor²⁹ e lucro.

Considerações finais

Ao tecer as discussões acerca do fator sociolinguístico e da paisagem linguística, compreende-se que as práticas linguísticas escritas nos sinais gráficos marcam o território e essa função de marcação territorial é evidenciada pelo uso mais proeminente do Hochdeutsch. Segundo Ben-Rafael et al. (2010, p. 18), “Esse princípio de identidade coletiva” explica como os atores da paisagem linguística querem que o território seja visto translocalmente.

A gestão das línguas nos sinais dispostos no espaço público da Colônia Witmarsum corrobora para a manutenção e para a preservação das línguas Plautdietsch e Hochdeutsch presentes nas relações informativas e simbólicas. Embora o Plautdietsch apresente-se com pouca expressividade, é a língua cooficial do município e representa o povo menonita que constitui a identidade étnica-religiosa do território. Mais do que informação, as línguas constituem-se como marcadores de resistência minoritária diante da cultura do monolinguismo existente em nosso país.

No domínio da política linguística, o grau de reconhecimento³⁰ da língua Plautdietsch já está normatizado, oficializado como representação cultural da identidade do povo menonita, agora é o momento de intervir sobre o grau de

²⁹ Mercantilização da linguagem (BOURDIEU, 2008).

³⁰ Termo usado por (CALVET, 2007, p. 56).

funcionalidade³¹, o planejamento linguístico. No que diz respeito à gestão do Hochdeutsch na paisagem linguística do local, conclui-se que seu uso é atribuído à institucionalização no ensino e à disseminação do turismo, além disso, agrega valor e status devido ao alcance global do idioma.

Sendo assim, compreende-se que a paisagem linguística não constitui somente um indicador de preservação das línguas e das culturas locais, mas também uma ação político-linguística.

Referências

BALHANA, Altiva Pilatti; et al. História do Paraná. Paraná: Grafipar, 1969.

BERGER, Isis Ribeiro; EISENBACH, Laísle Rafaelly Jardim. Gestão do multilinguismo no espaço visual público em Foz do Iguaçu: um estudo sobre a visibilidade da diversidade linguística. *Entre palavras, Fortaleza*, v. 7, p. 433-456, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/33189/1/2017_art_isberger-rjelsenbach.pdf. Acesso em: 4 jan. 2023.

BLOMMAERT, Jan. *Ethnography, superdiversity and linguistic landscapes: Chronicles of complexity*. Bristol: Multilingual Matters, 2013.

BLOMMAERT, Jan. *The sociolinguistics of Globalization*. Cambridge University Press: New York, 2010.

BOGATTO, François; HÉLOT, Christine. Linguistic Landscape and Language Diversity in Strasbourg: The 'Quartier Gare'. In: SHOHAMY, Elana. BEN-RAFAEL, Eliezer; BARNI, Monica. (Ed.) *Linguistic landscape in the city*. Bristol: Multilingual Matters, 2010. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.21832/9781847692993-017/html>. Acesso em 4 jan. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CALVET, Louis-Jean. *As políticas linguísticas*.

São Paulo: Parábola Editorial IPOL, 2007.

CONSELHO DA EUROPA. *European charter for regional or minority languages*. European Treaty Series, n. 148, p. 1-14, 1992. Disponível em: <https://rm.coe.int/1680695175>. Acesso em: 4 jan. 2023.

DALLA VECCHIA, Adriana. Paisagem linguística como instrumento de políticas linguísticas em uma colônia de imigração suábica/alemã. *Revista Estudos Linguísticos*, v. 45, n. 2, p. 638-650, 2016. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/652>. Acesso em: 4 jan. 2023.

DÜCK, Elvine. Siemens. WITMARSUM, UMA COMUNIDADE TRILÍNGUE: PLAU-TDIETSCH, HOCHDEUTSCH E PORTUGUÊS. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

GARVIN, R. T. Responses to the Linguistic Landscape in Memphis, Tennessee: An Urban Space in Transition. In: SHOHAMY, Elana. BEN-RAFAEL, Eliezer; BARNI, Monica (Ed.) *Linguistic landscape in the city*. Bristol: Multilingual Matters, 2010.

GORTER, Durk. 2013. Linguistic Landscape in a Multilingual World. *Annual Review of Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press. 33: 190-212.

GORTER, Durk; CENOZ, Jasone. Translanguaging and linguistic landscapes. *Linguistic Landscape*. v. 1, n. 1, 2015, p. 54-74. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281391064_Translanguaging_and_linguistic_landscapes. Acesso em: 4 jan. 2023.

JAFFE, Alexandra. Authority and authenticity: Corsican discourse on bilingual education. In: HELLER, Monica.; MARTIN-JONES, Marilyn. (Eds). *Voices of Authority – Education and Linguistic Difference*. Westport: ALEX, 2001, p. 269-296.

KRAUSE-LEMKE, Cibele. *Diversidade lin-*

31 Termo usado por (CALVET, 2007, p. 56).

guística e multilinguismo em documentos norteadores de políticas para o ensino de línguas no Brasil. *Interfaces Científicas – Educação, Aracaju*, v. 4, n. 2, 2016, p. 43-58. Disponível em: <file:///C:/Users/nnath/Downloads/3025-Texto%20do%20artigo-8793-1-10-20160229.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2023.

LANDRY, Rodrigue; BOURHIS, Richard. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, v. 16, n. 1, 1997, p. 23-49. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0261927X970161002>. Acesso em: 4 jan. 2023.

OLIVEIRA, Gilvan Muller. As línguas Brasileiras e os Direitos Linguísticos. In: OLIVEIRA, Gilvan Muller. (Org.). *Declaração dos Direitos Linguísticos – Novas Perspectivas em Políticas Linguísticas*. Campinas: Mercado de Letras, ALB; Florianópolis: IPOL, 2003. p. 7-12.

OLIVEIRA, Gilvan Muller. de. Prefácio. In: CALVET, Louis-Jean. *As políticas linguísticas*. São Paulo: Parábola, 2007.

OLIVEIRA, Gilvan Muller. *Política Linguística, Política Historiográfica – Epistemologia e escrita da História da(s) Língua(s) a propósito da língua portuguesa no Brasil Meridional*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Phelippe Nathaniel Ribeiro. *Práticas translíngues na paisagem linguísticas de Juiz de Fora/MG*. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Juiz de Fora, 2018.

PUPP-SPINASSÉ, Karen. O ensino de línguas em contextos multilíngues. In: MELLO, Heliana Ribeiro de; ALTENHOFEN, Cléo; RASO, Tommaso. *Os contatos linguísticos no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 423-443.

PUPP-SPINASSÉ, Karen. *O Hunsrücksch no*

Brasil: a língua como fator histórico entre Brasil e Alemanha. *Espaço Plural*, v. 9, n. 19, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/1934>. Acesso em: 4 jan. 2023.

PUPP-SPINASSÉ, Karen. Os conceitos Língua Materna, Segunda Língua e Língua Estrangeira e os falantes de línguas alóctones minoritárias no Sul do Brasil. *Revista Contingentia*, v. 1. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/3837>. Acesso em: 4 jan. 2023.

REH, M. Escrita multilíngue: Uma tipologia orientada para o leitor com exemplos do Município de Lira (Uganda). *Revista Internacional de Sociologia da Linguagem*, 2004.

SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães; GAIO, Mario Luis Monachesi; CARLOS NETO, Marcionilo Euro. Contato Linguístico e imigração no Brasil: fenômenos de manutenção/revitalização, language shift e code-switching. *Veredas on-line*, v. 19, n. 1, 2015, p. 71-91. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes/2015-2/v-19-no-1/>. Acesso em: 4 jan. 2023.

SAWATSKY, Roland Meyer. *The control of social space in mennonite housebarns of Manitoba, 1874-1940*. Burnaby: Simon Fraser University, 2005.

SHOHAMY, Elana. *Language Policy: Hidden Agenda's and New Approaches*. New York: Taylor & Francis, 2006.

SILVA, Izabel da; SANTOS, Maria Elena Pires.; JUNG, Neiva Maria. Multilinguismo e política linguística: análise de uma paisagem linguística transfronteiriça. *Revista Domínios da Linguagem*, v. 10, n. 4, 2016, p. 1257-1277. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/34798>. Acesso em: 4 jan. 2023.

SPOLSKY, Bernard. *Language Management*. UK: Cambridge University Press, 2009.

SPOLSKY, Bernard. *Language Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SPOLSKY, Bernard. Para uma Teoria de Políticas Linguísticas. Tradução de Paloma Petry. REVEL, v. 14, n. 26, 2016. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/f69d74cdefbd9c6efb-801010f2ac8b13.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2023.

TEIXEIRA, M. J. As línguas em Witmarsum: atitudes linguísticas de alunos em um colégio de campo no contexto multilíngue. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa (PR), 2019.

Submissão: setembro de 2022

Aceito: março de 2023.

O MAR QUE NÃO DEVOLVE SEUS AFOGADOS- NOTAS SOBRE O ÉDIPO EM “SENHORA DOS AFOGADOS”

Paulo deboleto¹

Tania Stoltz²

Resumo: Teatro e psicanálise são áreas que dialogam entre si. Nesse sentido, destaca-se a produção do dramaturgo Nelson Rodrigues, cujas peças trazem à cena aspectos íntimos, psicológicos e inconscientes das personagens. Esse trabalho tem por objetivo propor um exercício de interpretação psicanalítica para a peça “Senhora dos afogados”, dando enfoque especial à expressão do complexo de Édipo na peça. Para tanto, foi realizada uma pesquisa teórico-bibliográfica da literatura freudiana e de seus comentadores sobre o Édipo. Ademais, foram também apontadas as características da obra rodriguiana que indicam sua subversão no cenário teatral em que se situava. A análise da peça foi realizada por meio de uma leitura-escuta do texto, apontando os nexos associativos nele presentes. Como resultados, foi possível perceber aspectos da relação de Moema com seu pai e sua mãe e sua ligação com o Édipo feminino; o ódio do noivo por seu pai e a relação de Paulo com sua mãe e suas ligações com o complexo de Édipo. O presente estudo apresenta avanços à medida que sua estrutura permitiu uma interface com o campo artístico, além de incluir, na análise, personagens secundários da obra.

Palavras-Chave: Teatro; Psicanálise; Complexo de Édipo; Nelson Rodrigues

The sea that does not return the drowned ones- Notes on Oedipus in “Senhora dos afogados”

Abstract: Theater and psychoanalysis are knowledge fields that get along with each other. In this sense, the work of the playwright Nelson Rodrigues stands out. Nelson’s plays brought to the scene intimate, psychological and unconscious aspects of the characters. This work aims to propose a psychoanalytic interpretation for the play “Senhora dos afogados”, focusing the expression of the Oedipus complex in the play. To do so, a theoretical and bibliographic research of Freudian literature and its commentators on the Oedipus complex was carried out. Additionally, the characteristics of Rodrigues’ work that indicate its subversion in the theatrical setting in which it was situated were also pointed out. The analysis of the play was carried out through a reading-listening of the text, highlighting the associative links present in it. As results, it was possible to notice aspects such as Moema’s relationship with her father and mother and its connection with the female Oedipus

1 Graduando em Psicologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR. Trabalho foi parcialmente financiado pela bolsa PET/MEC. E-mail: paulordeboleto@hotmail.com.

2 Doutora em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR. Apoio bolsa CAPES-PRINT 88887.760983/2022-00. E-mail: tania.stoltz795@gmail.com.

complex, the fiancé's hatred for his father and Paul's relationship with his mother and its associations with the Oedipus complex. The present study presents advances as its structure allowed a wider interface with the artistic field, in addition to including secondary characters of the work in the analysis

Keywords: Theater; Psychoanalysis; Oedipus complex; Nelson Rodrigues

Ato 0: Nas coxias

O presente trabalho tem por objetivo propor um exercício de interpretação psicanalítica para a peça “Senhora dos afogados” de Nelson Rodrigues (2012). Para essa investigação em específico, será explorado o conceito do complexo de Édipo e suas expressões na peça.

O corpo do trabalho será dividido em três atos, assim como na peça. O primeiro ato, intitulado “A senhora (ou o senhor por trás dela)”, discorrerá brevemente acerca da biografia, obras e divisão das peças rodriguianas. No segundo ato, “Os afogados”, entra em cena o ator principal de nossa análise: o complexo de Édipo. Por fim, no terceiro ato, “O afogamento”, será realizada a interpretação da obra em dois momentos: no primeiro tópico serão explicitadas algumas análises da obra já existentes, ao passo que na segunda seção será realizada a análise com enfoque no complexo de Édipo.

O método de análise utilizado foi semelhante ao utilizado por Freud (1911/1996) no caso Schreber. Assim, para a análise da obra “Senhora dos afogados” os dados foram coletados a partir de uma leitura que simulava a escuta analítica. Esse tipo de caminho analítico já havia sido usado no texto sobre a *Gradiva*, por meio do qual Freud propõe uma análise inédita do discurso escrito, isto é, sendo este um método clínico que está para além da clínica, assinalando os nexos associativos presentes nos elementos textuais (GRUNER; WEINMANN; SOUZA, 2020). Dessa forma foi feito “um trabalho de

leitura dirigido pela escuta, em que o pesquisador procura identificar, de modo semelhante à clínica, as falhas e tropeços de um discurso realizado, neste caso, através da escrita” (IRIBARRY, 2003, p.127). Para a realização da análise, a obra foi lida e foram anotados os detalhes e questões levantadas que se aproximavam das elaborações acerca do complexo de Édipo, buscando simular essa escuta clínica por meio da via poética. Trata-se de um método interpretativo que possibilita identificar aquilo que está inserido no discurso dos personagens. A obra não foi utilizada, portanto, para investigar aspectos da personalidade de Nelson Rodrigues, mas para evidenciar processos psíquicos comuns aos seres humanos. Por meio desse procedimento, buscou-se aprofundar as interfaces possíveis entre o saber teatral e as noções psicanalíticas propostas por Freud e seus comentadores.

Ato 1: A senhora (ou o senhor por trás dela)

A década de 1940 foi um período em que grande parte das artes já havia consolidado as mudanças e propostas introduzidas pelo modernismo brasileiro a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 (MAGALDI, 1992). Entre as décadas de 1940 e 1960, influenciados pelo modernismo, despontavam grandes nomes na literatura brasileira, como Clarice Lispector, Ariano Suassuna e João Ubaldo Ribeiro (SOUZA; LEVISKI, 2013). Entretanto, as propostas modernistas ainda não haviam se consolidado no campo do palco, permanecendo no repertório teatral brasileiro o gênero boulevard, o melodrama e o teatro de revista, além da encenação de peças consideradas clássicas (MAGALDI, 1992). Ainda que tenha havido tentativas de modernizar o palco brasileiro, essas propostas foram consideradas impraticáveis e não foram difundidas, como no caso de “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade.

É em meio a esse cenário que desponta o nome do jornalista e dramaturgo Nelson Falcão Rodrigues, que, além de escrever para o jornal O Globo sob o pseudônimo de Suzana Flag, foi o dramaturgo que introduziu grande inovação no repertório teatral brasileiro daquele período, sendo consagrado pela novidade que suas peças traziam para o cenário brasileiro (SOUSA; LEVISKI, 2013; MAGALDI, 1992). Isso se deu, em especial, a partir do lançamento da peça “Vestido de Noiva”, em 1943. Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi (1992):

O êxito surpreendente de Vestido de Noiva (1943) ensejou que avaliassem sua contribuição ao palco equivalente à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou em julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna. (p. 4).

Assim, Nelson Rodrigues consagrou-se como um marco para o teatro brasileiro, inovando seu repertório, sendo considerado por Santa Rosa, um famoso pintor e cenógrafo, o homem que descobriu o teatro moderno (MAGALDI, 1992). A encenação da peça “Vestido de Noiva”, por sua vez, tornou o autor ainda mais famoso, sendo considerado desde então “referência obrigatória no processo de nossa dramaturgia” (MAGALDI, 1992, p. 12), beneficiando toda a dramaturgia brasileira e sendo inclusive considerado pelo crítico anteriormente citado o maior autor da história do teatro brasileiro.

Nelson Rodrigues teve um extenso repertório dramático, publicando um total de 17 peças que traziam em si características e temas marcantes como o amor, o desejo, o incesto, a morte e o grotesco (MAGALDI, 1992; SOUSA; LEVISKI, 2013). As obras do autor chegaram inclusive a serem nomeadas como um “teatro desagradável” ou “peças desagradáveis”, pois, segundo ele, eram “pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na pla-

teia” (MAGALDI, 1992, p.12). Por conta dessas características, muitas peças de Rodrigues, em especial as que foram lançadas depois de “Vestido de Noiva”, não receberam críticas positivas tendo em vista que os temas e personagens não eram guiados por uma censura ou moral - o objetivo do autor era revelar a verdade interior e esquecida dos personagens (MAGALDI, 1992). A partir dessa verdade revelada no palco, o espectador também se curvaria na cadeira ao identificar a ação da peça com seus sentimentos mais íntimos (SOUSA; LEVISKI, 2013). Sobre isso, Nelson Rodrigues relatou que:

As senhoras me diziam: ‘Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo.’ E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são como todo mundo: e daí a repulsa que provocam. Todo mundo não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (MAGALDI, 1992, p. 14).

Ou seja, o que importava para Nelson era desvelar o interior do sujeito, ainda que para isso fosse necessário sacrificar a verossimilhança e o jogo de aparências, pois era por meio desse sacrifício que projetava-se no palco o que o autor considerava essencial (MAGALDI, 1992). Esse autor ressalta ainda que:

[...] a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ele rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios. Em dezessete peças, número alcançado por poucos outros autores brasileiros de mérito, revelou-se de profunda organicidade, sem prejuízo de se desdobrar em diversas direções e acolher difícil experimentalismo. Ora translúcida, ora hermética, ora aberta a exegeses contraditórias, nunca deixou indiferente o espectador, provocando no inconsciente as defesas que preferem adormecer. (p. 193).

O dramaturgo afirmava que seu teatro visava meditar sobre o amor e a morte, sendo

que a morte raramente era natural. Entretanto, outras temáticas também apareciam, como vingança, o poder da imprensa e a dinâmica familiar (MAGALDI, 1992; SOUSA; LEVISKI, 2013). Outra característica importante são as ações simultâneas em diferentes tempos, como no caso de “Vestido de Noiva”. Sobre isso, Sábato Magaldi (1992) destaca que Nelson:

Desrespeitou a composição tradicional da peça, que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em marcha cronológica. Numa fase em que a psicanálise remontava à infância para decifrar o adulto, a narrativa não poderia encontrar-se somente no presente, sob pena de perder as motivações profundas. (p. 45-46).

As falas curtas, rápidas e incisivas também são uma marca recorrente da obra rodriguiana. Destaca-se também a presença do jogo de intersubjetividades e a originalidade dos personagens, que tinham devassada suas intimidades e eram despidos da censura e disciplina que regulam o convívio social (MAGALDI, 1992).

Diante da extensa obra de Nelson Rodrigues, o crítico e amigo pessoal do autor Sábato Magaldi dividiu as peças do dramaturgo em três grupos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas (MAGALDI, 1992; MAGALDI, 2004; SOUSA; LEVISKI, 2013). No grupo das peças psicológicas estão “A mulher sem pecado”, “Vestido de Noiva”, “Valsa Nº 6”, “Viúva, porém honesta” e “Anti-Nelson Rodrigues”. Compõem o grupo da fase mítica do autor “Álbum de família”, “Anjo negro”, “Senhora dos afogados” e “Dorotéia”. As oito peças restantes compõem as Tragédias Cariocas.

Vale ressaltar que se trata de uma divisão meramente didática, na qual Magaldi (1992) recorreu ao aspecto principal de cada obra. Entretanto, o autor ressalta que “as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, e situações psicológicas e referências míticas

nas tragédias cariocas” (p. 16).

As peças psicológicas desvelam a realidade íntima do personagem, explorando sua realidade-consciente e seu inconsciente, dando importância ao delírio para a reconstituição da memória, como no caso de “Vestido de noiva”. Nas peças míticas, ainda é possível identificar características da fase psicológica, entretanto, nesse período o autor explora elementos do que Magaldi (1992) nomeia “inconsciente primitivo”. Nessas peças, há uma clara influência dos mitos e de elementos do teatro grego, à exemplo do uso de máscaras com as mãos na peça “Senhora dos Afogados» e também a presença dos vizinhos com função semelhante a de um coro grego nessa tragédia. A fase mítica foi marcada por extrema censura e incompreensão da crítica, que chegou a rechaçar o autor do campo literário - ou os textos eram proibidos ou as montagens das peças não se consagravam como a de “Vestido de Noiva”. Magaldi (1992) ressalta a importância dessa fase para o teatro, pois, segundo ele, sem essa fase “nosso teatro se amputaria de algumas de suas expressões poéticas e Nelson não adquiriria o instrumental para fazer a síntese das tragédias cariocas” (p. 190). Por fim, as tragédias cariocas constituem a síntese das duas fases anteriores tendo em si acrescentado o elemento do caráter social equilibrado com a aventura interior, retornando à realidade-consciente (MAGALDI, 1992).

A peça a ser explorada neste texto, “Senhora dos Afogados”, é reconhecida como pertencente à fase mítica do autor. A peça escrita foi interdita em janeiro de 1948, sendo montada em 1954, sob direção de Bibi Ferreira (MAGALDI, 1992). Trata-se de uma tragédia em três atos e seis quadros (RODRIGUES, 2012). A leitura mítica da peça inclui o formato trágico, sendo que nela a fatalização está ligada e se desenrola no ambiente familiar (MAGALDI, 1992), o que permite uma leitura freudiana das aproximações e distanciamentos daquilo que se desenrola na peça com a noção de “Complexo de Édipo”.

Ato 2: Os afogados

A arte é um dos elementos da cultura que “utiliza recursos imaginários e simbólicos para abordar o real, sem pretender velá-lo nem domá-lo, mas sim trazê-lo à cena, dar a ele um contorno possível que permita a sua aparição” (VALERIM, 2011, p. 4). Freud, durante a construção de sua teoria, recorreu em diversos momentos à arte e à literatura para desvelar os enigmas psíquicos do humano (CAVALCANTI; POLI, 2018). Diante disso, a psicanálise pode se aproximar da arte, tendo em vista que ambas abordam o particular, alcançando, entretanto, o campo universal (VALERIM, 2011).

Um dos discursos inseridos no campo artístico é o mítico, sendo que este coloca em cena a linguagem e a contradição, temáticas que fizeram com que a psicanálise se aproximasse daquilo que era desvelado pelos mitos (CAVALCANTI; POLI, 2018). O discurso mítico manifesta-se na tragédia grega, por meio da qual a narrativa de momentos de tensão evidencia aspectos de uma outra cena inconsciente. Nesse sentido, a tragédia grega aproxima-se da psicanálise, à medida que a primeira desvela mistérios e desejos inconscientes que são vivenciados pelo espectador ao se defrontar com a situação vivida pelas personagens no palco. Assim, a tragédia é tomada pelo discurso psicanalítico como uma forma de compreender aquilo que está inserido na subjetividade humana e que se repete de maneira reconfigurada com o passar do tempo: os lapsos, ambivalências, conflitos e deslocamentos permeados pelo inconsciente.

Um mito amplamente difundido no discurso psicanalítico foi o de Édipo Rei. Entretanto, o foco freudiano no Édipo está em sua encenação teatral (ARMSTRONG, 2018). No palco as figuras corporificam a realização dos desejos infantis de cada um, levando o espectador a um estado de identificação e horror, fazendo com que ele experimente um sentimento de temor por si ao identificar-se com o herói da tragédia (ARMSTRONG, 2018; CAVALCAN-

TI; POLI, 2018). Isso é evidenciado por Freud (1950/1996) em sua carta a Fliess:

Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalamento que separa seu estado infantil do seu estado atual. (p. 316)

Assim sendo, Quinet (2019) propõe a tese de que o inconsciente é teatral. Os seres humanos são, nesse sentido, atores de um drama de autor desconhecido. Drama esse redigido e encenado na Outra Cena, que se expressa nos pesadelos, fantasias e sonhos humanos. Assim, o teatro é sempre em alguma medida uma encenação do inconsciente, de um texto que se torna um espetáculo (QUINET, 2019). Dessa forma, a arte, e neste caso em específico, o teatro, possibilita que o espectador se distancie de modo que seja possível ver algo que fale de si sem, entretanto, ser absorvido por completo por esse real que lhe é apresentado (VALERIM, 2011). Assim, pode-se dizer que psicanálise e teatro estão intimamente ligados, estando a primeira ligada ao segundo desde sua origem (QUINET, 2019).

Entretanto, é importante ressaltar que Freud e Lacan referiam-se ao teatro e suas obras não para analisar seu autor, mas para encontrar subsídios para explorar os conceitos da psicanálise (QUINET, 2019). O complexo de Édipo é um clássico exemplo disso, podendo ser considerado uma das pedras-angulares para a teoria e a clínica psicanalítica (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007).

O termo complexo de Édipo foi usado pela primeira vez no ano de 1910 por Freud em um artigo intitulado “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens- Contribuições à Psicologia do Amor I”, entretanto, Moreira (2004) observa que Freud dedica apenas um texto específico ao complexo de Édipo, sendo ele “A Dissolução do Complexo de Édipo”, publicado em 1924 (FREUD, 1924/1996).

No texto de 1910, Freud diz que as condições do menino para amar e seu comportamento no amor estão ligados à mãe (FREUD, 1910/1996), sendo que ele também afirma que o menino:

[...] começa a desejar a mãe para si mesmo (...), e a odiar, de nova forma, o pai como um rival que impede esse desejo; passa, como dizemos, ao controle do complexo de Édipo. Não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade. Se esses impulsos não desaparecem rapidamente, não há outra saída para os mesmos, senão seguir seu curso através de fantasias (FREUD, 1910/1996, p. 176-177).

Entretanto, o mito do Édipo e a tragédia grega já haviam sido mencionados em textos anteriores, mas não ainda com um status de conceito. Esse movimento de teorização se deu na tentativa freudiana de compreender a etiologia de certas psicopatologias. O psicanalista propôs, inicialmente, a teoria da sedução, em que ele afirmava que as origens do sofrimento neurótico estavam relacionadas às lembranças de abusos sexuais ou de atividades sexuais precoces (FREUD, 1950/1996). Posteriormente, Freud abandonou essa ideia, propondo a teoria da fantasia, na qual tais experiências eram fantasias neuróticas produzidas pelo inconsciente. A ideia do Édipo possibilitou a superação da teoria da sedução, dando lugar à teoria da fantasia e da existência de uma sexualidade nas crianças (MOREIRA, 2004).

Tem-se o princípio daquilo que seria a elaboração do conceito do Édipo em uma carta enviada a Fliess por Freud. Na carta 71, o psicanalista revela que notou sentimentos de paixão por sua mãe e ódio por seu pai em sua autoanálise. Freud comparou isso ao mito grego do Édipo, imortalizado na trilogia Tebana de Sófocles, em especial na tragédia Édipo Rei, dizendo que tal história capturava “uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma” (FREUD, 1950/1996,

p. 316). Entretanto, já na carta 64 e no rascunho N havia sinais do que estaria por vir: Freud afirma que estava próximo de descobrir a origem da moralidade e apontou que o desejo da morte dos pais era um elemento integrante nas neuroses, sendo que no filho o desejo era voltado contra o pai e a filha se voltava contra a mãe (FREUD, 1950/1996).

É importante apontar que não se trata de algo somente relacionado à história pessoal de Freud. Ademais, o complexo de Édipo não está necessariamente relacionado à existência concreta da figura materna e paterna, mas sim da existência de alguém que desempenhe a função materna, relacionada a fazer com que a criança seja amada, desejada, e a função paterna, ligada ao interdito (COSTA; BOTTOLI, 2014). É nesse sentido que o Complexo de Édipo se mostra como um fenômeno universal da infância que se reconfigura a partir do surgimento de novas configurações familiares.

Por volta dos três ou quatro anos, a criança passa também a ser povoada por sentimentos ambivalentes, pois passa a ter seu genitor como objeto de desejo e sente prazer com isso, ao mesmo tempo que também sente temor: temor de não controlar seus impulsos e ser punida pela Lei do interdito do incesto (NASIO, 2007). Dividida entre o prazer e o medo, a criança edipiana para de desejar seus pais como parceiros sexuais e recalca suas fantasias e angústias. Assim, o complexo de Édipo pode ser compreendido como o processo de passagem do desejo “selvagem” para a inserção do sujeito e seu desejo na sociedade, além de também compreender a aceitação de que nossos desejos jamais serão capazes de se satisfazer totalmente (NASIO, 2007). É a partir daí que surge o sentimento de pudor, culpa, a moral, além do estabelecimento da identidade sexual do sujeito e do enfrentamento do problema colocado a respeito da diferença sexual. É também por meio do complexo de Édipo que se inscreve o lugar de um impossível no outro e com os objetos. Isso se dá porque o sujeito reconhece a incompletude, “marca traumatizan-

te no sujeito que acredita na possibilidade de certo dia vivenciar o prazer máximo e, aliviado, poder dizer que tudo está completo.” (ALVES; ALMEIDA, 2017, p. 102).

Entretanto, o Édipo, não se resume somente a essa crise sexual, sendo também uma fantasia que ela molda no inconsciente da criança, ficando lá registrada até o fim de sua vida e definindo, assim, sua identidade sexual e os traços de sua personalidade (NASIO, 2007), ou seja, “o momento crucial da constituição do sujeito situa-se no campo da cena edípica” (MOREIRA, 2004, p. 219). O Édipo é complexo nuclear das neuroses (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007). É também, por fim, um mito alegórico à disputa entre o desejo sexual e o processo civilizatório cujo desfecho será o desenvolvimento do pudor e da intimidade (NASIO, 2007).

Tendo isso em vista, faz-se necessário pontuar que o Édipo ocorre tanto em meninos quanto em meninas (NASIO, 2007). Entretanto, seu desenrolar se dá de forma diferente. O menino, por volta dos três ou quatro anos, concentra seu prazer sobre o pênis, sendo ele não somente um órgão, mas também um objeto imaginário e emblema simbólico (NASIO, 2007). O menino faz do pênis seu objeto mais precioso, sentindo apego e orgulho por ele. Ele passa, portanto, a ser símbolo de poder e força, mas também de vulnerabilidade e fraqueza, uma vez que ele está excessivamente exposto a perigos. Trata-se do falo- que não é somente do pênis enquanto órgão, mas um pênis idealizado e fantasiado que representa força e seu avesso: a vulnerabilidade. Freud, em sua obra utiliza mais o termo pênis, mencionando o termo falo em outros textos (COSTA; BONFIM, 2014), como no caso de “A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade”, no qual ele aponta que uma característica da organização genital infantil é o fato de que somente o órgão masculino é levado em consideração, sendo não a primazia de um órgão genital, mas a do falo (FREUD, 1923/1996). Entretanto, Lacan utiliza esse termo com mais frequência, apontando

que o que interessa não é o órgão genital biológico, dando ênfase à função desempenhada pelo falo, elevando-o assim ao papel de significante (COSTA; BONFIM, 2014).

Durante essa fase, as crianças acreditam na chamada universalidade do falo, ou seja, acreditam que todos são dotados do falo (FREUD, 1908/1996; NASIO, 2007). O menino passa, então, a ser dominado por desejos incestuosos de possuir sexualmente o outro, ser possuído pelo outro e também suprimir o corpo do outro (NASIO, 2007). Assim, o desejo do menino de possuir sexualmente a mãe e suprimir o pai aponta para um desejo de retorno à “beatitude intrauterina”, local onde esses dois seres gozariam, unificando-se. Desejo esse, entretanto, inconsciente e irrealizável. Diante disso, a criança passa a elaborar isso em termos de fantasia, ou seja: uma cena imaginária que serve de consolo a uma angústia em que esse desejo irrealizável seria satisfeito.

Essas fantasias, entretanto, geram um certo tipo de angústia: o menino, ao notar que as mulheres não possuem pênis, pensa que elas foram castradas e sente medo de que o mesmo ocorra com ele por conta da relação de amor que ele cria com a mãe (NASIO, 2007). Essa angústia fantasiada é chamada de “angústia de castração”. Vale apontar que não se trata de uma castração literal, mas sim de algo que se refere ao falo (não ao pênis), operando na ordem simbólica (MOREIRA; BORGES, 2010). Ao ser afetado pela angústia de castração, o menino precisa fazer uma difícil escolha, ceder a seus desejos incestuosos ou optar pelo narcisismo, renunciando seu desejo incestuoso e preservando o falo (NASIO, 2007). A ameaça de castração aponta para o fim do complexo de Édipo no menino (FREUD, 1924/1996). A criança, então, renuncia ao desejo incestuoso, preservando seu pênis-falo e submetendo-se à lei (NASIO, 2007). A partir disso, ele dessexualiza seus pais e recalca esses desejos, fantasias e angústia. Está, assim, solucionada a crise edipiana no menino, tendo como consequência o desenvolvi-

to do superego (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007), “o representante da consciência moral, aquela instância que garante os limites entre as relações. O superego representa um símbolo abstrato da lei da proibição do incesto, psiquicamente introjetada” (MOREIRA, 2004, P. 224). Com a formação do superego, o menino deixa de ter seus pais como objetos de desejo e passa a tê-los como objetos de identificação, assimilando sua moral (NASIO, 2007).

Se no menino a angústia de castração aponta para o fim da crise edípiana, na menina isso se dá de maneira diferente: ela entra no Édipo após já se sentir privada de ter um falo (NASIO, 2007). Uma das diferenças essenciais nesse processo é que enquanto o menino teme ser castrado, a menina já se vê castrada (FREUD, 1924/1996). Há na menina, entretanto, um período pré-edípiano em que ela deseja sua mãe e julga-se detentora de um falo (NASIO, 2007). Posteriormente, ela nota não ser detentora do falo e “supõe ser a falta de um pênis resultado de ter sido castrada como punição” (FREUD, 1923/1996, p.160), ficando, assim, decepcionada. Nasio (2007) chama isso de fantasia da dor de privação, ao passo que Freud nomeia isso como inveja do pênis (FREUD, 1908/1996). A menina sente-se enganada pela mãe que ontem era onipotente e agora revela-se impotente, também não-detentora de um falo (NASIO, 2007), ou seja, “no final, a mãe da menina, que a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada, é quase sempre considerada responsável por sua falta de pênis” (FREUD, 1925/1996, p. 283). A partir daí a menina afasta-se da mãe, passando a odiá-la e, assim, dessexualizando-a (NASIO, 2007). O falo para a menina não é o pênis, mas a imagem de si. Após ter seu amor próprio ferido, a menina enfrenta um momento de solidão e posteriormente busca o pai, buscando um conforto em seu narcisismo ferido. Ao dirigir-se ao pai, a menina reivindica a posse de um falo. Entretanto, o pai não pode lhe dar isso. A partir daí, ela não deseja mais arrancar-lhe o poder do falo, mas ser ela mesma o falo

do pai, isto é, ser possuída por ele, tornar-se sua favorita.

Ao sexualizar o pai, a menina entra no Édipo (NASIO, 2007). Nesse momento, a mãe volta à cena e fascina a filha, tornando-se modelo de feminilidade. Trata-se, segundo Freud (1924/1996), de uma compensação, na qual a renúncia de ser o pênis-falo paterno culmina no desejo de gerar, então, um filho seu, apontando para a equação simbólica pênis igual à bebê. O pai, entretanto, nega também a filha como objeto a ser possuído (NASIO, 2007). Depois dessa segunda recusa, o pai é, assim, dessexualizado. A partir desse momento, a menina identifica-se com seu pai, passando a tê-lo também como modelo (FREUD, 1925/1996 ; NASIO, 2007). Trata-se de um luto, uma perda: “Assim como o enlutado, que, na saída do luto, acaba por se identificar com o defunto, a menina, tendo renunciado ao pai fantasiado, acaba por se identificar com a pessoa do pai real.” (NASIO, 2007, p. 36). Moreira (2004) aponta, entretanto, que a descrição de que a menina só entra no Édipo ao amar seu pai e precisa abdicar desse amor se assemelha muito àquilo designado como “Complexo de Electra”. A autora propõe como alternativa pensar no Édipo feminino como algo também ligado à separação da mãe na qual a entrada de um terceiro anuncia a angústia de castração.

Em suma, pode-se adotar, portanto, a definição de complexo de Édipo proposta por Laplanche e Pontalis (2001):

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. (p. 77)

Será, assim, a noção do Édipo enquanto crise sexual ligada às fantasias inconscientes e amorosas com os pais que servirá de chave analítica para nossa interpretação da peça “Senhora dos Afogados”, de Nelson Rodrigues (2012).

Ato 3: O afogamento

Quadro 01- Os afogados à luz do coro grego

O coro é um dos principais elementos presentes na tragédia grega (SANTOS, 2005). Eles são considerados a voz da sabedoria e encarados como “uma forma específica de reflexão que a tudo olha com certa distância, procurando captar a totalidade das implicações e levando em consideração todos os pontos de vista” (SANTOS, 2005, p. 62).

Na obra “Senhora dos afogados”, de Nelson Rodrigues, o dramaturgo insere, de sua forma particular, o elemento do coro grego encarnado pelos vizinhos. Nesse sentido, assim como Nelson, ousamos evocar o “coro grego” para saber o que já foi dito sobre os afogados. Desse modo, o presente tópico tem como objetivo principal explorar o que as principais pesquisas sobre a obra analisaram e quais conclusões tiraram a partir dela.

Antes de iniciar a discussão, entretanto, é necessário ressaltar que foram encontrados poucos artigos que tratavam sobre a peça Senhora dos afogados. Grande parte do material utilizado neste trecho da pesquisa está concentrado em dissertações de mestrado e teses de doutorado. Isso não quer dizer, entretanto, que a obra de Nelson Rodrigues não seja importante para o campo acadêmico: há uma série de artigos que analisam outras peças e características da obra do autor, recebendo atenção, inclusive, de autores e revistas internacionais, merecendo destaque as contribuições de Alves e Noe (2002), George (2002), Rocha (2010), Carvalho (2016) e Pechstein (2019).

A questão mais abordada pelo material científico encontrado foi a comparação da imagem de Moema a de outras duas personagens:

a Electra do mito grego e a Electra de O’Neill, autor de *Electra Enlutada*, obra essa que o próprio Magaldi (1992) relatou notar semelhanças com a peça de Nelson Rodrigues. Essa observação foi relatada por Santoro (1993), Nuñez (2005), Silva (2016) e Quadros (2018). Santoro (1993) pontua a semelhança entre a Electra do mito grego, a de O’Neill e a de Nelson Rodrigues, mas ressaltando que a diferença essencial entre elas se dá por conta da capacidade de Nelson Rodrigues de adaptar o tema à realidade brasileira. Já Quadros (2018), afirma que Nelson transpõe dois mitos além da Electra de O’Neill, a Electra Atrida e a Ocânide Electra. Nuñez (2005) também explora a questão da atualização do mito de Electra, defendendo que há uma poética do espaço, uma vez que Moema traz poderes e saberes existentes no local em que habita. Santoro (1993), Nuñez (2005) e Quadros (2018) concordam ao ressaltar que ocorre uma resignificação dos mitos, por meio da qual Nelson utilizou determinadas características e acabou formando um novo, transpondo-o para a realidade brasileira.

Ainda sobre a semelhança entre as Electras e a construção da personagem Moema, Nuñez (2005) defende que há superposição de algumas imagens na construção da Moema rodriguiana: a mítica Yara, que transborda as ondas dos mares, fazendo os homens infiéis se afogarem, e a figura de Moema do poema de Santa Rita Durão, personagem amante de Caramuru, tendo se afogado no mar ao tentar alcançar a nau de seu amado nadando. Desse modo, “A Moema rodriguiana rememora, pois, a amante lendária de Caramuru por realizar no mar a vingança amorosa. Se nele não morre, ao contrário, mata” (p. 73). Silva (2016) também ressalta a semelhança da Moema de Rodrigues à Moema de Caramuru e à Yara, mas ressaltando também que a personagem se aproxima de Iemanjá na mitologia Iorubá, uma vez que ela afoga seus amantes no mar e os traz de volta à areia sem vida.

Além da exploração da semelhança de Moema com outras personagens da literatura,

alguns autores investigam aspectos específicos da obra, como no caso de Quadros (2018), que analisa a peça a partir da morte, considerando-a um elemento propulsor para a composição das peças analisadas. Além disso, ele também resalta a compreensão dos laços familiares como um laço mítico, por ser reatualizado e que exige ritos diários. A partir dessas elaborações, o autor propõe uma análise da morte e do sacrifício na peça *Senhora dos afogados*, defendendo que a presença da morte na peça tem a função de evocar que o destino dos laços familiares é a ruptura. Pinto (2009) dá enfoque, em sua análise, a elementos de moralização advindos do cristianismo, analisando questões como o sagrado e o profano e alguns elementos e símbolos religiosos. A autora relata que Rodrigues subverte o cristianismo e os elementos da tragédia grega na construção de suas peças, subtraindo do sagrado cristão tudo o que lhe dá virtude, resultando em uma tragédia em que o homem que não é virtuoso é castigado.

Outra questão investigada é a concepção do trágico na obra de Nelson Rodrigues, tema esse sobre o qual Medeiros (2009; 2010) se debruça. A autora introduz a possibilidade de avaliar algumas obras de Nelson como tragédias modernas, que unem características que podem ser consideradas paradoxais, além de que essas características possuem diversos sentidos mutáveis (MEDEIROS, 2009; 2010). Assim, a tragicidade das peças rodriguianas está relacionada a tabus da sociedade, crimes contra a moral, sendo “*Senhora dos afogados*” o modelo de tragédia de Nelson Rodrigues.

Alguns trabalhos também dão enfoque a alguns personagens específicos, como no caso de Silva (2016), que analisa a personagem Moema, tentando refletir acerca do discurso amoroso e sobre a relação da personagem com o objeto faltoso, conceituado por Lacan. Moema representa em seu corpo a ambivalência entre Eros e Tãtatos, tendo que lidar tanto com o amor pelo pai, como também com o desejo de matar aqueles que colocam em risco sua exclusividade

de para com o pai. Nascimento (2011), por sua vez, explora as personagens femininas na obra de Nelson Rodrigues. A autora expõe que tanto a dramaturgia de Nelson Rodrigues quanto a psicanálise se relacionam ao afirmarem que “a língua do inconsciente é a que liga a todos os seres humanos” (p. 11). Uma das personagens analisadas pela autora é a emblemática Moema de “*Senhora dos afogados*”. A partir disso, a autora explora as questões da feminilidade e do complexo de Édipo, tendo por enfoque a personagem Moema e também seu noivo.

A partir dessas breves reflexões, é possível notar como a produção de Nelson Rodrigues se mantém relevante e atual. Os trabalhos aqui citados servem, assim como o coro grego, como guias, apontando o caminho sobre o que já foi dito e o que ainda pode ser dito sobre a obra do autor.

Quadro 02- O mar que não devolve seus afogados: o Édipo em cena

A psicanálise está ligada ao teatro desde sua origem (QUINET, 2019). O inconsciente, ou a “*Outra cena*”, é frequentemente desvelado nos palcos, e isso não é diferente no caso da obra “*Senhora dos afogados*”, de Nelson Rodrigues. A seguir, serão explorados alguns aspectos do complexo de Édipo, proposto por Freud, que se mostram presentes nessa peça.

“*Senhora dos afogados*” conta a história da família Drummond, composta por D. Eduarda e Misael, os filhos do casal, Moema e Paulo e pela mãe de Misael (RODRIGUES, 2012). Há também a menção a Clarinha e Dorinha, outras duas filhas do casal, que morreram afogadas misteriosamente. Aparecem, por fim, o noivo de Moema e o coro de mulheres, que choram durante a peça, choram por uma mulher que fora morta há 19 anos. Toda a peça se desenrola na casa dos Drummond e no cais que fica próximo a ela.

Antes de proceder à análise do conteúdo da peça e de como a temática do complexo de

Édipo se articula com ela, é importante ressaltar como “Senhora dos Afogados” constitui uma revolução no âmbito teatral tanto em termos de estrutura como também de temáticas tratadas. Aqui, vemos subjetividades em jogo e uma grande originalidade na composição dos personagens presentes na peça (MAGALDI, 1992). Ademais, é possível verificar a exploração de temáticas ligadas a grandes tabus, como os conflitos ligados à sexualidade e à burguesia. Na peça em questão, é possível verificar a presença de um dos principais interditos da sociedade ocidental: o incesto, presentificado aqui principalmente no desejo de Moema por seu pai.

Outro fator da peça é que aqui Nelson não faz apenas uma releitura do mito de Electra ou da peça a ela relacionada. Há uma verdadeira fusão desses aspectos, adicionando as características da valorização nacional e crítica à burguesia presentes no movimento modernista brasileiro que se expandia durante aquele período. Esses elementos inovadores fazem jus à fama de descobridor do teatro moderno brasileiro atribuída a Rodrigues (MAGALDI, 1992).

No que diz respeito à temática edipiana, um dos aspectos mais marcantes da peça é a relação entre Moema, D. Eduarda e Misael, uma vez que esta revela diversos aspectos do complexo de Édipo feminino. Logo durante o primeiro quadro do primeiro ato é possível notar indícios dessa relação, ainda que ela não tenha sido explicitamente revelada por Moema. Durante um diálogo com Paulo, que se queixa do fato da irmã só vestir roupas pretas, Moema afirma que só usará branco uma vez na vida e que este será o dia mais feliz de sua vida (RODRIGUES, 2012). Logo depois disso, a jovem diz que vai para o jardim esperar seu pai e desejar o dia em que ela se vestirá de branco. É interessante notar como a ideia de fantasiar com o dia de se vestir de branco (uma explícita referência ao casamento), vem encadeada com a espera de Moema por seu pai. Pode-se inferir que há uma ligação entre essas duas ideias, como no caso da livre-associação proposta por Freud, na qual a fala possibi-

litaria o acesso a ideias recalcadas e inconscientes (FREUD, 1904/1996). Percebe-se, assim, a partir da fala de Moema, o desejo edipiano que esta nutre por seu pai.

Misael aparece pela primeira vez no Quadro 02 do Ato 01 (RODRIGUES, 2012). Durante esse ato, Moema se mostra solícita para com ele diversas vezes e quer conversar com ele sobre o banquete, ainda que D. Eduarda insista em falar sobre a morte de Clarinha. Moema fala que agora e para sempre é ela quem tirará os sapatos do seu pai e sobre como ela também sabe acariciar (como Clarinha). A partir dessa cena, é possível notar a rivalidade e disputa pela atenção de Misael entre Moema e D. Eduarda, inserindo-as mais uma vez na cena edipiana, na qual, segundo Nasio (2007), a menina deseja ser o falo do pai, tornando-se sua favorita. Esse aspecto da cena edipiana é visível também no comentário de Moema sobre como ela também sabe acariciar como Clarinha, sua falecida irmã. Moema deseja assim, ser o falo de seu pai, sendo nutrida pelo “desejo incestuoso de ser possuída por ele” (NASIO, 2007, p. 55). Esse aspecto da análise é confirmado posteriormente também a partir da recusa de Moema de não ser encarada como filha única de Misael e também pela fala da avó da jovem, que ressalta que, apesar de ser a filha única de Misael, ela ainda não é a única mulher na vida de Misael (RODRIGUES, 2012), reposicionando Moema no triângulo edipiano junto a sua mãe e seu pai.

Posteriormente, durante o quadro 02 do ato 02, Moema admite, para Misael, que matou suas irmãs, dizendo que é igual a ele, inclusive no aspecto de ser assassina (RODRIGUES, 2012). Isso relaciona-se com o Édipo à medida que, uma das alternativas que a menina encontra após ser negada por seu pai é identificar-se com ele, passando a tê-lo como modelo (FREUD, 1925/1996; NASIO, 2007). Esse desejo de identificar-se, no caso de Moema, aparece não após a dessexualização de seu pai, mas ainda como um meio de aproximar-se dele, como a própria Moema diz para seu pai: “Querias, não

querias? Um companheiro para teu medo e para tua insônia? Pai, eu tirei a vida de alguém... Eu matei... sou uma assassina- como tu!” (RODRIGUES, 2012, p. 66). Ainda nessa mesma cena, Moema relata que afogou as filhas, que seu pai amava, enquanto ela sofria em sua solidão, essa solidão pode ser relacionada com a fantasia de dor e privação explicitada por Nasio (2007), na qual a menina sente-se enganada por perceber que não é detentora de um falo. Nesse sentido, Moema, sentindo-se privada de um falo, demanda-o a seu pai, e posteriormente deseja ser o falo dele, mas para isso precisou afogar suas irmãs, uma vez que, assim como sua mãe, Moema enxergava em suas irmãs um obstáculo para conquistar seu pai.

Outro aspecto analisável da relação edipiana entre Moema e seu pai, quando no quadro 02 do ato 03 esta finalmente atesta ser a única mulher de sua casa e única na vida de Misael depois que este matou D. Eduarda (RODRIGUES, 2012). Moema, tomada pela embriaguez de seu triunfo, acredita ter finalmente se tornado o falo de seu pai. Entretanto, esta só conseguiu beijá-lo depois que ele morreu, o que pode ser interpretado como a impossibilidade da completude total, justamente por conta da castração, a falta constitucional de cada sujeito, como apontado por Nasio (2007).

Um terceiro personagem que desempenha um papel importante no complexo de Édipo de Moema é sua mãe, D. Eduarda. Durante diversos momentos da peça, a ligação de Moema e sua mãe e o laço identificatório da feminilidade entram em cena. Um exemplo prático disso são as mãos das duas, como colocado por Nelson Rodrigues (2012) em: “Mãe e filha estão em pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mãos coincidem muito; e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça” (p. 09). Sobre essa ligação, Paulo, o irmão de Moema, diz para a irmã: “Tu nasceste da nossa mãe, ela está em ti!” (RODRIGUES, 2012, p. 23), afirmação a qual a irmã responde dizendo:

“Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... (...) São elas que me ligam à minha mãe...” (p. 24). Ambas as situações ressaltam o laço de ligação entre mãe e filha- o laço da feminilidade. Esse laço também entra em cena durante o complexo de Édipo- depois de sexualizar seu pai, a menina volta-se para a mãe, olhando para ela como um modelo de feminilidade (NASIO, 2007). No caso de Moema, este laço é repudiado e amado ao mesmo tempo, mostrando um afeto ambíguo. Isso pode ser verificado durante o quadro 02 do ato 02, quando Misael fala para Moema que suas mãos parecem as de sua mãe (RODRIGUES, 2012) e que conseguiria amá-la se não tivesse rosto, pois ver o rosto dela o lembra que Moema não é sua esposa. Moema então pede para que ele esqueça que ela tem rosto e tenta usar suas mãos para seduzi-lo. Com esse ato, Moema mostra a ambiguidade de seu afeto por esse laço com sua mãe, pois ama e, ao mesmo tempo, sente repugnância por suas mãos durante diversos momentos da peça por serem o elemento que a ligam a sua mãe. Por outro lado, essas mãos também são úteis, pois são a única coisa que seduz seu pai, ainda que ele não se atraia propriamente por Moema. Dessa forma, pode-se notar a ambiguidade do afeto de Moema para com sua mãe e para com o laço entre elas, tal como ocorre no Édipo feminino, no qual, em um primeiro momento, a menina se desaponta com sua mãe e sente raiva dela por acreditar que ela a tenha privado da posse do falo (FREUD, 1925/1996; NASIO, 2007), ao mesmo tempo que depois retorna a ela para ver como ela seduz o pai (NASIO, 2007).

Posteriormente, já no último ato da peça, Misael, convencido por Moema, mata D. Eduarda cortando suas mãos (RODRIGUES, 2012). É interessante notar que o crime não foi cometido diretamente pelas mãos de Moema, ou seja, pela parte que a ligava a sua mãe. Pouco depois, Moema tenta se ver no espelho, “Mas a imagem que este transmite não é a sua, e sim

de D. Eduarda. Esta aparece de luto e Moema de branco” (p. 97). Assim, é possível elaborar a reflexão de que, ainda que Moema tenha perdido o laço concreto que a ligava com sua mãe, ou seja, suas mãos, ainda há um laço que não se perdeu- o da feminilidade.

Um outro personagem, cuja cena edípica é passível de ser explorada, é o noivo de Moema. Ele é filho de Misael com uma prostituta, que fora morta pelo Drummond no dia de seu casamento (RODRIGUES, 2012). Diversos boatos rondam o noivo, dizem que ele passa o dia com mulheres da vida, possui muitas tatuagens com nomes de prostitutas e que ele só acha graça nesse tipo de mulher. É possível relacionar esse tipo de desejo com o texto do Freud (1910/1996) “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens- Contribuições à Psicologia do Amor I” quando ele se refere ao “amor à prostituta”. Nesse texto, Freud diz que o adulto pensa conscientemente em sua mãe como uma pessoa pura e intocada, portanto, esse amor à prostituta vem em oposição a essa ideia. Entretanto, durante a adolescência, essa diferença desaparece, tal como para o noivo essa diferença não necessariamente existe, uma vez que sua mãe era uma prostituta. Durante a história, é revelado que o noivo só se relacionou com Moema para se vingar de seu pai por ter possuído e matado sua mãe (RODRIGUES, 2012). Para concretizar sua vingança, o noivo decide possuir uma Drummond- a esposa de Misael. Esse ódio do noivo para com seu pai- Misael- é um ódio edípico. Durante o Édipo, o menino é tomado pelo desejo incestuoso de possuir sua mãe e passa a sentir ódio de seu pai, desejando suprimi-lo (FREUD 1950/1996; NASIO, 2007). Essa atração edípica pela mãe é relatada pelo noivo quando ele, ao falar para D. Eduarda que a ama, é respondido por ela dizendo que “Ainda é tua mãe, e não eu... Não é por mim, é por tua mãe.” (RODRIGUES, 2012, p. 61). A fala de D. Eduarda traz à cena a relação edípica do noivo com sua mãe- relação confirmada na cena na qual o noivo leva-a para se deitar na cama de sua mãe.

Pode-se dizer que o noivo não era literalmente apaixonado por ela, mas sim por aquilo que ela poderia representar- a figura de sua falecida mãe. A atração do noivo por sua sogra aponta, portanto, para a relação edípica do noivo de atração por sua mãe e pelo desejo de vingança por seu pai.

Um último personagem sobre o qual é possível traçar algumas ponderações acerca do complexo de Édipo é Paulo, o irmão de Moema. Paulo é um personagem que aparece pouco na peça, mas durante os momentos em que ele aparece é notável a importância de sua relação com sua mãe para o desenvolvimento da trama. Durante o Quadro 02 do Ato 02, Paulo resiste ao acreditar no que Moema diz sobre sua mãe ter fugido com seu noivo e retruca dizendo:

Minha mãe não se entregaria a outro homem... É tão pura, tão sem culpa, que, às vezes, eu imagino- se ela tirasse todas as roupas, ainda não estaria nua, não conseguiria ficar nua! As outras mulheres, sim; não minha mãe!...(RODRIGUES, 2012, p. 75).

Nessa cena, vemos como Paulo separa a figura da mãe casta da figura da prostituta, como apontado por Freud (1910/1996). O autor aponta, entretanto, que essa impressão se esvai com o tempo, tal como se dá também na peça rodriguiana. Durante o terceiro ato da peça, Paulo mata o noivo de Moema e aponta que “Podia ter matado o marido e não o amante... (...) Não podia?... Podia ter matado nosso pai... (...) Tão culpado o marido quanto o amante; os dois a possuíram” (RODRIGUES, 2012, p. 91). É interessante notar que o que move esse afeto em Paulo não é o fato de sua mãe ter sido morta, mas o fato de outros homens terem possuído ela. Dessa forma, Paulo revela, assim, seu desejo Edípico por sua mãe, desejando vingá-la por não ter podido possuí-la e também por ela ter sido possuída por seu pai. Assim, retorna-se à proposição clássica do complexo de Édipo proposta por Freud (1910/1996), na qual o

menino deseja a mãe para si e passa a odiar seu pai e deseja suprimi-lo. Esse desejo de Paulo se confirma no momento em que ele, antes de se matar, beija as mãos de Moema por serem parecidas com as da mãe (RODRIGUES, 2012), confirmando, assim, seu desejo edipiano por sua falecida mãe, apegando-se, assim, ao que havia restado dela, as mãos de Moema.

Assim, “Senhora dos afogados” (RODRIGUES, 2012) é uma peça que coloca o inconsciente em cena. O que se passa em nossa trama inconsciente e é recalcado em decorrência de seu conteúdo, é levado a cabo no palco, sendo encenado de maneira “concreta”, como apontado por Quinet (2019), proporcionando uma encenação do inconsciente, de um texto que se torna um espetáculo. Nesse sentido, pode-se pensar na arte como um dos possíveis mecanismos que facilitaria nosso acesso a essas fantasias e desejos inconscientes que recalamos. É interessante notar como esse intercâmbio entre palco e inconsciente se dá justamente na fase mítica das peças de Nelson Rodrigues (MAGALDI, 1992). Destaca-se, assim, a importância também do mito para o desenvolvimento dessa trama, uma vez que é por via desse discurso que são colocadas em cena as contradições do personagem que evidenciam a Outra Cena inconsciente, possibilitando uma aproximação do discurso psicanalítico (CAVALCANTI; POLI, 2018).

Em suma, a peça dramaturgica aponta, de maneira cênica, para a impossibilidade do escape do complexo de Édipo, algo já apontado por Nasio (2007). As palavras de Moema, a senhora dos afogados, ecoam ao dizer “Compreende por que eu as dei ao mar, a esse mar que não devolve os afogados?” (RODRIGUES, 2012, p. 68), pois, assim como não é possível escapar do mar que não devolve seus afogados e de sua senhora, também não podemos escapar de nosso inconsciente e, portanto, do complexo de Édipo.

Descem as cortinas

Tal como toda peça tem seu fim no palco, mas continua ecoando em seus espectadores, esse escrito também pretende deixar algumas provocações para seus leitores. Primeiramente, ressaltam-se os avanços realizados aqui a partir das novas elaborações permitidas pela estrutura na qual o trabalho foi redigido, alcançando novas compreensões a partir do uso da linguagem poética e teatral. Foi possível, por meio do intercâmbio entre teatro e psicanálise, alçar novos horizontes teóricos, que apontam para quão revolucionária e reveladora foi a proposta rodriguiana para os palcos nacionais. Nelson Rodrigues e Freud, cada um a sua maneira, não se pouparam em demonstrar as ambivalências e conflitos do ser humano e sua complexidade psíquica.

O presente artigo tinha por objetivo investigar psicanaliticamente a peça “Senhora dos afogados”, dando enfoque especial à temática do Complexo de Édipo. Foi possível notar a estreita ligação da obra com a temática, justamente ao encenar um fenômeno universal que acontece no campo da fantasia. Por meio da relação de Moema com seu pai e de D. Eduarda com seu filho e com o Noivo de Moema foi possível evidenciar os fenômenos edipianos presentes na temática da peça.

Por mais que esse manuscrito aborde a questão do Édipo na obra, ressalta-se a escassez de artigos publicados sobre essa peça. Ademais, este trabalho se restringiu à proposição freudiana do complexo de Édipo, ficando em aberto o espaço para elaborações a partir de outras compreensões do processo edipiano. Por fim, espera-se também que esta investigação desperte o interesse dos pesquisadores da área pelo intercâmbio entre teatro e psicanálise, uma vez que este se mostrou um terreno extremamente fértil para diversas elaborações.

Referências

ALVES, R. B.; ALMEIDA, M. T. F. de. Da perda do objeto: o encontro sobre o abismo. *Psicologia USP*, 28(1), 102–107, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/RmBkxd-8qjbBgXj938b4DD6y/?lang=pt/> . Acesso em: 08 mar. 2021.

ALVES, J. C. M.; NOE, M. Myth and mad-

ness in Grupo Galpão's expressionistic production of *Álbum de Família*. *Latin American Theatre Review*, 22(2), 19–36, 2002. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1372/1347>. Acesso em: 01 mar. 2021.

ARMSTRONG, R. H. A Tragédia de Hamlé-dipo: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud. *Codex- Revista de Estudos Clássicos*, 6(2), 82–93, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/21596>. Acesso em: 08 nov. 2020.

CARVALHO, I. G. de. Fetishism as theatrical device in Nelson Rodrigues's *Os Sete Gatinhos*. *Journal of Lusophone Studies*, 1(2), 30–49, 2016. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/108>. Acesso em: 01 mar. 2021.

CAVALCANTI, C. A. T.; POLI, M. C. Tragédia grega e psicanálise : a outra cena e o Édipo. *Memorandum*, 34, 131–149, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6862>. Acesso em: 08 nov. 2020

COSTA, A.; BONFIM, F. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a. *Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica*, 17(2), 229–245, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/gpzcvrZkmPnj-zNHCPFVNJ3w/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2020.

COSTA, E. F. L. DA; BOTTOLI, C. (Re)Pensando O Complexo Édipo Na Contemporaneidade E As Novas Configurações Familiares. *Barbarói*, 40, 48–62, 2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/4055>. Acesso em: 20 dez. 2020.

FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 189-199). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1924).

FREUD, S. A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 153-161). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1923).

FREUD, S. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 271-286). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1925).

FREUD, S. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 1, pp. 217-331). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1950 [1892-1899]).

FREUD, S. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (*Dementia Paranoides*). Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 12, pp. 13-89). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1911).

FREUD, S. O método psicanalítico de Freud. Em: Freud, S. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp. 233-240). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1904).

FREUD, S. Sobre as teorias sexuais das crianças. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 187-204). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1908).

FREUD, S. Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (*Contribuições à Psicologia do Amor I*). Em: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund

Freud (Vol. 11, pp. 167-180). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1910).

GEORGE, D. S. The stagecraft of Nelson Rodrigues: "Vestido de Noiva." *Confluencia*, 17(2), 26–34, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27922852>. Acesso em: 01 mar. 2021.

GRUNER, R.; WEINMANN, A. de O.; SOUZA, P. M. de. Schreber escritor. *Psicologia Clínica*, 32(3), 495–514, 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652020000300005. Acesso em: 10 fev. 2021.

IRRIBARY, I. N. O que é pesquisa psicanalítica? *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 115–138, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v6n1/v6n1a07.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2023.

LAPLANCHE, J.,; PONTALIS, J. B. Vocabulário da psicanálise (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAGALDI, S. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações (2a. ed.). São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, S. Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MEDEIROS, E. de. Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos Afogados. *Sínteses*, 14, 218–244, 2009. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/1228>. Acesso em: 02 abr. 2021.

MEDEIROS, E. de. A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues. (Tese de doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2010. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/343671.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2021.

MOREIRA, J. de O. Édipo em Freud: o movimento de uma teoria. *Psicologia Em Estudo*, 9(2), 219–227, 2004. Disponível em: <https://>

www.scielo.br/j/pe/a/9HW3v6rz3q6hxDnyx-6QQ9JB/?lang=pt. Acesso em: 20 dez. 2020.

MOREIRA, J. de O.; BORGES, A. A. P. A castração e seus destinos na construção da paternidade. *Psicologia Clínica*, 22(2), 71–81, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/qppZkssfSWCcJYPm7n3MbtB/?lang=pt>. Acesso em: 09 nov. 2020.

NASCIMENTO, J. M. G. C. Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise. (Dissertação de mestrado). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232>. Acesso em: 02 abr. 2021.

NASIO, J. D. Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NUÑEZ, C. F. P. Electra nos trópicos: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 25, 67–84, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9019>. Acesso em: 08 abr. 2021.

PECHSTEIN, I. Melodrama, Camp, and sexuality in Nelson Rodrigues's *O Beijo no Asfalto*. *Latin American Theatre Review*, 52(2), 81–98, 2019. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/11716>. Acesso em: 02 abr. 2021

PINTO, L. N. Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. (Dissertação de mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2009. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vu-find/Record/UNICAMP-30_ae7a4bb6d74e-893e8beb1e514a0d4085. Acesso em: 01 mar. 2021.

QUADROS, D. M. de. A morte na carne rom-

pendo com os míticos laços familiares: *Sacrifício em Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947), de Nelson Rodrigues. (Dissertação de mestrado). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, Brasil, 2018. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/9135> . Acesso em: 01 mar. 2021.

QUINET, A. O inconsciente teatral- psicanálise e teatro: homologias. Rio de Janeiro: Atos e divãs edições, 2019.

ROCHA, F. D. S. Nelson Rodrigues through the keyhole; and what we saw there. *Luso-Brazilian Review*, 47(1), 71–88, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40985174> Acesso em: 02 abr. 2021.

RODRIGUES, N. *Senhora dos afogados*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTORO, S. Reescritura do mito em Nelson Rodrigues. *Itinerários*, 5, 231–243, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2457> . Acesso em: 03 mar. 2021

SANTOS, A. dos. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações*, 18(1), 41–67, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501> . Acesso em: 02 mar. 2021.

SILVA, A. R. da. O objeto faltoso em Moema de Nelson Rodrigues: do personagem ao processo criativo. (Dissertação de mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/21724> . Acesso em: 02 abr. 2021

SOUSA, L. G. V. de; LEVISKI, C. E. Míticas, psicológicas e tragédias cariocas: um recorte da dramaturgia rodrigueana. *Caderno PAIC*, 14(1), 471–488, 2013. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/30> . Acesso em: 02 abr. 2021

VALERIM, S. Arte - da fantasia ao real. *Opção Lacaniana Online Nova Série*, Ano 2(Número 4), 1–6, 2011. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_4/Arte_da_fantasia_ao_real.pdf . Acesso em: 8 nov. 2020.

Submissão: junho de 2022

Aceite: abril de 2023

GESTOS INTERPRETATIVOS INVESTIDOS EM DUAS VERSÕES DA CANÇÃO POPULAR INFANTIL “O CRAVO E A ROSA”

Neosane Schlemmer¹

Resumo: Neste trabalho, filiado à Análise de Discurso de matriz francesa, objetivamos refletir acerca dos gestos interpretativos investidos pelos sujeitos-cantores/compositores de duas versões da canção infantil “O Cravo e a Rosa”. Desse modo, buscamos relacionar o sentido com o funcionamento da memória discursiva, a qual possibilita e fundamenta todo o dizer na sociedade e na história, sendo ela constitutiva da língua, em que se (re)produzem sentidos pela retomada de já ditos. Ao lançar nosso gesto interpretativo sobre a versão de “O Cravo e a Rosa”, de Domínio Público/Rubinho do Vale (1998) e, também, sobre sua reescrita, desenvolvida por Isaque Folha (2014), é possível explicitar que o sujeito-cantor da primeira versão se inscreve em uma formação discursiva (FD) patriarcal e posição-sujeito machista, que reproduz um discurso violento contra a mulher. Acerca do gesto de leitura investido pelo sujeito-cantor/compositor da releitura, em que ele retoma dizeres já-ditos, consideramos que ele acaba por reforçar o que já estava legitimado na versão original, sem alterar significativamente os sentidos já postos.

Palavras-chave: Canção popular infantil. Análise do Discurso. Efeitos de sentido.

INTERPRETATIVE GESTURES INVESTED IN TWO VERSIONS OF THE POPULAR CHILDREN’S SONG “O CRAVO E A ROSA”

Abstract: In this paper, affiliated to the French matrix Discourse Analysis, we aim to reflect on the interpretative gestures invested by the subject-singers/songwriters of two versions of the children’s song “O Cravo e a Rosa”. Thus, we seek to relate the meaning with the operation of discursive memory, which enables and grounds every saying in society and history, being constitutive of language, in which meanings are (re)produced by the retaking of previous sayings. By launching our interpretative gesture on the version of “O Cravo e a Rosa” by Domínio Público/Rubinho do Vale (1998) and also on its rewriting, developed by Isaque Folha (2014), it is possible to explain that the subject-singer of the first version is inscribed in a discursive formation (FD) patriarchal and macho subject-position, which reproduces a violent discourse against women. About the reading gesture invested by the subject-singer/composer of the rereading, in which he resumes sayings already said, we consider that he ends up reinforcing what was already legitimized in the original version, without significantly changing the meanings already set.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), ênfase em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: neosane.schlemmer@acad.ufsm.com.

Keywords: Popular children's song. Discourse Analysis. Sense effects.

Delineamento inicial

A reflexão desenvolvida nesse artigo², surgiu de nossa inquietação³ em compreender os gestos interpretativos e os efeitos de sentido produzidos na/pela releitura das cantigas populares infantis. Neste sentido, buscamos refletir, especificamente, acerca dos gestos interpretativos investidos pelos sujeitos-cantores/compositores da versão original (DOMÍNIO PÚBLICO, DO VALE, 1998) e da reescrita (FOLHA, 2014) da cantiga “O Cravo e a Rosa”. Para tanto, recorremos a conceitos e noções caras à Análise de Discurso, doravante AD, de linha francesa como, por exemplo, ideologia, formação discursiva e posição sujeito.

Inicialmente, fez-se necessário apresentarmos aqui algumas breves considerações sobre a natureza das canções infantis, entendidas como uma produção artística popular. Também é importante destacar que ao buscarmos compreender quais os discursos presentes na versão original e na releitura de “O cravo e a rosa” (DOMÍNIO PÚBLICO, DO VALE, 1998; FOLHA, 2014), consideramos que as músicas são objetos de caráter cultural, social e ideológico. Em função disso, a ressignificação dos discursos presentes em releituras de canções infantis pode possibilitar à criança colocar-se em um lugar de produção de sentidos outros, de busca pelo entendimento das operações simbólicas e de um processo de significação.

Nesse sentido, é preciso demarcar que,

no corpus de nossa pesquisa, propusemos um recorte da canção original “O cravo e a rosa”⁴ (DOMÍNIO PÚBLICO/DO VALE, 1998) e da nova versão da canção “O cravo e a rosa” (FOLHA, 2014), buscando estabelecer um gesto interpretativo e princípio de análise “[...] em torno do modo como esses autores mobilizaram a língua, usaram as palavras e significaram/construíram suas personagens” (VENTURINI, 2015, p. 152), observando como ocorre a produção de sentidos e como se efetivam nos discursos.

Vale explicitar que, nossos pressupostos teóricos e metodológicos buscarão explorar elementos acerca das condições de produção das duas canções infantis, uma vez que inclui os sujeitos e a situação, assim, as canções passam a significar o aqui e o agora do dizer, podendo também significar o contexto histórico-social e ideológico nas produções dos discursos (ORLANDI, 2015).

Investigando a memória discursiva da cantiga popular infantil

A cantiga popular é uma tradição presente no Brasil desde antes do período colonial. Segundo Freyre (2003), as cantigas entoadas por indígenas durante as brincadeiras eram vistas como “lascivas”, pois eram “[...] cantigas que o Padre Anchieta deu-se ao trabalho de substituir por hinos à Virgem e cantos devotos” (FREIRE, 2003, p. 205). Ainda, este mesmo autor faz referência às músicas cantadas durante os jogos e

2 Este trabalho artigo foi desenvolvido com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Além disso, este artigo está vinculado ao Projeto de Pesquisa “Politicamente (In) correto: a reescrita e ressignificação de canções infantis”, desenvolvido sob orientação da Profa. Dra. Taís Martins (UFSM) entre os anos de 2020 e 2022, durante a realização do Mestrado em Letras, na UFSM.

3 Agradeço à professora Dra. Verli Petri pelas leituras feitas nesse texto, que começou a ser desenvolvido na disciplina “Sujeito e Discurso – Módulo I”, durante o primeiro semestre letivo de 2020.

4 É importante destacar que a versão original de O cravo e a rosa encontra-se em domínio público, o que significa que pode ser usada em tradução, versão, reprodução ou quaisquer outros, visto que a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (BRASIL, 1998), em específico no artigo 41, discorre que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados”. Neste sentido, decorrido este tempo, a música é lançada em domínio público, o que faz com que a maioria das cantigas de roda estejam neste acervo.

brincadeiras feitas pelas crianças indígenas, que, após a substituição por termos cristãos, saíam pedindo bençãos aos padres:

[...] os meninos da aldeia tinham feito algumas ciladas no rio, as quais faziam a nado, arrebatando de certos passos com grande grita e urros, e faziam outros jogos e festas riágua a seu modo mui graciosos, umas vezes tendo a canoa, outras mergulhando por baixo, e saindo em terra todos com as mãos levantadas diziam: Louvado seja Jesus Christo! - e vinham tomar a benção do padre [...] (FREYRE, 2003, p. 205).

Com o imperialismo colonizador e a instalação de grandes habitações para os indígenas e as casas grandes ao lado dos engenhos de açúcar, ainda nesta mesma esteira, segundo Freyre (2003), “[...] deviam muitas vezes misturar-se essas cantigas de mães ninando os meninos. Eram oitenta, cem pessoas que habitavam as ocas imensas (feitas de caibros e cobertas de pindoba) e muitas as crianças” (FREIRE, 2003, p. 204).

Disso, decorrem implicações profundas para a significação da noção de cantiga popular infantil, tomada por nós, neste estudo. Por esse viés, tendo decorrido muito tempo desde o período da colonização, na obra de Andrade (1972), intitulada “Ensaio sobre a Música Brasileira”, encontramos um autor que buscava compreender “[...] o folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música, que ele considerava como nacionalista e brasileira” (CONTIER, 1994, p. 33). Diríamos então, a partir do que pondera Contier (1994) que, Andrade, assim como outros estudiosos de música dessa mesma época, como Villa Lobos, defendia “[...] o conceito de [...] música popular ou folclórica: transmitida oralmente numa determinada “evolução histórica” e inserida no âmbito de uma comunidade social específica” (CONTIER, 1994, p. 47).

Quando nos propusemos a traçar uma breve análise da cantiga infantil, sabíamos que

retomaríamos questões discutidas em outros campos de estudo, como o da Música e da Sociologia. A surpresa e diferenças encontradas em nosso percurso se devem ao fato de as cantigas populares infantis terem uma origem anterior a colonização. Eram cantadas pelas indígenas a seus filhos, assim como por aquelas mães que estavam nas casas grandes com seus filhos. Na realidade, o que dá consistência às análises que faremos pelo viés do discurso é pensar a cantiga ou, pelo viés apresentado por Contier (1994) como música, também como da ordem do folclórico, da tradição e cultura popular. Portanto, a música infantil ou cantiga popular infantil aqui descrita, pode ser entendida como a arte verbal, mas também como uma produção artística popular voltada para crianças e cantada, inclusive, durante brincadeiras de roda.

Merece atenção o fato de que, quando tratamos de memória da cantiga popular infantil, pensamos pela especificidade da AD, “[...] como uma noção de ‘memória’ que tem suas definições que não são psicológicas, cronológicas, etc”. (ORLANDI, 2005, p.78). Isso significa que consideramos a noção de memória discursiva, ou seja, o efeito de que as palavras, a música, recebem seus sentidos nas formações discursivas em que se inscrevem, que estão postas em relação, que vai ressoar através do inconsciente (GRANTHAM, 2005).

É através da concepção discursiva de memória, assumida também pela analista de discurso Orlandi, mobilizada pela autora como interdiscurso, que “[...] disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2015, p. 29), que compreendemos que tais características do interdiscurso permitem que os sentidos das formulações e ressignificações de cantigas populares ressoem no interdiscurso.

Na esteira do trabalho de Orlandi (2017) sobre as lendas, também consideramos as canções infantis como sendo da ordem da repetição⁵, materialidades discursivas que estão em

⁵ No que tange ao conceito de repetição, retomamos

constante circulação e retomada de sentidos. Destacamos uma passagem de Orlandi (2017), que discorre que “[...] a questão da memória é fundamental quando pensamos nas discursividades como lendas, que passam de boca em boca, trilhando caminhos [...]” (ORLANDI, 2017, p. 34).

Pensando agora pelo viés da AD e após abordar questões sobre a definição do termo “cantiga popular infantil”, é possível refletir acerca do período em que a cantiga “O cravo e a rosa” foi difundida e passou a integrar o CD do músico Rubinho do Vale, o qual se intitulou “A alma do povo – Folclore e cultura popular”⁶, no ano de 1998 e que buscou interpretar músicas de temas folclóricos, dentre elas a canção de que realizaremos um recorte para interpretação.

Ao buscar a nova versão da canção infantil “O cravo e a rosa” na rede, nos deparamos com uma releitura da música infantil publicada pelo pedagogo, músico e escritor Folha (2014) e que se converteu em um best-seller⁷ que foi difundido em todo país. Cabe destacar que a escolha da segunda materialidade deste artigo nos permite estabelecer a relação de que nossos recortes têm suas especificidades e são distintos discursivamente. A primeira versão faz parte do repertório social anterior ao advento das novas tecnologias, isto é, uma cantiga popular, passada oralmente de geração em geração.

A segunda é justamente o oposto, o que

Achard (1999, p. 14-17), o qual descreve que as repetições estão tomadas de uma regularidade, que se apoia sobre o reconhecimento do que é repetido. Neste sentido, em AD, a memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação, compreendida por este autor como operações que regulam a retomada [repetição de uma memória discursiva regulada] e “a circulação do discurso” (ACHARD, 1999, p. 17).

6 Informações encontradas no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/rubinho-do-vale/dados-artisticos>. Acesso em: 20/05/2020.

7 Jornal Cidadania verde. Piauiense muda canções de roda e best-seller é adotado em todo o país. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/262918/piauiense-muda-cancoes-de-roda-e-best-seller-e-adotado-em-to-do-o-pais>. Acesso em: 20/05/2020.

admite o fato de que é na rede que circulam os discursos e suas ressignificações, “[...] considerados em suas especificidades, [...] sendo parte do processo de significação”, segundo Dias (2016, p. 169). Neste sentido, trataremos deste espaço, também, como lugar de circulação de discursos, em que os sentidos estão em um processo de movência e são reformulados constantemente.

De tudo quanto precede, vamos tecer algumas noções de fundamental importância para este estudo e que, de maneira introdutória, serão constitutivas das questões teórico-analíticas que aqui serão abarcadas. Para nossas análises, acercamo-nos do aparato teórico-metodológico da Análise de Discurso, de matriz francesa, principalmente dos estudos de Michel Pêcheux (2014, 2015) e de Eni Puccinelli Orlandi (2015, 2017).

Algumas reflexões sobre língua, produção de sentidos e ideologia

É importante identificar que a forma como a AD foi pensada por Pêcheux, propõe uma nova maneira de considerar o sentido na linguagem. Diante disso, entende-se que no campo desta teoria, língua, produção de sentidos e ideologia são questões teóricas que estão imbricadas e que não só permitem pensar em suas relações umas com as outras, como também possibilitam vislumbrar como elas atravessam a temática acerca das canções infantis.

Para a AD, os sentidos se realizam na/pela língua em suas relações com a história. A fundação da AD traz consigo o pensamento de que o sentido, atrelado à língua, convoca a exterioridade. Interessa-nos ainda ressaltar que a língua, em sua concepção discursiva, “[...] permite o equívoco (e não a ambiguidade) e, portanto, garante a única possibilidade de “fazer sentido” [...]”, de acordo com Mazière (2007, p.55).

Portanto, propomos aqui, uma reflexão acerca de como a língua e a produção de sentidos estabelece estreita relação com a cantiga infantil, já que é através da língua que significa-

mos e somos significados, em que sentidos são formulados e circulam. Tal concepção aproxima-se aos estudos de Indursky (2013), em seu trabalho sobre o provérbio, que, segundo ela é um “[...] saber anônimo que circula no corpo social” (INDURSKY, 2013, p. 93). Referimo-nos, particularmente, no que se refere às suas características, que, assim como na canção popular infantil, em sua grande maioria, é difícil precisar a origem de sua formulação, podendo ser encontrada em outras línguas, como uma espécie de saber universal, que ao ultrapassar as fronteiras geográficas, circula. Justamente, é a possibilidade de esta língua significar que permite a construção de novos gestos de interpretação, também, neste tipo de materialidade.

No entrelaçamento dessas questões que gostaríamos de refletir sobre o sentido, por meio das palavras de Mazière (2011), pois representa uma questão a qual a AD, se preocupa intensamente. Segundo a autora, “[...] uma categoria discursiva não aparece jamais unívoca e previsível, e que é justamente sua materialização em discurso, e em certos casos em interdiscurso, que a investe de sentido” (MAZIÈRE, 2011, p. 28). Como é possível perceber, para a AD, os sentidos se realizam na/pela língua em suas relações com a história. O discurso resulta dos efeitos de sentido que se produzem entre o que é dito e que é apreendido, sendo que o sentido “não é previsível” como aponta a autora, escapa incessantemente. A partir disso, o sentido sempre pode ser outro, através de desestabilizações/deslocamentos/ressignificações.

Por essa razão que, segundo Mazière (2011), “[...] pode-se afirmar que é na análise que os analistas abrem o campo e que cada análise reserva uma singularidade” (MAZIÈRE, 2011, p. 29). Ou seja, o sentido não se encontra fixado, reservará algo único, pois o sujeito analista não é fonte do sentido, seu dizer sempre será atravessado por outros dizeres.

Nessa esteira, entendemos que as relações teóricas entre sentido e a língua, tal como abordamos, são inerentes. A concepção discursiva de

língua privilegia o sentido e sobretudo, permite o entendimento de que o sentido não é um a priori, que já vem junto com uma palavra ou uma expressão, ele está na formulação, é resultado das relações dos sujeitos e as condições materiais de produção que se estabelecem.

Para compreender quais os efeitos de sentido e gestos interpretativos investidos na canção infantil com a qual buscamos desenvolver uma reflexão, é necessário conhecer as condições de produção e o sujeito, seja ele cantor ou compositor, que é sempre interpelado pela ideologia. Pêcheux, por meio de Althusser (1996, p. 26) retoma o conceito de ideologia como uma “[...] representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1996, p. 26). Além disso, Pêcheux estabelecerá que a formação discursiva (FD) será a condição para que essas formas materiais de existência se realizem (DRESCH, 2005).

É nesse sentido que gostaríamos de refletir sobre o ponto de encontro da língua com a ideologia em nosso trabalho. Sendo o sujeito, sempre, já interpelado pela ideologia que o domina, é na e pela língua que nos propusemos analisar se o sujeito cantor e compositor da reescrita da canção infantil resistirá a interpelação, mudando de FD ou se ele continuará se posicionando da mesma forma, em relação a versão original e em relação à ideologia que o domina.

A seguir, analisaremos, então, quatro sequências discursivas (SD)⁸, sendo a primeira e a segunda (SD1 e SD2) provenientes da canção infantil popular “O cravo e a rosa”, de Domínio Público/Rubinho do Vale (1998), e a terceira e quarta (SD3 e SD4), que contemplam a ressignificação dessa mesma canção, de Isaque Folha (2014).

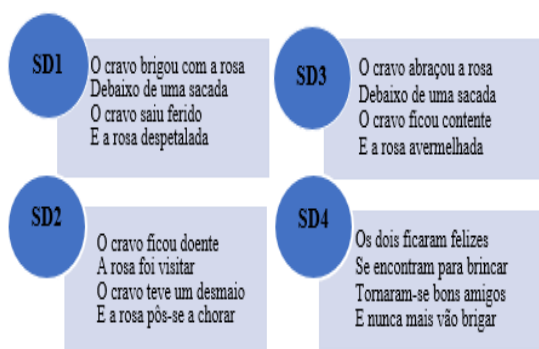
8 Segundo Courtine (2009), é possível definir as sequências discursivas (SD) como “[...] sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase” (COURTINE, 2009, p. 55). Ainda, os materiais reunidos que dão forma às sequências discursivas no corpus de um trabalho, podem ser variados, o que também pode fazer com que as sequências sejam variáveis.

A cantiga popular e a de valor: uma análise discursiva sobre “O Cravo e a Rosa”

Em nossas análises, recortamos as duas primeiras estrofes de cada uma das versões da cantiga “O cravo e a rosa” (DOMÍNIO PÚBLICO/ DO VALE, 1998; FOLHA, 2014), com o objetivo de formar sequências discursivas sobre os discursos presentes em sua versão original e que se referem à sua releitura, evidenciando diferentes modos de significar em dois momentos sócio-históricos distintos: a versão publicada no ano de 1998, de Domínio Público/ Rubinho do Vale, em que compositor realizou um rearranjo buscando cantar a cultura popular e contar a história do povo⁹; e a ressignificação da cantiga, publicada no livro “Cantigas de Valor”, de Isa-que Folha (2014), em que o pedagogo e escritor faz uma releitura de cantigas populares, que, comumente, trazem temas como a violência, sexualização do corpo infantil, entre outros.

A seguir, encontram-se representadas as quatro sequências discursivas.

Quadro 1 – Discursos presentes nas duas versões da cantiga popular infantil “O cravo e a rosa”.



Fonte: A autora, 2020.

Há muitos aspectos que poderiam ser considerados para adentrar a análise discursiva das duas versões da cantiga que estão em pauta.

9 Rubinho do Vale: Músicas de hoje e sempre no Brasil do norte mineiro. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-8/1183-rubinho-do-vale-musicas-de-hoje-e-sempre-no-brasil-do-norte-mineiro>. Acesso em: 01/07/2020.

Entretanto, preferimos iniciar pela identificação dos sujeitos, enquanto suas posições de sujeito e formações discursivas.

Em face desse primeiro ponto de vista, é preciso situar o sujeito, que, diante de sua inscrição em uma formação discursiva (FD), toma uma posição-sujeito, que, segundo Indursky (2013), diz respeito à “[...] sua identificação com o domínio de saber que identifica seu dizer” (INDURSKY, 2013, p. 95), ou seja, o sujeito ocupa um lugar discursivo, para deste lugar produzir seu discurso.

A noção de FD e posição-sujeito nos permite perceber que o sujeito-cantor da SD1 e SD2 se identifica com uma formação discursiva patriarcal, visto que é possível observar que, nessa busca de resgatar a autêntica cultura popular, por meio de canções clássicas para as crianças, não deixa de se inscrever também em uma posição-sujeito machista, que reproduz um discurso violento contra a mulher, ou seja, há uma articulação da ideologia dominante machista e patriarcal. Vale dizer que, em nosso estudo, identificamos o cravo como representante do papel do homem e a rosa como a da mulher, tratando metaforicamente os versos.

Igualmente, é importante ressaltar que a posição-sujeito machista discursivizada em SD1 faz emergir uma memória, que, de certa forma, autoriza o menino a bater na menina, uma visão ultrapassada da vida em sociedade, que hierarquiza e produz subjetivações sobre a mulher. Tais características presentes no primeiro verso da cantiga, indubitavelmente, nos levam ao encontro de Pêcheux (1999), quando conceitua que a memória discursiva:

[...] seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p.52).

É importante identificar que a partir do funcionamento da memória, a qual possibilita e fundamenta todo o dizer na sociedade e na história, sendo ela constitutiva da língua, se (re) produzem sentidos pela retomada de já-ditos.

Se, no nível das sequências discursivas podemos compreender como a memória, a FD e a posição-sujeito aí se instalam, pelo viés da construção e posição sintática dos elementos cravo e rosa na SD1, em específico, na primeira estrofe, nos leva a questionar: por qual motivo não pode ser a rosa quem briga com o cravo, já que ela é imponente com seus espinhos?

Em uma sociedade que tem como base altas estatísticas de violência contra mulher¹⁰, o substantivo “rosa” funciona, em SD1 e SD2, apenas como uma metáfora da fragilidade, a flor é linda, é delicada, sendo os espinhos, que dão à rosa sua força, deixados à margem, apagados, como se ali não existissem, como se ela não tivesse realmente conhecimento da força que possui.

A posição-sujeito machista pode ser identificada na primeira estrofe de SD1, de modo a fazer ressoar, inclusive, a questão de que a mulher vê a violência desde menina nestas canções, que trazem consigo “[...] elementos de memória na língua que não se expõem plenamente ao sujeito falante” (PAYER, 2009, p. 42).

Importa destacar sobre a SD2, a qual explicita a segunda estrofe da canção, que, ao sinalizar um desfecho trágico, o cravo é acometido de uma doença e a rosa, mesmo tendo sofrido violência, acaba por visitá-lo. Dado o desmaio do cravo, a rosa começa a chorar. Se, por um lado encontramos em SD1 e SD2 um retrato do que acontece com diversas mulheres, de outro lado, a situação ainda piora, típico das vítimas que sofrem a violência física, a violência psicológica e a fragilidade emocional aí também se instalam. Neste sentido, quando a rosa chora,

produz-se um efeito de sentido de culpabilidade, ficando a rosa “a chorar”, sendo o feminino associado à fragilidade, em uma memória discursiva patriarcal de que a mulher está sempre mais suscetível.

A partir das análises que precedem, se nos aproximarmos do que teoriza Pêcheux (2015), tendo em vista que “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível a tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]” (PÊCHEUX, 2015, p. 53), através da reescrita e ressignificação presente em SD3 e SD4, os sentidos enunciados sobre a mulher se deslocam, mas não se reiteram. Estamos face à uma sequência discursiva que se distancia da versão original da cantiga, produzindo novas formulações sobre o já-dito, em um processo polissêmico que possibilita movimentos de significação e sentido em relação com a história e com a língua (ORLANDI, 2015).

Antes de dar conta dessa questão que introduzimos por meio das palavras de Orlandi (2015), acerca da desestabilização do discurso percebida na nova formulação da cantiga infantil, faz-se necessário assumir que é indispensável que se tome cuidado para não se deixar levar pelas evidências do corpus, pois pode ser pleno em armadilhas (COSTA, 2015). Por um lado, poderíamos ilustrar que encontramos em SD3 e SD4 uma ruptura com a FD patriarcal e com a posição-sujeito machista que, por si só, poderia indicar a negação, em que o sujeito se desidentificaria com a FD em que se inscreve SD1 e SD2 e se identificaria em outra FD, assumindo outra posição-sujeito em SD3 e SD4.

Por outro lado, interessam-nos os gestos de leitura que estão investidos no corpus que selecionamos. Se nos afastarmos dessa primeira possibilidade de análise, é possível que nos questionemos sobre como essa canção foi retomada sob outra ótica, no sentido de que: seria a rosa ainda uma forma de representar a mulher? O cravo seria ainda a representação do homem? Haveria uma ressignificação que rompe real-

10 Fonte: Agência Senado - Observatório aponta aumento da violência contra mulheres na pandemia. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/audios/2020/05/observatorio-aponta-aumento-da-violencia-contra-mulheres-na-pandemia>. Acesso em: 01/07/2020.

mente com a FD machista à qual estava inscrita?

Esses questionamentos mostram que, assim como existem diferenças entre as posições-sujeito de SD1/SD2 e SD3/SD4, os gestos do analista de discurso também não estão isentos de interpretação. Admitir tal fato implica declarar que seguiremos o caminho em busca de compreender os gestos de leitura investidos por Folha (2014) sobre a versão original de “O cravo e a rosa” (Domínio Público/ DO VALE, 1998) e de como o sujeito-compositor/cantor procurou deslocar discursivamente os sentidos.

Estamos face a duas sequências discursivas (SD3 e SD4) que ainda jogam com a questão dos relacionamentos heterossexuais: “O cravo abraçou a rosa” (FOLHA, 2014). Nessas sequências discursivas o sujeito-compositor/cantor desliza os sentidos, buscando produzir um efeito de conciliação, em que o masculino, mais uma vez toma a iniciativa e abraça. Mas não apenas isso. Ele continua identificado com a FD patriarcal, mas toma uma posição-sujeito educador, que permite que aí se instale o discurso lúdico, presente na educação de crianças, introduzindo questões de respeito pela integridade física de quem, teoricamente, seria mais frágil.

Em decorrência disso, SD3 e SD4 demonstram que o sujeito-compositor/cantor ao assumir a posição de educador esquece que, ao atribuir ao Cravo e a Rosa o simbolismo de homem e mulher, não reitera os conflitos entre as personagens. Relembrando que Folha (2014) continua dentro da mesma FD e que segundo Costa (2015) “[...] todo sujeito não enuncia senão de uma posição ideológica” (COSTA, 2015, p. 10), ele então, em sua posição-sujeito educador, acaba por silenciar os conflitos constitutivos das relações, na tentativa de trazer o lúdico ou até, em estabelecer uma cultura não-machista.

Dito de outro modo, o sujeito-compositor/cantor produz um silenciamento do que acontece com a mulher nas relações conjugais. Estamos em conformidade com Orlandi (2001) quando pontua que “[...] o silêncio local ou censura remete propriamente à interdição: apa-

gamento de sentidos possíveis, mas proibidos, aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura” (ORLANDI, 2001, p. 128).

Além disso, é possível examinar que, em SD4, ao assumir a posição-sujeito educador, o discurso presente na cantiga aponta para uma responsabilidade em manter uma estabilidade, também, nos relacionamentos de coleguismo ou amizade entre crianças, como se o abraço ou a conciliação estabelecessem o estatuto de um mundo perfeito, em que tudo se resolve com abraços e sorrisos, tal como podemos constatar a seguir:

Os dois ficaram felizes
Se encontram para brincar
Tornaram-se bons amigos
E nunca mais vão brigar
(FOLHA, 2014, p. 16).

Embora a Rosa tenha se sentido envergonhada pelo abraço recebido, a saber em SD3:

O cravo abraçou a rosa
Debaixo de uma sacada
O cravo ficou contente
E a rosa avermelhada
(FOLHA, 2014, p. 16).

Vê-se, pois, que ela encontra o Cravo, o que confirma a carga depositada em uma criança em aceitar a conduta tida com ela e, ainda assim, tendo que apresentar-se como sendo sensível, aceitando brincar.

Essa análise mostra que há confronto em tentar ressignificar as relações postas na canção. Folha (2014), em seu livro “Cantigas de Valor”, se propõe a ressignificar os discursos, tentando substituir termos da canção original que pudessem simbolizar a violência contra a mulher e o machismo. Mais especificamente, os dois sujeitos de SD1/SD2 e SD3/SD4, ou seja, tanto Rubinho do Vale/Domínio Público, quanto Isaque Folha, estão inscritos em uma mesma FD, permitindo estabelecer que dentro dela há a diferença de posições de sujeito, há tensão, mas não há antagonismo. Essa divergência traz apenas a diferença para dentro da FD.

Se compararmos os resultados da análise de SD1/SD2 e as análises subsequentes em

SD3/SD4, sob o enfoque da resignificação, veremos que o lúdico proposto nestas últimas acabou por apenas reforçar o que já está legitimado nas primeiras sequências discursivas, deslocando a primeira versão, mas alterando muito pouco os sentidos já postos.

Como efeito de fechamento

Tendo em vista que a cantiga infantil é um objeto de caráter cultural, que produz discursos em um processo simbólico, e sendo tomada, em nosso estudo, como materialidade linguística, a representação do homem e da mulher de maneira diferenciada é apenas um exemplo do que pode ser encontrado e, em consequência, contribuir para a formação de imagens distintas e estereotipadas dos papéis socioculturais de gênero na infância (PONCELA, 2005).

A partir das análises deste estudo, podemos observar que, na versão original (DOMÍNIO PÚBLICO, DO VALE, 1998) e na reescrita da canção infantil (FOLHA, 2014), estamos perante um sujeito-compositor/cantor que não resiste à interpelação ideológica. Mais uma vez, compreendemos que a repetição, que pode ser compreendida como da ordem da memória discursiva, permite que o discurso presente na primeira versão da cantiga de roda fosse repetido até estabilizar-se, porém, a estabilidade existente aí foi desestabilizada pela reescrita. O fato de o discurso ser resignificado acarretou mudanças na concepção que se possuía acerca da primeira versão.

Não estamos, aqui, na reescrita da cantiga, diante de uma resignificação que rompeu com a FD com a qual estava inscrita, posto que, compreendemos que houve um deslize apenas. Esse deslocamento coloca-nos frente a uma análise discursiva que contempla um sujeito-compositor/cantor que assume outra posição de sujeito, a posição-sujeito educador.

Estamos face igualmente, a um gesto interpretativo do sujeito-cantor/compositor que buscou privilegiar sentidos variantes, que, so-

bretudo, vislumbra uma reconfiguração. Entretanto, dada a possibilidade de que o sentido sempre poder vir a ser outro, lembrando a Pêcheux (2015), nesse processo de deslize, entendemos que o sujeito do discurso, em seu gesto de interpretação, em seu esforço em tentar desconstruir, acabou por não fazê-lo, fazendo-nos acreditar apenas na legitimação de um discurso que já estava legitimado na versão original da canção infantil.

Referências

- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, P. et al. Papel da memória. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 11-17. Título original: *Rôle de la mémoire*.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado (Notas para uma investigação). In.: ZIZEK, Slavoj (Org.). Um mapa da ideologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo. Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1972.
- BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Brasília: Presidência da República, 1998. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm>. Acesso em: 20 nov. 2019
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. Revista Música. São Paulo. Nº 47 - maio. 1994. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55070>>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- COSTA, Maria Iraci Sousa. A produção do conhecimento sobre a língua na segunda metade do século XX: o funcionamento da contradição no discurso do gramático. 2015. 2015, 169 f. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2015. Disponível em: <<https://>

- repositorio.ufsm.br/handle/1/400>. Acesso em: 29 out. 2020.
- DIAS, Cristiane P. A materialidade digital da mobilidade urbana: espaço, tecnologia e discurso. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*. N° 37 – jan-jun. 2016. Disponível em: <<http://www.revistalinguas.com/edicao37/artigo7.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2020.
- DOMÍNIO PÚBLICO; RUBINHO DO VALE. *O Cravo e a Rosa*. 1998. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/rubinho-do-vale/o-cravo-e-a-rosa.html>. Acesso em: 13 maio. 2020.
- DRESCH, Márcia. Ideologia – um conceito fundante na/da Análise do Discurso – considerações a partir do texto. Observações para uma teoria geral das ideologias de Thomas Herbert. *A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil*. In: Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar. Freda Indursky, Maria Cristina Leandro Ferreira (org.). São Carlos: Claraluz, 2005, p. 91-98.
- FOLHA, Isaque. *Cantigas de Valor*. Editora Isaque folha. 2014.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- GRANTHAM, Marilei. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar. Freda Indursky, Maria Cristina Leandro Ferreira (org.). São Carlos: Claraluz, 2005, p. 137-142.
- INDURSKY, Freda. O trabalho discursivo do sujeito entre o memorável e a deriva. *Signo y Seña - Revista del Instituto de Lingüística*, v. 24, p. 91-104, 2013. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/3210>>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: história e práticas*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- MAZIÈRE, Francine. A análise do discurso, o político e a língua. In: *Memória e História na/da análise do discurso*. Freda Indursky, Solange Mittmann, Maria Cristina Leandro Ferreira (Org.). – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni P. *A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil*. In: Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar. Freda Indursky, Maria Cristina Leandro Ferreira (org.). São Carlos: Claraluz, 2005, p. 75-88.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- ORLANDI, Eni P. *Eu, Tu, Ele - Discurso e real da história*. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- PAYER, Maria Onice. O trabalho com a língua como lugar de memória. *Synergies, Brésil*, n. 7, p. 37-46, 2009. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil7/payer.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2020.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-56. Título original: *Rôle de la mémoire*.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- PONCELA, Anna M. Fernández. *Canción infantil: discurso y mensajes*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- VENTURINI, Maria Cleci. *Espaços de memória e a resistência no discurso Sobre a língua*.

Polifonia, Cuiabá, MT, v. 22, n. 31, p. 151-172, jan-jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/3125>>. Acesso: 30 jun. 2020.

Submissão: maio de 2022.

Aceite: março de 2023